Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in

Economia e Gestione delle arti

e attività culturali

La serialità cinematografica

e televisiva.

Analisi di un case study:

la Saga di Star Wars

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Correlatrice/Correlatore

Ch. Prof. Eugenio De Angelis

Laureanda/Laureando

Cristiana
Innocentin
Matricola
866136

Anno Accademico

2023/2024

Indice

Introduzione.....5

1 Serialità e ripetizione nel cinema delle origini: alcuni cenni storici 10

2 Alcune definizioni: ripetizione, serialità, dilatazione.....22

2.1 La ripetizione.....24

2.1.1 La ripresa.....27

2.1.2 Il ricalco.....27

2.1.3 La serie.....28

2.1.4 La saga.....30

2.1.5 Dialogismo intertestuale.....31

2.2 La serialità.....33

2.3 La dilatazione.....35

3Espedienti narrativi della serialità.....37

3.1 Il prequel.....37

3.2 Il sequel.....38

3.3 Lo spin-off.....40

3.4 Il cross over.....41

3.5Il reboot.....42

3.6La serialità televisiva.....42

3.6.1Il serial.....45

3.6.2La serie.....46

4 Case study: la saga di Star Wars.....50

4.1Introduzione generale: un nuovo modello di franchise nel cinema contemporaneo 50

4.2George Lucas.....53

4.3La prima saga: Guerre Stellari 57

4.3.1Star Wars episodio IV – Una nuova speranza.....59

4.3.2Episodi V e VI.....63

4.4Il prequel.....69

4.5Il sequel....77
4.6Gli spin off: Rogue One e Solo....84
4.7La serialità televisiva....87
4.7.1Sequel: The Mandalorian....87
4.7.2Prequel: Obi-Wan Kenobi....88
4.7.3Spin off: Andor, The book of Boba Fett e Ahsoka....89
4.8Star Wars: un modello commerciale....91
Conclusioni....96
Bibliografia....101
Sitografia....104
Filmografia....105

Introduzione

> La ripetizione e il ricordo fanno parte dello stesso movimento, ma in senso opposto, giacché ciò che si ricorda si ripete retrocedendo, mentre la ripetizione propriamente detta si ricorda avanzando. Per questo la ripetizione, laddove essa sia possibile, rende felice l'uomo, mentre il ricordo lo rende un infelice.[1]

La scelta dell'argomento di questa tesi nasce dall'osservazione di un trend degli ultimi anni che ho personalmente trovato molto ricorrente e, per questo motivo, ho giudicato molto importante: la serialità nel mondo cinematografico e televisivo. L'osservazione, infatti, è nata riscontrando come in anni recenti si vada sempre più spesso al cinema per guardare pellicole collegate per storia, personaggi, o ambientazioni, a filoni narrativi già raccontati, talvolta ampliando il racconto con *seque*l o, altre volte, riproponendo dei *remake*. Fenomeno molto più frequente in anni recenti piuttosto che in tempi passati quando era raro ed eccezionale andare a vedere qualcosa che si ricollegasse ad una storia precedente e, quasi sempre, ciò accadeva a molti anni di distanza rispetto alla pellicola originaria. Procedimento che, forse, veniva utilizzato per "rinfrescare", "svecchiare" e riproporre pellicole di successo del passato. Ormai, invece, a tutto viene dato un seguito, un singolo episodio narrativo viene addirittura diviso in due episodi, pellicole cult di venti o trent'anni fa vengono riproposte tramite *sequel* o *remake* anche a distanza di pochi anni l'uno dall'altro e la produzione di serialità televisiva è sempre più consistente grazie anche, e soprattuto, allo sviluppo delle piattaforme di tv *streaming*[2],

1 Kierkegaard S., La ripetizione. Un esperimento psicologico, BUR, Milano, 1996, pag. 11-12

2 Dall'inglese *to stream*, fluire, scorrere; nel linguaggio di Internet, modalità di accesso in rete

come Netflix e Disney+. Un fenomeno certamente di grande successo che "trae spesso la sua forza di risonanza dal suscitare sentimenti di nostalgia, di rimpianto del passato"[3] e che, quindi, da un lato fa leva su emozioni, ricordi e su quel gusto per il ritrovato che rassicura lo spettatore e, dall'altro, ripropone temi e storie che si dilatano all'infinito, forse anche un po' troppo.

Lo scopo di questa tesi non è, però, ovviamente, esprimere un giudizio qualitativo ma è la constatazione e descrizione di un fenomeno sempre più presente e persistente. Per questo motivo, per la trattazione di questo argomento l'elaborato è stato suddiviso in tre parti principali.

La prima parte della tesi tratta l'argomento da un punto di vista storico. Analizza come la nascita dei prodotti seriali risalga alla fine dell'Ottocento in contemporanea all'avanzamento dei processi di industrializzazione e della produzione in serie. Questi cambiamenti tecnologici fanno sì che anche il concetto di opera d'arte venga messo in discussione e, da oggetto unico e irripetibile, esso divenga un oggetto di consumo. Anche in letteratura, per esempio, la pubblicazione dei romanzi a puntate aprì la strada a forme narrative in serie. Con il cinema, che ben si prestava a questo genere di narrazione sia per la natura intrinseca del mezzo fisico, ma anche per una questione meramente economica: il riutilizzo di storie e scenari risultava molto più conveniente e, in secondo luogo, la frammentazione portava ad una fidelizzazione assicurando in questo modo entrate garantite e sicure. Le prime serie, come Nick Carter, fanno proprio questo: riproporre lo stesso personaggio che si muove nelle stesse ambientazioni e che di volta in volta vive avventure diverse. Anche i primi

a file audiovisivi di cui si può fruire in tempo reale senza provvedere a salvarli sul proprio sistema.

3 Morreale E., L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni, pag. 3

serial degli anni Venti avevano lo scopo di fidelizzare lo spettatore e introdussero anche nel cinema un espediente centrale per garantire continuità e una stabile frequentazione delle sale cinematografiche: il *cliffhanger*. In questo modo, gli episodi non erano auto conclusivi ma terminavano lasciando lo spettatore nel momento di massima suspense costringendolo, quindi, a ritornare al cinema per sapere cosa sarebbe successo all'eroe.

La seconda parte della tesi propone, invece, una analisi e riflessione teorica sulla serialità nelle sue linee e definizioni generali, partendo dalle considerazioni di Umberto Eco il quale ne spiega la natura sulla base di tre macro forme, quali: la ripetizione, la serialità e la dilatazione. Eco individua per la ripetizione cinque famiglie tipologiche utili ad esemplificarne il concetto: la ripresa, il ricalco, la serie, la saga e il dialogismo intertestuale. In questa parte teorica vengono poi descritti gli espedienti pratici attraverso cui la serialità si esprime attraverso il mezzo cinematografico e televisivo: il *prequel*, il *sequel*, lo *spin-off*, il *cross over*, il *reboot* e la serialità televisiva. Sulla serialità televisiva viene presentato un approfondimento per spiegare le differenze tra serial e serie e le loro relative distinzioni interne. Di tutti questi espedienti attraverso cui la serialità si realizza vengono portati esempi concreti di film e serie televisive utili a meglio spiegare i concetti esposti.

La terza e ultima parte, infine, analizza, prende a esempio e approfondisce un caso di studio specifico e, a mio parere, esaustivo sulla serialità cinematografica (e in seguito, come vedremo, anche televisiva): la saga hollywoodiana di *Star Wars*. Essa, infatti, nacque, secondo le intenzioni del suo autore George Lucas, immediatamente legata al concetto

di serialità fin dalla prima pellicola, con lo speranzoso scopo di realizzarne dal principio una trilogia e, in seguito, anche un *prequel*. Vista l'inaspettata fortuna della Saga a distanza di diversi anni è stata in seguito realizzata un'ulteriore trilogia, questa volta *sequel* rispetto a quella originaria. La Saga, però, con l'acquisizione nel 2012 da parte di Disney, si è aperta anche, per la prima volta, alla produzione di due *spin-off* cinematografici espandendosi ulteriormente anche nella produzione televisiva con diverse serie per il piccolo schermo. *Star War*s fa parte di un contesto produttivo -che troviamo anche in altre produzioni, come la saga Marvel- ormai consolidato del cinema americano e cioè quello dei *media conglomerate*[4] il cui obiettivo è quello di produrre dei *blockbuster franchise* che abbiano la potenzialità di vendere diversi prodotti su più mercati possibili.[5] Intorno alla Saga, infatti, si è sviluppato anche tutto un universo collegato di serie animate e libri oltre, ovviamente, a un ricco e fruttuoso mercato di gadget, oggetti da collezione e giochi. Riguardo alle serie animate e ai libri, però, esse sono state menzionate solo in maniera superficiale in quanto sì importanti per lo sviluppo delle storie seguenti ma considerate opere minori poiché non appartenenti al franchise ufficiale. Si è scelto per questo motivo di trattare, invece, più approfonditamente quelle che vengono considerate come produzioni principali, facenti parte di quello che viene definito come "canone".

La scelta è ricaduta su questa saga perchè essa incorpora la maggior parte delle forme seriali che verranno descritte nel presente elaborato. Per

4 I *media conglomerate*, ovvero conglomerati mediatici: grandi aziende in possesso di un'ampio numero di mezzi di comunicazione e imprese legate al mondo dell'intrattenimento. Questi conglomerati solitamente controllano diversi tipi di media come canali televisivi, radio, studi cinematografici, case editrici e piattaforme streaming.

5 Cecchi D., Dalla Torre P., Finocchi R., Tempi seriali. L'audiovisivo tra estetica, semiotica e teoria del cinema, pag. 14-15, Castelvecchi editore, pag. 16

restare nel contesto filmografico, essa è riuscita a svilupparsi sia come pellicola per il grande schermo che come narrazione per la serie tv. In entrambi i mezzi, ha avuto sempre la capacità di riuscire a raccontare qualcosa di nuovo, non solo ampliando la narrazione principale ma anche quella secondaria, mostrando come le possibilità narrative della saga siano quasi infinite.

1 Serialità e ripetizione nel cinema delle origini: alcuni cenni storici

L'industria audiovisiva si è da sempre interessata a processi di serializzazione. La serialità, infatti, sembra essere inscritta nelle caratteristiche stesse del mezzo cinematografico (e televisivo): un flusso di fotogrammi, la molteplicità dell'immagine e delle copie che possono essere prodotte in modo pressoché infinito.[6] La nascita del prodotto seriale si accompagna naturalmente ai processi di industrializzazione che, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, fanno della produzione in serie una delle espressioni più significative di queste dinamiche. Lo aveva capito perfettamente Walter Benjamin[7] che, anche se in accezione negativa, aveva posto l'invenzione tecnologica del cinema al vertice di una serie di mutamenti che avevano investito il mondo dell'arte e della cultura moderna basate proprio sulla serialità. L'opera d'arte da evento, oggetto irripetibile si trasformava, attraverso la sua infinita riproducibilità, in oggetto di consumo e, il suo valore culturale, la sua "aura", andavano perduti, aprendo in questo modo la strada all'epoca della cultura di massa e della società dei consumi.[8] Infatti, come la produzione materiale industriale di oggetti è basata sulla catena di montaggio di stampo fordista, così nell'arte e nella comunicazione, prima ancora di arrivare alla riproduzione in serie delle singole unità di supporto (come giornali, libri), si impara "a scomporre il modo di raccontare il contenuto"[9]. Il cinema, infatti, fin dagli albori è da

6 Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag.11

7 Benjamin W., L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa, EINAUDI, 2000.

8 Cecchi D., Dalla Torre P., Finocchi R., Tempi seriali. L'audiovisivo tra estetica, semiotica e teoria del cinema, pag. 14-15, Castelvecchi editore, pag. 8

9 Cardini, in Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag. 19

considerarsi come un “laboratorio di forme seriali”[10]. La produzione in serie dei prodotti culturali (così come per quelli materiali) è mossa ovviamente da ragioni economiche. Cardini nota come fin dall'inizio ci si sia accorti che le divisioni:

> in piccoli frammenti uguali tra loro non nel contenuto, ma nel formato, mantengono vivi l'interesse e la curiosità per sapere cosa succederà dopo, accrescendo l'attaccamento e l'affezione alla storia e moltiplicano in maniera esponenziale il consumo del supporto che la contiene[11]

Il seriale, infatti, ha avuto fin da subito una funzione importante: fidelizzare lo spettatore a una forma di spettacolo da cui sappia cosa aspettarsi, in cui poter assaporare il gusto del ritrovato. È a partire dalla metà dell'Ottocento che, in letteratura, si assiste allo svilupparsi di opere narrative scritte e pubblicate a puntate sulla stampa. Il romanzo si può considerare come un primo capostipite verso l'istituzionalizzazione delle forme narrative a serie. I romanzi a puntate nascono sviluppandosi numero dopo numero senza avere una linea narrativa ben prestabilita. Infatti, non si trattava di suddividere e spezzare in frammenti una storia già scritta, ma di sviluppare e pensare a una narrazione progressiva in divenire.

Nel cinema delle origini una prima forma primordiale di serializzazione è individuabile nelle opere dei fratelli Lumière che avevano pensato di organizzare i loro lavori in serie antologiche, riunendo le “vedute” dapprima per temi e, in seguito, secondo un criterio di tipo stilistico. Come osserva Casetti:

10 Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le Mani.

11 Cardini, in Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag. 19

> [...] Ritroviamo forme di ripetizione e serialità già all'inizio della storia del cinema: sia le vedute Lumieriane che i viaggi fantastici di Melies […] praticavano con profitto la ricorsività dei temi e delle formule; seguire quel film significava riallacciarli a qualcosa di già visto e contemporaneamente ragionare nei termini della collezione […].[12]

La pratica dell'antologizzazione comincia a far uso, quindi, anche del criterio stilistico –e non solo del criterio tematico- come sistema per orientare il pubblico a effettuare una scelta attraverso la massa di prodotti in continua crescita.

Già nel 1906 nascono le prime serie comiche i cui buffi protagonisti (come Max Linder[13], André Deed[14] e Ferdinand Guillaume[15]) sono coinvolti in situazioni dell'assurdo e circondati da figure grottesche[16]. In questi casi, però, troviamo ancora forme deboli di serialità. Nel 1909 esce la prima serie dedicata a Nick Carter, un detective americano; con essa nasce un nuovo tipo di serialità non più incentrata, come nel passato, sull'attore (sulla personalità o sul "carattere"[17]), ma sul personaggio, che dimostra di essere perfettamente autosufficiente tanto da potersi permettere di cambiare aspetto -restando comunque riconoscibile- a seconda dell'attore che lo interpreta.

Da questo momento il cinema europeo è affollato da personaggi avventurieri e di fantasia - già popolari tra il pubblico per le loro imprese raccontate nei romanzi -come, ad esempio, l'investigatore inglese Sherlock Holmes. Lo sfruttamento di protagonisti romanzeschi già noti permette,

12 L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti, Marsilio Editori, 1984.

13Con le serie comiche incentrate sul personaggio Max, da egli stesso creato, ndr

14Celebre per aver interpretato il personaggio comico di Cretinetti in una novantina di lungometraggi.

15 Inizialmente con il nome d'arte di "Tontolini" realizzò un centinaio di comiche mentre, in seguito, inventò il personaggio comico di Polidor grazie al quale raggiunse il successo internazionale.

16Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le Mani, pag. 7

17 Ivi, pag. 8

quindi, allo spettatore di trovare personaggi già conosciuti e familiari; e per questi personaggi viene creato un repertorio di storie più ricco a cui si aggiunge la spettacolarizzazione visiva permessa dal mezzo cinematografico. Il fenomeno del film seriale ha come epicentro la Francia, per poi assumere immediatamente un carattere internazionale. Il caso di Nick Carter è, infatti, emblematico dei due diversi modi di produzione di opere seriali adottati negli Stati Uniti e in Francia, rispettivamente il *dime novel* ed il *feuiletton*. Il *dime novel* narra, ad ogni episodio, una storia completa che, grosso modo, corrisponde ad un episodio della vita del protagonista. Il *feuilleton*[18], invece, si basa sulla suddivisione di un'unica storia in brevi puntate, inizialmente pubblicate sui quotidiani lungo un arco di tempo prestabilito che introducono un nuovo modo di scrivere

> si improvvisa al momento un intreccio che, teoricamente, potrebbe non avere mai fine, infarcendolo di trame secondarie, nuovi personaggi, nuovi legami tra loro che vengono a complicare talmente la vicenda che l'autore stesso finisce per scordarne i particolari.[19]

L'ingresso di Nick Carter nel mercato francese corrisponde, quindi, non solo all'introduzione di un nuovo personaggio ma anche ad una forma di narrazione diversa, acronologica, che libera il pubblico dalla categorica necessità di dover seguire il personaggio ad ogni episodio; d'altra parte, però, questa forma narrativa permette allo spettatore di ritrovare ogni settimana lo stesso personaggio immutato e alle prese con nuove avventure tra loro indipendenti. I vantaggi produttivi e commerciali dei film a serie

18 Compare nell'Ottocento come forma narrativa letteraria che consisteva in una sorta di "supplemento" al giornale quotidiano in cui cominciano a comparire novelle, racconti di viaggio e, in seguito, veri e propri romanzi a puntate. Il primo

19 Cardini, in Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag.13

appaiono fin da subito evidenti. Sul piano produttivo, infatti, il nuovo modello introduce una forma di standardizzazione che consente un uso generalizzato di materiali e idee. Dal punto di vista commerciale, inoltre, la serie funziona essa stessa come una forma di pubblicità: il singolo film si trasforma in una pubblicità per quelli successivi garantendo così una clientela sicura e fidelizzata. Dopo il colossale successo della serie su Nick Carter si sviluppa, quindi, in tutta Europa, un vasto repertorio di film a serie basati sulla successione acronologica degli episodi. A farla da padrone sono i detective: le *detective storie*s fioriscono in un periodo caratterizzato dall'emergere di un forte sentimento di preoccupazione e di pericolo avvertito dalla borghesia francese e suscitato dalla percezione di un forte aumento della criminalità. Le storie di Nick Carter, infatti, sono basate tutte su di un unico scenario ripetuto: un ricco e rispettabile cittadino viene aggredito da un piccolo criminale e, dopo una serie di vicissitudini, viene immancabilmente salvato dall'eroe-detective.[20] Uno dei massimi rappresentanti in Europa di questo tipo di film a "serie" è senza dubbio il regista Victorin Jasset.

Fra il 1916 e il 1921, i film a puntate rappresentano un tentativo di creare delle storie più lunghe delle produzioni di una e due bobine cui il pubblico si era fino ad allora abituato, in modo da valorizzare al massimo le potenzialità economiche insite nel rapido *turn-over* di pellicole fornite alle catene di sale cinematografiche. Il fenomeno del film seriale diventa ben presto un fenomeno internazionale che è manifestazione anche del momento ricco di trasformazioni di questo periodo: l'epoca della produzione di massa. Anche nel mondo culturale abbiamo, quindi, un'invasione di prodotti standardizzati e il cinema ne è, perciò, esso stesso

20Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le Mani, pag. 17

coinvolto e, nel seriale, la standardizzazione riesce a trovare campo fertile in quanto la resa economica può essere massimizzata. Il serial aveva, infatti, una funzione istituzionale: "fidelizzare" lo spettatore a una particolare forma di spettacolo, creando una abitudine nel frequentare le sale cinematografiche, con una sorta di desiderio irrefrenabile di ripetere l'esperienza. Il serial, realizzato con budget ridottissimi e con tempi di produzione altrettanto ridotti, si afferma pressoché contemporaneamente in Francia e negli Stati Uniti; ogni singolo episodio risponde a regole ben precise ed è concepito come una successione di elementi standard: la durata è solitamente di due rulli, il numero degli episodi viene standardizzato in tre opzioni (possono essere dieci, dodici o quindici). Il serial americano prevedeva usualmente una quindicina di puntate con scansione settimanale, mentre in Europa si preferiva solitamente un numero minore di puntate e dalla durata variabile. I film erano caratterizzati da una struttura episodica, in cui una medesima linea narrativa veniva portata avanti per molteplici puntate. La struttura in singoli frammenti prevedeva l'interruzione del racconto proprio nel momento apicale della tensione, con un finale sospeso, così da creare grandi aspettative nello spettatore in modo tale da spingerlo a voler tornare al cinema.

Sebbene il primo serial della storia del cinema sia effettivamente *What happened to Mary?* (1912) -film muto girato negli Stati Uniti prodotto dalla Edison Company e articolato in dodici episodi- *The adventures of Kathlyn* (1913), prodotto a Chicago dalla Seling in tredici puntate, è considerato più importante perché, per primo, adottò il sistema del *cliffhanger*[21]. Infatti, *in The adventures of Kathlyn* ogni puntata si

21 Cliffhanger: dall'inglese *cliff*, scoglio e *hanger*, qualcosa che permette di stare appeso, è un espediente in cui la narrazione si conclude con una interruzione brusca in corrispondenza di un colpo di scena o di un altro momento culminante caratterizzato da una forte suspense, con l'intento di indurre nello

concludeva con un finale aperto, che lasciava in sospeso la storia, spingendo lo spettatore a voler tornare in sala la settimana seguente per scoprire come Kathlyn, la protagonista, riuscisse ogni volta a cavarsela.

Per quanto intenso, però, il fenomeno delle serie dedicate ai detective, almeno in Francia, ha vita breve. Infatti, all'ondata di personaggi eroici anglo americani ne succede un'altra, che prende spunto dalle novità letterarie nazionali e che sostituisce la figura del poliziotto con quella del bandito. In risposta alla concorrenza straniera, gli scrittori francesi ribattono scegliendo di focalizzare le loro storie dal punto di vista del criminale di cui un celeberrimo esempio è *Lupin*. Questo periodo, in cui vediamo l'emergere dei banditi sullo schermo e nella narrativa, si sviluppa in una fase di espansione del movimento anarchico estremista ed espressione di un desiderio di vendetta di "una classe sociale sfruttata, sofferente e bisognosa di giustizia"[22]. La nascita di questo anti-eroe apre un periodo definito da Jean Tortel come "neo-eroico" in cui la forma tradizionale della fabula viene ribaltata e la funzione eroica viene ricoperta da personaggi negativi[23]. Il primo a sfruttare questo tipo di protagonista fu di nuovo Jasset che nel 1911 realizza un lungometraggio dedicato al bandito Zigomar tratto dal feuilleton di L. Sazie. La serie ha, quindi, per protagonista un bandito che scappa da insidiose trappole ed è anche in grado di ritornare in vita dall'oltretomba. Zigomar ispirerà poi il personaggio della serie di Fantomas[24]: ogni episodio, benché raccontasse

spettatore una forte curiosità verso quello che potrà accadere. In genere l'episodio si concludeva con il protagonista appeso a una roccia, o a penzoloni da un palazzo, in attesa di una risoluzione che sarebbe arrivata solo con l'episodio successivo. A differenza dell'effetto sorpresa la suspence è basata sullo stato di apprensione e tensione del lettore/spettatore.

22Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le Mani, pag. 42

23 Ivi, pag. 20

24 Fantomas viene pubblicato mensilmente dal febbraio del 1911 a settembre 1913 per mano degli scrittori Marcel Allain e Pierre Souvreste. Il modo di operare di questo bandito non ha eguali nella

una storia completa e auto conclusiva, conservava la memoria di quelli precedenti sviluppandone poi una porzione di storia più ampia ma mantenendo sempre al centro il tema ricorrente dell'inseguimento interminabile del bandito da parte dell'ispettore Juve.

Al proliferare di questi anti eroi metterà poi fine la Grande Guerra, riducendone la produzione e favorendo la penetrazione dei serial americani. Negli anni Dieci del secolo scorso vediamo il diffondersi delle serie americane in Europa e con essi la fine della belle Epoque:

> Una fine segnata dal trauma della Grande Guerra, che distrugge ogni stabilità e sicurezza e trasforma la precarietà in un'abitudine. Questa esperienza snervante cui nessuno può sottrarsi trova il suo contrappeso estetico nel dilagare del sensazionalismo. Il futurismo tecnologico della Grane Guerra, infatti, se semina il panico, fa però anche "sensazione".[25]

Negli anni della Guerra viene prodotta la serie cinematografica *Mysteres de New York* (*The exploits of Elaine*, 1914-1915), che coincide con il lancio del serial americano nel Vecchio Continente e costituisce uno dei casi più importanti di interpolazione testuale[26] della storia del cinema. Prodotta dalla filiale americana della casa di produzione Pathè tra il 1914 e il 1915 sono, però, operazione francese poiché riadattano gli episodi della trilogia originale: l'adattamento francese tratta, infatti, l'attualità della guerra, trasformando le avventure dei suoi protagonisti in una narrazione a sfondo patriottico. Questa riscrittura in chiave patriottica si avvale di uno

storia precedente: è una entità inafferrabile che terrorizza la borghesia e le istituzioni, che nessuno conosce ma di cui tutti parlano a causa dei suoi atroci attentati.

25 Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le Mani, pag. 73

26Con l'espressione "interpolazione testuale" si indica, nella critica dei testi, qualunque alterazione del testo avvenuta in maniera consapevole. Era molto frequente nei classici e causata dalla tendenza degli amanuensi a semplificare e banalizzare la sintassi di un testo o il lessico del suo autore. Si intende, quindi, l'aggiunta di elementi in origine estranei al testo (spiegazioni, note), inseriti da amanuensi all'interno del testo.

strumento extra cinematografico: il *roman feuiletton*[27]. L'attrattiva del film viene potenziata tramite l'abbinamento con una pubblicazione a puntate sul quotidiano "Le Matin", già sperimentata negli Stati Uniti nel 1912. Le puntate del romanzo, infatti, anticipano ai lettori gli avvenimenti a cui potranno assistere sullo schermo, alimentando suspence e aspettative del pubblico. Nasce in questo modo il *roman-cinèma.* Questa nuova soluzione aggiunge alla serialità legata al personaggio un nuovo elemento, quello della continuità narrativa: le avventure del protagonista non sono più autonome e indipendenti l'una dall'altra ma sono legate da una continuità cronologica che collega ogni episodio al suo successivo. Dopo il successo dei *Mysteres,* saranno decine i serial americani che verranno sottoposti alla pratica della novellizzazione. Mentre negli Stati Uniti questo sistema avrà vita breve e scomparirà nel giro di pochi anni, in Francia, invece, la formula conosce un'ampissima diffusione e i *roman-cinèma* si moltiplicheranno fino alla fine del cinema muto. Questo sincronismo tra giornale e schermo ha conseguenze importanti sia per l'industria cinematografica che per quella editoriale e nel giro di poco tempo la pratica del *roman-cinèma* si trasforma in un mercato del lavoro immenso per gli scrittori professionisti.

Durante la Guerra, il reclutamento degli uomini al fronte determina per le donne, in questi anni, un'inaspettata apertura di spazi extra-domestici e lavorativi, portandole alla scoperta dell'emancipazione e alla visibilità all'interno della sfera pubblica. Nascono quindi, in questi anni, le serie di Pearl White come *Le avventure di Paolina* (*The Perils of Pauline*, 1914), la

27 Roman-feuilleton: romanzo d'appendice, romanzo a puntate. Il termine f*euilleton* è parola diminutiva di *feuillet* che significa foglio o pagine di libro e in Francia indicava la parte bassa della pagina di un giornale. Il genere compare sulla stampa popolare in Francia e Inghilterra e veniva pubblicato su quotidiani o riviste in episodi di poche pagine.

quale si impone come icona della donna moderna, libera, forte, coraggiosa e soprattutto indipendente. Da questo personaggio si svilupperà poi tutto un filone cinematografico di eroine donne, le *serial queen*, la cui importanza non è solo dal punto di vista di nascita di un nuovo divismo femminile ma anche, e soprattutto, di nascita di un movimento femminista. Al centro delle storie, infatti, non abbiamo come protagonisti eroi maschili ma giovani donne in grado di difendersi, anche fisicamente, dalle aggressioni dei nemici. È questa, infatti, la chiave dell'immediato successo di queste attrici e protagoniste femminili che portano sullo schermo l'immagine di una donna nuova, indipendente e in grado di svolgere le stesse attività dei suoi colleghi maschi, esattamente come le giovani donne lavoratrici facevano tutti i giorni. Pearl White ha un forte impatto sociale anche nella sfera dei costumi, col suo abbigliamento essenziale, privo di fronzoli, perfetto per non ostacolare la protagonista nei movimenti. Scatena nel pubblico anche un forte mimetismo creando un bisogno generalizzato di sport anche nella classe operaia, strappando l'attività fisica al monopolio delle classi più agiate. La fine del conflitto, la smobilitazione del lavoro femminile e il ritorno alla vita domestica coincidono, però, con la trasformazione del serial in un genere d'azione di nuovo maschile, in cui i personaggi femminili sono nuovamente costretti al ruolo di vittime.

Al termine della Guerra anche il modello dei film criminali viene soppiantato da giustizieri ed eroi vendicatori. Uno spartiacque è, infatti, rappresentato da *Judex* (1917) che, come evocato dal titolo, denuncia l'intenzione di rinunciare al fascino degli anti eroi criminali per inaugurare una nuova stagione all'insegna dei valori di moralità e giustizia. Il film viene pubblicizzato con il termine di *cinèroman* e a esso viene abbinata

un'appendice romanzesca, realizzando una importante connessione tra industria editoriale e industria cinematografica. Questo film dà origine a un nuovo genere e ad una nuova pratica produttiva sconosciuta nel resto d'Europa, l'unica che si dimostrerà in grado di reggere la competizione con il serial americano. Si può considerare come tentativo di ricostruire e dare vigore ad un cinema nazionale, un "film popolare, profondamente francese".[28] *Judex,* oltre a fissare dei temi tipici come quello della vendetta[29], della doppia identità, fissa anche un canone che verrà replicato ininterrottamente fino al 1922; questo canone è rappresentato dal numero fisso degli episodi (dodici), dalla durata della pellicola e dalla collocazione del clou drammatico al centro dell'episodio. In questi aspetti il *cinèroman* si differenzia dal serial americano che è caratterizzato, invece, da episodi più brevi, più numerosi e dalla collocazione del momento drammatico alla fine dell'episodio (procedimento, come abbiamo visto, denominato *cliffhanger*). È in questo momento che le differenze tra lo stile europeo e quello americano raggiungono il punto di massima esplicitazione. Mentre il serial punta sulla rapidità e l'accelerazione, il *cinèroman* predilige un andamento lento. Inoltre, mentre il serial statunitense ispira le sue storie all'ambientazione futuristica della fantascienza, quello francese si ispira alle ambientazioni del feuilleton ottocentesco. Il serial raggiunse, quindi, l'apice produttivo negli Stati Uniti e in Francia, ma le cinematografie degli altri paesi non restarono in disparte. I capolavori seriali del cinema muto, infatti, possono essere considerati: *I ragni* (*Die Spinnen*, 1919-1920), in due episodi, e *Il dottor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922), anch'esso in due episodi, del regista tedesco Fritz Lang. In Italia, invece, l'eroe del

28Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le Mani, pag. 89

29 Il protagonista principale, infatti, non è più un bandito ma un eroe vendicatore sulla scia del modello collaudato del Conte di Montecristo di Dumas

cinema seriale fu Za La mort interpretato e diretto da Emilio Ghione, di cui è famosa la serie di film in otto episodi *I topi grigi* (1918). Oltre al serial, il nostro paese sfruttò molto anche il modello della serie, con diversi film dedicati a uomini forzuti come Maciste o Sansone.

Le produzioni seriali proseguiranno fino al 1923 incontrando, poi, una fase di forte declino. Negli Stati Uniti la produzione rimase alta ma alimentò un mercato di nicchia, non più per adulti ma per bambini. Il genere ricomparve poi negli anni Trenta con il sonoro: le produzioni erano destinate ai circuiti minori e costituivano una produzione considerata di "serie B", che rappresentava gli eroi dei fumetti (come ad esempio Flash Gordon, Mandrake, Superman), gli eroi del West, i miti della letteratura classica di massa, i cicli cavallereschi, ecc.

Il serial cinematografico riemergerà poi anche negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta, quando, con l'avvento del mezzo televisivo, per sconfiggere quello che sembrò inizialmente un minaccioso rivale, il cinema si impegnò a superarlo sul piano delle dimensioni, del colore, del costo delle produzioni e degli effetti spettacolari e, sul piano dell'offerta, realizzando prodotti paragonabili a quelli televisivi.

In quegli anni i serial furono talmente numerosi che cominciarono a inflazionarsi e persero popolarità: nel periodo 1949-52, l'impennata dei costi di produzione, la continua realizzazione di lungometraggi sempre più raffinati e l'incessante diffusione della televisione ne sancirono definitivamente il declino.

2 Alcune definizioni: ripetizione, serialità, dilatazione

Negli ultimi anni nel cinema e nella televisione si sono sviluppati dei fenomeni che possono essere considerati dei veri punti di svolta rispetto al passato. Infatti, è possibile notare come sia oramai diventata una consuetudine il dare un seguito a un film di successo: all'imitazione, quindi, tipica dei tempi passati, viene ora sostituita la prosecuzione diretta. È una scelta ormai diffusa, infatti, il ricorrere al ricalco di formule considerate vincenti: i generi "che sapevano accortamente mescolare l'edito e l'inedito"[30] hanno lasciato il posto ai cosiddetti filoni che ripropongono, invece, una medesima situazione. Un'altra tendenza degli ultimi anni è il ricorso alla citazione: la ricerca dell'originalità cede, quindi, il posto al gusto per il richiamo. Infine, basti pensare alla presenza sempre più importante di storie televisive (o, in tempi più recenti, in piattaforma streaming) a puntate o a episodi caratterizzate da una fruizione che:

> [...]si consuma possibilmente tutta d'un fiato per poter godere appieno della sua caratteristica essenziale, cioè proprio quella espansione narrativa che porta i limiti temporali di visione troppo ristretti del film ad un'esperienza estremamente appagante: avere la sensazione che non finisca mai, che non si debba aspettare per incontrare quell'universo narrativo ma anzi sia possibile immergervisi dentro per giorni, senza fare altro e senza smettere mai[31].

Abbiamo, quindi, una riproposizione continua della medesima vicenda, esplorata in ogni sua possibilità, dalla durata potenzialmente infinita. La linea di tendenza è indubbiamente chiara: siamo di fronte al trionfo della ripetizione e della serialità.

30 L'immagine al plurale – Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti Francesco, pp. 9-10, Marsilio Editori,

31 Pisanty V., Effetti di serie. Semiotica della dipendenza televisiva. Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale, Between vol. 11, 2016, pag. 3

Questa tendenza ha però una lunga storia di premesse alle spalle ed è forse possibile considerarla come l'evolversi di un percorso da sempre previsto e, forse, prevedibile. Infatti, fenomeni di ripetizione e serialità si trovano, come abbiamo visto, non solo all'inizio della storia del cinema ma anche nella natura stessa del dispositivo filmico: le immagini che scorrono operano, infatti, sulla permanenza dei dati e sulla progressione ordinata. Se qualcosa si muove sullo schermo è proprio grazie alla replica e alla successione. Ritroviamo ripetizione e serialità anche nell'apparato a cui i due mezzi si riferiscono: l'industria dello spettacolo e dell'informazione richiedono, infatti, sia per la produzione che per il consumo, un' identificarsi di formule stabili. La serialità in ambito cinematografico e anche televisivo è, quindi, un fenomeno non solo legato a trame e narrazioni ma anche ad altri ambiti e settori. Come nota Francesco Casetti, si è affermato un declino dell'unicità e dell'originalità a favore di ripetizione e serialità, fenomeno che non coinvolge solo l'ambito televisivo ma anche quello cinematografico, infatti: "[...] quelli dell'unicità e serialità sono modelli indipendenti dal medium che li trasmette: il cinema può benissimo veicolare contenuti seriali e la televisione contenuti unici"[32].

In questo percorso troviamo tre concetti basilari che schematizzano e descrivono questo fenomeno: ripetizione, serialità e dilatazione[33].

32 Le nuove forme della serialità televisiva – Storia, linguaggio e temi, Innocenti Veronica, Pescatore Guglielmo, p.1, Archetipolibri

33 Questi tre concetti vengono analizzati, esplicitamente od implicitamente, durante un Convegno tenutosi ad Urbino del 1983. L'intenzione con la quale nacque il Convegno era quella di indagare il fenomeno allora emergente cogliendone segni premonitori, linee di tendenza, peculiarità e parallelismi con altri settori.

2.1 La ripetizione

> "[...] la ripetizione appare come un ritorno di qualcosa che è insieme simile e diverso da quanto l'ha preceduto; dunque, non come una riproposizione dell'identico (qual è il caso del calco o della copia) ma come una nuova occorrenza che mescola richiamo e originalità[...]"[34].

Il concetto di ripetizione da sempre fa parte della storia delle arti: non è, infatti, a uso esclusivo del cinema ma coinvolge anche letteratura, arti, moda, musica. Nella letteratura antica, per esempio, abbiamo l'utilizzo di stesse situazioni e personaggi. Nell'arte abbiamo, invece, la rappresentazione degli stessi schemi raffigurativi religiosi, gli stessi santi riprodotti nelle medesime scene e le stesse immagini che, però, si ripetono in modo sempre nuovo e diverso e che rappresentano, quindi, pratiche che si sono ripetute per secoli senza creare sconvolgimenti nel senso comune. È solo a partire dal Romanticismo che muta il punto di vista, che si dà una nuova interpretazione all'opera, alla sua valutazione e al concetto di arte. Nasce, infatti, l'apprezzamento per l'originalità dell'opera, il suo essere diversa rispetto alle precedenti. Col Romanticismo la ripetitività acquisisce, quindi, una concezione negativa, viene collocata al polo opposto rispetto all'artisticità. L'opera d'arte, infatti, diventa tale quando viene considerata originale, irripetibile, non riproducibile. La nostra idea moderna di opera d'arte è, quindi, inficiata da quel contesto storico e ne è direttamente figlia.

Ecco come allora il fenomeno, di cui abbiamo parlato all'inizio, del dare un seguito ai film di successo, sia ritenuto -per quanto apprezzato a

34 L'immagine al plurale – Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti Francesco, pp. 9-10, Marsilio Editori

livello di incassi- un prodotto di "serie B", una commercializzazione scarsamente originale, poiché:

> Se ci poniamo oggi il problema del ripetitivo e del seriale nelle produzioni cinematografiche, televisive, narrative e rappresentative […] è perchè siamo figli di una civiltà che ci ha detto più volte che i prodotti dello "spirito", i prodotti "creativi", sono tanto più interessanti quanto più sono originali. Se non dipendessimo da una ideologia filosofica ed estetica della originalità, non ci porremmo il problema della serialità e della ripetizione[35].

Nella ripetizione di cui parliamo ciò da cui, invece, il pubblico trae piacere è il ritorno del noto ma al tempo stesso delle differenze percepite nel prodotto:

> Il fatto che i testi seriali siano finalizzati al piacere della ripetizione non esclude tuttavia che i testi seriali possano possedere anche un diverso valore estetico, basato, secondo la concezione "moderna", su una dialettica tra schematismo e innovazione; bisogna però che tale dialettica sia percepita dal destinatario, che deve cogliere non solo il contenuto del testo, ma il *modo* in cui esso è trasmesso[36].

Umberto Eco identifica cinque grandi famiglie tipologiche per descrivere il concetto di ripetizione: la ripresa, il ricalco, la serie, la saga e il dialogismo intertestuale (come schematizzato nella figura 1).

35 L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti, Marsilio Editori, 1984, pag.20

36Bertetti, Paolo, "Estetiche della serialità tra spettatori critici e audience competenti", Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale, Between, vol.11, 2016, pag. 2

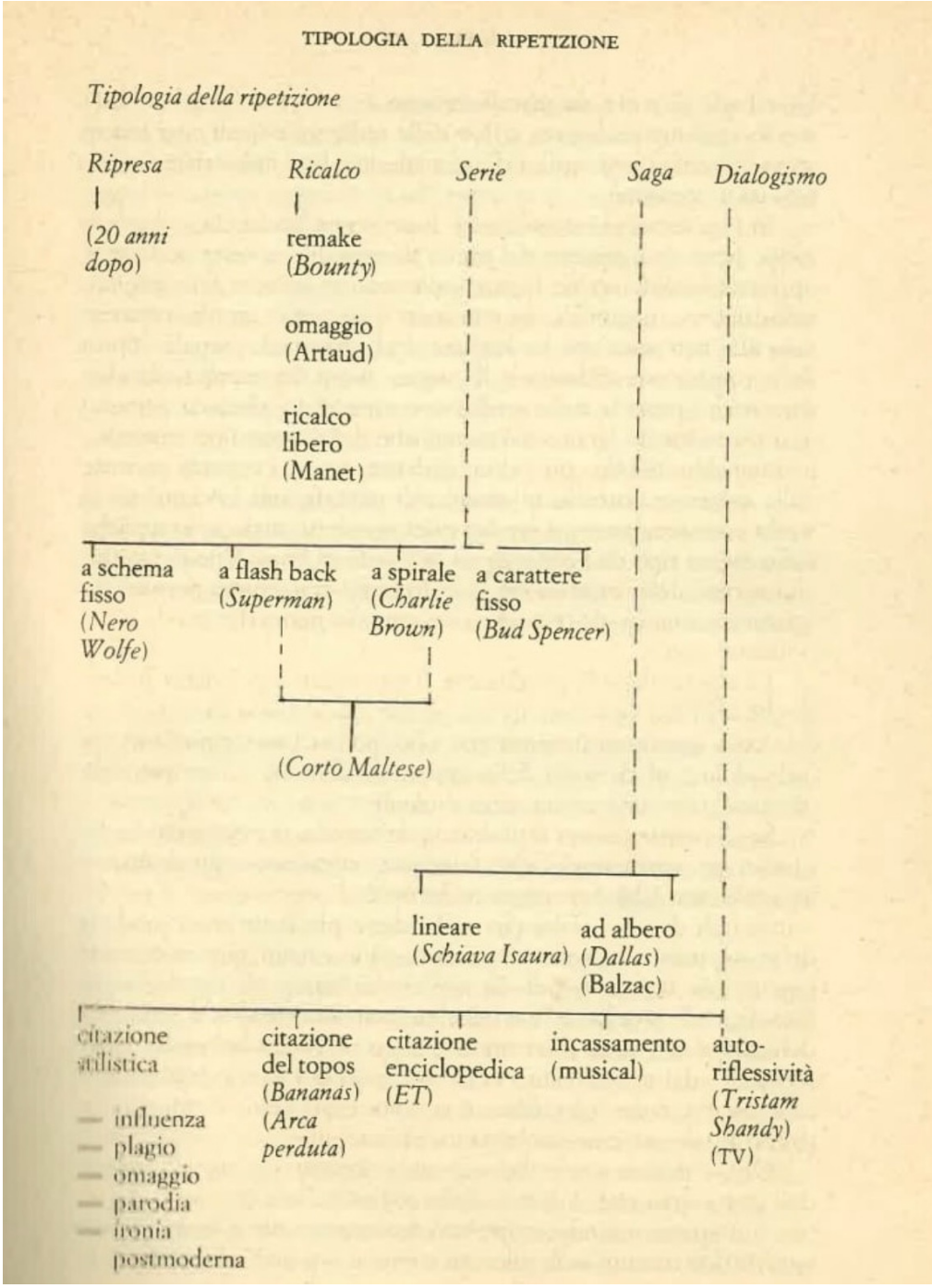

Figura 1. Tipologie di ripetizione (Casetti F., L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nelle televisione)

2.1.1 La ripresa

È il primo tipo di ripetizione. Consiste nella ripresa, ovvero la continuazione, di un tema o di un personaggio di successo con lo scopo di esplorarne ulteriormente l'universo narrativo in modo da permettere di continuare a raccontarne ancora le storie. In letteratura l'esempio più celebre è *Vent'anni dopo* di Dumas, mentre, nel cinema, un esempio più recente è la saga di *Star Wars*. Questo tipo di ripetizione nasce essenzialmente come decisione commerciale ed è casuale che il secondo episodio sia migliore o peggiore rispetto al primo. Non ci sono regole che stabiliscono come devono essere i successivi episodi della storia, se devono portare solo lievi variazioni al tema o se devono, invece, narrare storie molto diverse riferite però ai medesimi personaggi (un illustre esempio in letteratura sono le diverse storie del ciclo di Re Artù che narrano ancora e ancora le vicissitudini di Lancillotto).[37] La ripresa può essere fatta anche con ironia (vedasi, sempre in letteratura, il caso de *L'Orlando Furioso* che è una ripresa dell'*Orlando innamorato* di Boiardo che a sua volta è una ripresa del ciclo bretone).

2.1.2 Il ricalco

Il ricalco è la riformulazione di una storia o di una forma stilistica di successo. La storia dell'arte e della letteratura è ricca di esempi di opere che, ad ogni riformulazione, sono state in grado di comunicare qualcosa di diverso (le opere di Shakespeare si possono considerare dei ricalchi di

37 Eco U., Innovation and Repetition: between modern and post-modern aestethics, pag. 167

storie famose dei secoli a lui precedenti).[38] Solitamente il ricalco è una riformulazione implicita, con finalità di omaggio e riscoperta e, in questi casi, il pubblico può esserne inconsapevole: è, quindi, un tipo di ripetizione sottile e per un pubblico esperto[39]. Ma può esserci anche il caso di un tipo di ricalco esplicitato: il *remake*[40] (ed esempio, il film *A star is born*[41]). In altri casi ancora la ripresa può avere funzione di omaggio come, ad esempio, nel caso del libro *Il monaco* di Lewis riscoperto dai surrealisti e riscritto, o meglio, riadattato, da Antonin Artaud nel 1930 e il *Dejeneur sur l'herbe* di Manet che riprende il *Concerto campestre* di Giorgione; nel primo caso si può parlare anche di finto ricalco, nel secondo caso di ricalco libero. Anche il ricalco, come la ripresa, può avere intenzioni ironiche, come ad esempio i western di Sergio Leone. Infine, sotto la categoria di ricalco, si possono classificare anche casi di vero e proprio plagio[42].

2.1.3 La serie

Questa formula coinvolge esclusivamente la struttura narrativa. Troviamo una situazione e dei personaggi principali fissi attorno ai quali ruotano dei personaggi secondari che mutano in modo da dare l'impressione che la storia sia sempre diversa da se stessa. Come nota

38 Ivi, pagg. 167-174.

39 Un esempio, nella storia dell'arte, può essere la statua di Paolina Borghese di Antonio Canova (1804) che, per l'ambientazione e la posa, si ispira e omaggia il dipinto di Jean Louis David *Madame Recarnièr* (1800).

40 Remake: dall'inglese *remake* "rifare", rifacimento di uno spettacolo o, in questo caso, di un film, che a distanza di tempo intende ripeterne le caratteristiche emotive, spettacolari e, se possibile, il successo.

41 Film del 2018 è, infatti, remake di altri tre pellicole precedenti rispettivamente del 1937, 1954, 1976, conosciute col titolo *E' nata una stella*.

42 Si veda ad esempio il caso de *Il re Leone* (*The Lion King*, 1994) della Disney, accusata di aver in parte plagiato la storia di *Kimba il leone bianco* (*Janguru Taitei*, 1950-1954) manga di Osamu Tezuka.

Umberto Eco, infatti, nella serie:

> l'utente crede di godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto.[...] La serie in tal senso risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, opportunamente mascherato e fasciato di novità superficiali. La serie consola l'utente perchè premia le sue capacità previsionali: l'utente è felice perchè si scopre capace di indovinare ciò che accadrà, ed è felice perchè gusta il ritorno dell'atteso[43].

Questo tipo di serie classica viene chiamata da Eco come serie "a schema fisso" ed era tipica soprattutto delle serie del passato, come le serie televisive del tenente Colombo o di Starsky e Hutch (1975-1979). Umberto Eco individua tre variazioni della struttura della serie:

i. a *flashback*: storie in cui il personaggio non è seguito lungo il corso lineare della sua vita ma ne vengono seguiti costantemente momenti differenti, creando una struttura della storia più complessa e stratificata. La figura tipologica di questo sottotipo è il *loop*. Questo espediente viene utilizzato prevalentemente per ragioni commerciali: in questo modo, infatti, il personaggio, che può vivere continuamente nuove avventure, è esplorato più a fondo nella sua storia personale e ovvia al naturale invecchiamento del personaggio; invece di fargli vivere nuove avventure lo si fa rivivere continuamente all'indietro. Ovviamente, se non viene prestata attenzione, questa soluzione può provocare diversi paradossi perchè la narrazione del passato non deve alterare la conoscenza che ha lo spettatore del suo presente. Inoltre, l'uso dei flashback stimola il pubblico che può riempire le

43 L'immagine al plurale – Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti Francesco, p. 24, Marsilio Editori,

lacune narrative collegando passato e presente. Famosa per avere ampiamente utilizzato questa struttura è la serie televisiva *Lost* (2004-2010)[44].

ii. a spirale: storie in cui sembrano accadere le stesse cose o, addirittura, sembra non accadere nulla; è il personaggio al centro della storia ad essere arricchito ed approfondito. Ad esempio, nelle storie dei *Peanuts*, ai personaggi come Charlie Brown non accade praticamente nulla, ma ad ogni strip il loro carattere ne appare arricchito ed approfondito.

iii. a carattere fisso: le serie non sono mosse dalla struttura narrativa ma dalla natura stessa dell'attore. Si pensi alla presenza di Bud Spencer o Totò: gli eventi nascono dalla mimica, dagli schemi comportamentali del personaggio che anche in film diversi fa sempre le stesse cose. Per quanto l'autore possa ingegnarsi ad inventare nuove avventure, il pubblico nei fatti riconosce (e vuole riconoscere) sempre e comunque la stessa storia.

2.1.4 La saga

Si può definire come:

> una successione di eventi, apparentemente sempre nuovi, che interessano il decorso storico di un personaggio e meglio ancora di una genealogia di personaggi. Nella saga i personaggi invecchiano, la saga è una storia di

44 La serie narra la storia di alcuni sopravvissuti di un aereo precipitato su di un'isola all'apparenza deserta. È famosa per l'uso massivo del flashback nello sviluppo della storia. Infatti, ogni episodio si concentra su di un dato personaggio e i flashback vengono utilizzati per rivelarne il passato e come esso influenzi il loro comportamento sull'isola. In questo modo lo spettatore ad ogni episodio è in grado di approfondire la storia e la psicologia dei personaggi.

senescenza[45].

Può essere di due tipi: "a linea continua" (personaggio seguito dalla nascita alla morte, ai figli e così via praticamente all'infinito); o "ad albero" (un personaggio capostipite e varie diramazioni narrative che riguardano i discendenti ma anche i personaggi che ne gravitano attorno, come per esempio nella serie Dallas in cui i diversi personaggi vivono più o meno sempre gli stessi eventi). La saga può essere considerata come una serie mascherata[46] con la differenza, però, che in entrambe le tipologie di saga *"*i personaggi cambiano ma in realtà essa ripete, in forma storicizzata, celebrando in apparenza il consumo del tempo, la stessa storia, e rivela all'analisi una fondamentale astoricità e atemporalità"[47].

2.1.5 Dialogismo intertestuale

Nel dialogismo intertestuale ha un ruolo predominante la citazione. Secondo Eco infatti: "[...] abbiamo cioè testi che citano altri testi e la conoscenza dei testi precedenti è presupposto necessario per l'apprezzamento del testo in esame."[48] Nel caso di film ispirati a serie televisive questo tipo di prodotto fa sicuramente leva sul gusto del "ritrovato" e dà allo spettatore l'occasione di ritrovare anche al cinema personaggi e situazioni conosciute nella serie televisiva (come nel caso dei film realizzati sulle serie di *Baywatch* o *Vita da strega*) poiché, spesso,

45 Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag.96
46L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti, Marsilio Editori, 1984, pag. 28
47 Ibidem
48 Le nuove forme della serialità televisiva – Storia, linguaggio e temi, Innocenti Veronica, Pescatore Guglielmo, p.25, archetipolibri

questi elementi rappresentano la vera attrattiva rispetto invece alla storia in sé. Il fascino dei personaggi è dovuto soprattutto all'attore che li impersonifica. Per questo motivo, l'adattamento cinematografico ideale dovrebbe mantenere gli stessi attori, in modo tale da conferirgli continuità e coerenza, inserendoli però all'interno di una diegesi arricchita dalle potenzialità economiche e strumentali del mezzo cinematografico (budget elevato, effetti speciali, costumi e un tempo narrativo più lungo). Ovviamente questo è possibile solo quando la volontà di produrre un adattamento cinematografico si manifesta in contemporanea all'uscita della serie. Molto spesso questi tipi di prodotti nascono dopo un considerevole lasso di tempo fra la conclusione della serie e l'uscita del film, rendendo difficile o addirittura impossibile mantenere questa volontà. Nel caso, ad esempio, di *Baywatch* (2017), il film è uscito sedici anni dopo la conclusione della serie e, ovviamente, il mantenimento del filone narrativo con i medesimi personaggi era impossibile. Per dare un maggiore senso di familiarità è stato allora inserito un cameo con David Hasselhoff. Negli ultimi anni assistiamo a un fenomeno in cui la continuità di personaggi dal cinema alla serie sta diventando una prassi utilizzata molto più che in passato, complice l'innalzamento qualitativo ed economico delle serie televisive[49]. Ciò che, soprattutto, è cambiato negli ultimi anni è la trasposizione televisiva del film. In questo passaggio, infatti, vengono ripresi e proposti allo spettatore personaggi ed ambienti che erano già presenti all'interno della pellicola cinematografica e la cui comprensione presuppone necessariamente la conoscenza del testo filmico precedente. In questi casi, quindi, la frammentazione in episodi riempie il prodotto della

49 Ad esempio la serie de Il Signore degli Anelli o quella, ancora non distribuita, di Harry Potter. Caso italiano, invece, Gomorra nata dal precedente film di Matteo Garrone.

serie di elementi che sono utili allo spettatore per approfondire parti della storia. In passato, invece, il testo televisivo era molto più slegato al film rispetto al presente: oggi, infatti, numerose serie televisive – visibili soprattutto in *streaming* - si collegano direttamente al film, ampliandone la storia; la conoscenza della storia filmica diventa, dunque, essenziale e propedeutica alla visione della serie. Questo è il caso della saga di *Star Wars* approdata anche sullo schermo televisivo in qualità di serie e che vedremo nella terza parte della tesi. Un altro esempio, invece, è la serie *Cobra Ka*i (2018 - in corso) che riprende dopo molti anni le vite dei due protagonisti del primo *Karate Kid* (1984). La particolarità e vera attrattiva iniziale della serie è che gli attori che interpretano i personaggi principali sono realmente quelli del film, Ralph Macchio e William Zabka.

Questo fenomeno di circolazione di storie fra diversi media è espressione di un cambiamento nel nostro modo di concepire la narrazione con un allentamento della nozione di chiusura e di opera autosufficiente[50].

2.2 La serialità

La serialità è la presenza di una successione, di un processo di enumerazione. Abbiamo una situazione che è fissa e dei personaggi principali fissi attorno ai quali ruotano dei personaggi secondari variabili per dare l'impressione che la storia sia diversa rispetto alla precedente. Soprattutto in passato lo spettatore era portato a credere che nella storia (che fondamentalmente restava la stessa) ci fossero delle novità e, allo stesso tempo, trovava piacere nella ricorrenza di un medesimo schema

50 Thompson K., Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione, pag.78

narrativo e nel ritrovare gli stessi personaggi (un esempio è la serie televisiva de *La Signora in giallo*). La serie di questo tipo era di consolazione per l'utente perchè era felice nell'indovinare ciò che sarebbe accaduto.

La nascita del fenomeno della serializzazione la troviamo già nella narrativa risalente al XIX secolo ed è collegata a quella che Benjamin chiamò "epoca della riproducibilità tecnica" poiché l'organizzazione capitalistica ed industriale trovò nella serie la sua massima forma espressiva. È infatti alla fine dell'Ottocento che si affermano i processi di industrializzazione e la produzione in serie è una delle sue espressioni più rappresentative.

Nella seconda metà dell'Ottocento si afferma il fenomeno delle opere narrative pubblicate a puntate sui giornali, fenomeno coincidente con l'introduzione di sistemi di stampa a basso costo e rapida circolazione. Il momento di massimo successo della narrativa a puntate è rappresentata dal *feuitillon*, incontro tra letteratura e stampa. È nel 1831, infatti, che Balzac decide di anticipare alcuni capitoli dei suoi romanzi utilizzando la stampa in modo da stimolare l'attesa nei lettori. In seguito nel 1836 Dickens pubblica in venti fascicoli mensili *Il Circolo Pickwick*. Altre pubblicazioni famose uscite a puntate sono *I tre Moschettieri* e *Il conte di Montecristo*. Alla pubblicazione a puntate della letteratura si affiancherà poi il fumetto, la cui nascita si fa risalire al 1895.

Nel cinema, poi, il serial è stato una forma caratteristica del cinema già dagli anni Dieci. I film in questo caso avevano una forma episodica in cui la storia veniva portata avanti per diverse puntate. La struttura degli episodi prevedeva che il racconto si interrompesse nei momenti di tensione

massima, lasciando lo spettatore con un finale sospeso. La sospensione del finale, con consueto cartello rimandante alla puntata successiva viene chiamato, come abbiamo visto, *cliffhanger*. La produzione di film seriali conosce grande fortuna in Francia grazie ai film prodotti dalla Pathè. Nei prodotti seriali cinematografici possiamo trovare due effetti:

1. le caratteristiche del film seriale, come la ripetitività dei personaggi, la suspence, portano ad un processo di fidelizzazione che incoraggiano il fenomeno del divismo;
2. la produzione seriale sviluppa dinamiche produttive e di diffusione in virtù delle logiche di sviluppo dell'industria cinematografica e delle sue logiche produttive. Il serial ha, infatti, una modalità di produzione di tipo industriale in quanto realizzato con budget molto bassi e tempi di lavorazione altrettanto ridotti. Negli ultimi tempi non in tutte le serie ritroviamo questa forte schematizzazione e ciclicità; le serie, infatti, sono diventate anche una frammentazione in episodi di uno stesso arco narrativo, in cui i personaggi sono fissi ma lo schema narrativo segue più la struttura della fabula.

Troviamo anche serie in cui da un episodio all'altro i personaggi e le storie cambiano, e ciò che rimane fisso è, invece, il tema (come, ad esempio, nella serie *Black Mirror*); questa struttura seriale riprende il genere delle raccolte di racconti (come fece in letteratura Italo Calvino).

2.3 La dilatazione

Il terzo e ultimo concetto caratterizzante il fenomeno della serialità è

la dilatazione. Un dato caratteristico è che in essa gli elementi vengono tenuti e utilizzati il più a lungo possibile procrastinandone la fine con una logica narrativa che la direziona in senso orizzontale. Con la dilatazione abbiamo un'occupazione allo stremo del tempo e dello spazio: "[...]viene da chiedersi se un tale acquisto di volume rappresenti un puro effetto di ridondanza o non sottenda invece un processo di valorizzazione [...][51]". All'interno del testo filmico la dilatazione permette, quindi, una rappresentazione diluita nel tempo di ogni personaggio e del suo processo di metamorfosi lungo l'arco narrativo[52] rivolgendo la sua funzione verso un pubblico che sia già fidelizzato[53].

51 L'immagine al plurale – Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, a cura di Casetti Francesco, p. 10, Marsilio Editori,

52Piga E., "Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilleton al Serial TV", Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, Between, IV.8 (2014), pag.19, http://www.Betweenjournal.it/

53Marcello A. e de Fazi D., La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera, Galatina, Congedo, 2010, pagg. 13-50

3 Espedienti narrativi della serialità

Di seguito vediamo analizzati alcuni espedienti narrativi di cui si serve il mezzo audiovisivo per esprimere il fenomeno della serialità attraverso il cinema e la televisione.

3.1 Il prequel

Indica un film che presenta personaggi ed eventi ambientati in un tempo precedente rispetto a quanto è già stato raccontato ma che in ordine temporale è uscito dopo. Spesso il *prequel* viene utilizzato per spiegare e svelare i fatti che hanno portato agli eventi già narrati nella storia originale presupponendo, quindi, la conoscenza di quanto avverrà successivamente. L'autrice Donata Meneghelli evidenzia proprio questo carattere paradossale, del procedere della storia contemporaneamente in avanti ma anche all'indietro: indietro rispetto alla fonte iniziale e avanti rispetto allo sviluppo dell'intreccio[54]. Inoltre, l'autrice sottolinea come spesso la scrittura di un prequel diviene un espediente per decentrare la narrazione e dare spazio a figure considerate, nella narrazione principale, come figure periferiche o secondarie ma che, invece, nel prequel possono essere messe in risalto e approfondite.

Un esempio di prequel sono gli episodi di Star Wars, girati negli anni Novanta – di cui parleremo, però, in seguito-. Un altro esempio è il film di James Bond *Casino Royale* (2006) in cui seguiamo le vicende dell'agente

54 Cao C., "Donata Meneghelli, Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso". Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili. Eds. R. Galvagno – M.Rizzarelli – M. Schilirò – A. Scuderi, Between, 2019, pag.4

007 prima di conquistare il doppio 0, del suo primo amore e il rapporto col suo capo M.

3.2 Il sequel

Questo termine, indica, quando un film (o più genericamente un testo) dà origine a una serie o ciclo narrativo approfondendo ed ampliando la storia già narrata. A volte inserisce nuovi personaggi ed ambientazioni. In termini pratici, l'utilizzo di sequel risponde alla necessità di sfruttare i diritti di ogni singola storia nel provare a replicare e spremere il successo di un film realizzandone un seguito. Molto spesso è probabile che l'episodio seguente non sia della medesima qualità dell'originale[55]. Il termine *sequel* è sinonimo di seguito e la strategia alla sua base è di accrescimento e moltiplicazione. La storia precedente viene ampliata, arricchita e viene svelato allo spettatore cosa è successo dopo il "e vissero felici e contenti". Il sequel non continua la storia narrata secondo un vettore proiettato in avanti, ma ne riapre il testo che si era concluso.[56] L'autrice Meneghelli, a tal proposito, porta una distinzione tra continuazione e sequel per precisare come i due termini non siano equivalenti e di come il primo si riferisca ad opere non considerate concluse[57]. Il *sequel* può essere intenzionale quando, già al momento del primo film, sappiamo che ci sarà un seguito; è il caso de *Il padrino - parte I (The Godfather,* 1972) che annuncia già l'esistenza di

55 Kristin T., Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione, pag.100

56 Donata M., Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso, pag. 28

57 Cao C., "Donata Meneghelli, Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso". Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili. Eds. R. Galvagno – M.Rizzarelli – M. Schilirò – A. Scuderi, Between, 2019, pag.3

un seguito anticipando, quindi, che la storia non sarà conclusa[58]; oppure ci può essere un *sequel* non originariamente previsto ma che viene deciso per ragioni economiche, in seguito ad un grande successo al botteghino. È ciò che possiamo osservare negli ultimi anni con film quali *Top Gun* (1986) e *Indepence Day* (1996)*:* il seguito esce numerosi anni dopo il primo film senza che ciò fosse inizialmente previsto. Questo tipo di sequel si basa, quindi, sul grande successo del precedente film, e sulla sicurezza di incassi sicuri in quanto i fan dei film cult vogliono sapere cosa è successo ai loro eroi e quali avventure li attendono. In entrambi i casi, però, i film-capostipite hanno un loro preciso registro stilistico e narrativo a cui i seguiti non si devono discostare come, per esempio, lo stile delle riprese o l'utilizzo della stessa colonna sonora. Inoltre, cosa fondamentale affinché i sequel risultino coerenti e credibili, è che gli attori rimangano i medesimi dell'originale.

Nella storia del cinema i sequel apparvero molto presto. Ad esempio, la commedia svedese di Mauritz Stiller *Thomas Graal's Best film* (*Thomas Graals bast film*, 1917) ebbe un tale successo che già l'anno seguente girò *Thomas Graal's best child* (*Thomas Graals basta barn*, 1918). Ad Hollywood, invece, abbiamo poi horror sequel come *La moglie di Frankestein* (*The bride of Frankestein*, 1935). Fu, però, solo negli anni Settanta che i sequel divennero una vera e propria strategia utilizzata di frequente da Hollywood a causa del periodo di forte crisi che stavano vivendo gli studios alla fine degli anni Sessanta. Una delle strategie applicate per far presa di nuovo sul pubblico fu appunto di capitalizzare su

58 Nel caso de I*l padrino Parte II* (*The God Father Part II*, 1974) esso è al tempo stesso sequel e prequel perchè all'interno della stessa pellicola possiamo contemporaneamente seguire la storia di Don Vito Corleone e la sua ascesa nel mondo del crimine e le vicende del figlio Michael alla guida della cosca mafiosa dei Corleone. Da segnalare, inoltre, che è stato il primo sequel nella storia del cinema a vincere un premio Oscar come miglior film.

alcuni titoli di successo. È, infatti, proprio a partire dagli anni Settanta che la maggior parte di film popolari cominciarono ad avere un sequel anche con intervalli di tempo piuttosto lunghi tra l'uno e l'altro[59].

3.3 Lo spin-off

E' anch'essa un'opera sviluppata dall'opera principale ma ne narra storie parallele e l'attenzione ricade, in questo caso, non sui personaggi principali ma su quelli secondari rendendoli protagonisti della narrazione e ampliando ulteriormente il mondo narrativo. Questa pratica risulta essere molto frequente fin dagli anni Cinquanta nella produzione televisiva seriale statunitense, in cui era diventata pratica piuttosto comune il ritagliare una serie addosso ad un personaggio secondario di una serie già affermata.Lo spin-off viene realizzato quando l'universo narrativo risulta così ampio da poterlo ulteriormente sviluppare, approfondendo storie correlate al filone principale. Abbiamo casi di serie televisive che hanno generato un gran numero di spin-off, alcuni dal successo quasi paragonabile alla loro matrice, come ad esempio *Happy Days* (1974-1984) che diede vita ad altre due serie di discreto successo: *Mork & Mindy* (1978-1982) e *Laverne & Shirley* (1976-1983). Spesso c'è stato un diverso impiego di mezzi economici e produttivi tra il primo progetto e quello ad esso derivato, oltre ad una più bassa qualità della sceneggiatura.[60] Questo, però, non si è rivelato sempre vero, come ad esempio nella recente serie *La Regina Carlotta: una serie di Bridgerton* (*Queen Charlotte: A Bridgerton Story*,

59 Kristin T., Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione, pag.100 - 101

60 Innocentin V., Pescatore G., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi. Archetipolibri, 2012, pag. 22

2023), costola spin-off della serie di successo *Bridgerton* (2020). Esempi, invece, di *spin-off* cinematografici: il film *Il re Scorpione* (*The Scorpion King ,* 2002), realizzato come costola de *La Mummia. Il Ritorno* (*The mummy returns*, 2001); o ancora, il più recente film di animazione *Alla ricerca di Dory* (*Finding Dory*, 2016), uscito diversi anni dopo rispetto a *Alla ricerca di Nemo* (*Finding Nemo*, 2003)[61].

3.4 Il cross over

Il cross over, a differenza dello spin-off che dilata lo spazio di uno dei personaggi, amplia lo spazio della narrazione inserendola in un mondo allargato che include anche personaggi di un diverso universo narrativo (ciò che è stato fatto dalla Marvel sui film dei supereroi). Attraverso le sue dinamiche viene favorita una sorta di uscita dei personaggi dal proprio ristretto spazio narrativo, lasciando pensare allo spettatore che ci sia anche qualcosa d'altro. Questo espediente può, a volte, creare un effetto traino tra i due prodotti che hanno caratteristiche simili, invitando gli spettatori dell'uno ad avvicinarsi all'altro, fruendo così di più prodotti che soddisfino le loro esigenze, come è successo tra *Beverly Hills 90210* (1990-2000) e *Melrose Place* (1992-1999), due serie dalle caratteristiche simili e rivolte a un pubblico simile. L'incontro-scontro tra i vari personaggi li pose come una sorta di testimonial l'uno per l'altro, invitando in questo modo gli spettatori a seguire entrambe le serie.[62]Una tendenza più recente vede lo

61 Nel primo caso, quello che nel primo film era l'antagonista degli eroi principali, nel secondo diviene il protagonista della pellicola. Nel secondo caso, invece, la narrazione viene invertita: non è più la storia di un padre alla ricerca del figlio ma di una figlia alla ricerca della propria famiglia perduta.

62 Innocentin V., Pescatore G., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi. Archetipolibri, 2012, pag. 23

spin-off incentrarsi non più solo su di un personaggio secondario ma su una situazione narrativa dominante della serie di successo. Si può portare ad esempio il caso delle serie *C.S.I. Miami* (2002-2012) e *C.S.I. NY* (2004-2013): entrambe le serie vedono la loro genesi da episodi cross over[63], nei quali i protagonisti dell'uno e dell'altro show si incontrano.[64]

3.5 Il reboot

Con il termine reboot si intende un'opera nuova che interrompe la continuità di una serie azzerando ciò che era stato sviluppato fino a quel momento. Esso scarta, quindi, la narrazione preesistente ricreandone sia personaggi che trame. È, quindi, un riavvio della storia precedente che, in molti casi, poteva essere considerata esaurita o obsoleta. Un esempio di reboot è la serie cinematografica di Spider-Man realizzata in tre versioni: Spider-Man (2002), The Amazing Spider-Man (2012) e l'ultima serie legata al mondo Avengers.

3.6 La serialità televisiva

In Italia, per lungo tempo, è stato utilizzato il termine telefilm per indicare tutti quei prodotti seriali che iniziano ad affollare i palinsesti della

63 Entrambe le serie sono costole dell'originario *C.S.I. Scena del crimine* (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000-2015). Per esempio, tra *C.S.I. Scena del crimine* e *C.S.I. Miami* è stato costruito un legame che prevede che i protagonisti della serie prima serie si rechino a Miami per risolvere un caso e qui incontrino i personaggi che andranno a costituire la seconda serie.

64 Innocentin V., Pescatore G., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi. Archetipolibri, 2012, pag. 24

tv italiana dagli anni Settanta in poi. Il termine telefilm, però, è un termine che pare più adatto a descrivere un fenomeno quale è quello dei *made-for-Tv movies*[65], piuttosto che quello della serialità italiana.[66] È, però, più precisa e ancora attuale la distinzione effettuata da Umberto Eco che riconosce l'esistenza di diverse modalità entro cui il prodotto seriale televisivo può declinarsi. Per questo motivo i prodotti seriali televisivi vengono differenziati in due categorie principali: il serial e la serie (come schematizzato in Figura 2).

65 Con questo termine si intendono dei prodotti assimilabili a film per il grande schermo ma pensati per la trasmissione televisiva. Sono caratterizzati da una scarsa qualità dell'immagine data dallo scarso impiego di risorse economiche per la loro realizzazione.

66 Le nuove forme della serialità televisiva – Storia, linguaggio e temi, Innocenti Veronica, Pescatore Guglielmo, p.8, archetipolibri

Le tipologie del prodotto seriale televisivo

Tipologie		
Serial	**Serie**	**Serie serializzata**
Racconto articolato in un numero variabile di puntate, interdipendenti e intervallate nel tempo. La puntata è un frammento di una trama interrotta. Occupa un posto preciso nella narrazione, è direttamente concatenata ai segmenti che la precedono/seguono	I segmenti che compongono la serie sono detti episodi. Questi sono autosufficienti e dotati di una chiusura narrativa, non concatenati come le puntate del serial. Dove il serial sospende sistematicamente il racconto, la serie lo chiude, così che ogni nuovo episodio non sia la continuazione o la ripresa di quello precedente, ma l'inizio di una nuova storia	Si tratta delle cosiddette serie a incastro, dove i singoli segmenti mantengono un alto grado di autonomia. Si fondono i modelli del serial con quelli della serie classica, la formula è praticata spesso dopo qualche stagione di programmazione, quando si iniziano ad inserire elementi che portano verso una maggiore serializzazione e che permettono un approfondimento dei personaggi e dei temi trattati
Formule narrative		
> *Continuous serial*, di lunga o lunghissima durata con una narrazione aperta e flessibile (soap opera e telenovela) > *Miniserial*, forma seriale corta composta da poche puntate, distribuite entro un breve arco di tempo. Il racconto interrotto lo rende appartenente alla famiglia del serial, chiede allo spettatore una fedeltà a breve termine ed è dotato di una chiusura narrativa inequivocabile	> Serie antologica, i cui singoli episodi autoconclusivi sono unificati sotto un comune titolo, ma indipendenti tra loro. Si tratta di episodi di durata variabile, senza personaggi e ambienti ricorrenti. Il fattore unificante è il genere, oppure la presenza di un narratore/presentatore delle storie > Sit-com, ha episodi brevi (circa 30') e toni leggeri da commedia. Ogni episodio è articolato in tre momenti: stato di equilibrio iniziale, scompigliato dall'entrata in scena di un elemento turbativo; parabola ascendente della tensione fino al suo apice; risoluzione del problema e ritorno allo stato di equilibrio iniziale	> C'è sempre una storia centrale che si conclude nell'episodio (detta *anthology plot*), ma c'è anche una cornice che si prolunga per più episodi (*running plot*). Viene così aggiunto un elemento di progressione temporale e di parziale apertura narrativa, assente dalla formula tradizionale
Esempi		
> Soap opera: *Beautiful* (più di 5000 puntate nel 2007) > Telenovela: *Anche i ricchi piangono* (168 puntate, 1979) > Miniserial: *Radici* (8 puntate, 1977)	> Serie classica a episodi autoconclusivi: *La signora in giallo* (1984-1996, 264 episodi) > Serie antologica: *Ai confini della realtà* (1959-1964, 156 episodi) > Sit-com: *Friends* (1994-2004, 236 episodi)	> Serie serializzata: *Buffy* (1997-2003, 144 episodi)

Figura 2. Le tipologie del prodotto seriale televisivo (Innocenti V. Pescatore G., Le nuove forme della serialità televisiva)

3.6.1 Il serial

È da considerarsi come un racconto articolato in un numero variabile di parti, le puntate, interdipendenti tra loro. La puntata è, quindi, un segmento narrativo non autosufficiente, il frammento di una trama aperta direttamente concatenato ai suoi segmenti precedenti e successivi. Il serial può, a sua volta, articolarsi in due forme:

1. *continuous serial*: si caratterizza per due proprietà distintive: la divisione in puntate e la lunga durata del racconto (mesi o addirittura anni); si sviluppa a sua volta, quindi, in due tipologie, la *telenovela* e l a *soap opera*. La prima, proveniente da Europa e USA, è caratterizzata da una narrativa che non prevede risoluzione né finale, come *Beautiful* (*The bold and the beautiful*, in onda dal 1987 e ancora in produzione); la seconda, proveniente dall'America Latina, ha una narrativa chiusa, di lunghissima durata, in cui però la narrazione procede verso la risoluzione del racconto e la cui struttura si presenta più semplice in quanto la storia si concentra principalmente su una coppia di protagonisti piuttosto che su gruppi familiari;
2. *miniserial*: prodotto composto da poche puntate distribuite in un breve arco di tempo. Si può considerare una sorta di ibrido, poiché la narrazione ad interruzioni lo rende all'apparenza appartenente alla famiglia del serial, ma ha una serialità debole che richiede allo spettatore una fedeltà corta, che si esaurisce in un piccolo numero di puntate. Nella serialità lunga, infatti, ciò che assicura la fedeltà dello spettatore è il ritorno del già noto ed esso è incorporato nelle strutture narrative che si ripetono e nell'articolazione strutturale della

storia che protrae nel tempo una stessa situazione. Nella serialità corta, invece, queste tecniche mancano per cui, per creare la fidelizzazione nel pubblico, vengono sovente utilizzate forme intertestuali di ripetizione che giocano sulla familiarità e notorietà di storie e temi che si rifanno a materiali già noti, come la ricostruzione di eventi storici, fatti realmente accaduti o adattamenti di opere letterarie. Questo format sta riscuotendo un enorme successo di pubblico poiché permette una fruizione rapida e in tempi brevi. Esempi recenti di miniserie sono *The young pope* (2016) e *The new pope* (2020) entrambe del regista italiano Sorrentino.

3.6.2 La serie

Si caratterizza per l'articolazione in segmenti, tendenzialmente autoconclusivi. I frammenti sono chiamati episodi e sono solitamente autosufficienti nell'economia della serie. La serie si articola in tre sottocategorie:

1. la serie antologica: serie con episodi di durata variabile da mezz'ora o un'ora e mezza, che non ruotano intorno a personaggi o ambientazioni ricorrenti ma li diversificano di continuo ad ogni episodio. Il fattore inter-episodico unificante può essere il genere, lo stesso interprete o lo stesso tema. Alcuni riferimenti possono essere: *Ai confini della realtà* (*The twilight zone*, 1959-1964) e *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcok presents*, 1955-1962) ma anche le più recenti *Black Mirror* (2011 – in produzione) o *American*

Horror Story (2011 – in produzione) in cui, il cambiamento di ambientazioni e personaggi si sposta, nella prima, da un episodio all'altro mentre, nella seconda, da una stagione all'altra.

2. *sit-com*[67]: articolata sulla base di episodi corti, della durata di circa mezz'ora, con toni leggeri da commedia. Il racconto coinvolge sempre il medesimo gruppo di personaggi, ripresi in pochi ambienti fissi (come nella serie *Friends*). Le situazioni si ripetono secondo uno schema ciclico consueto articolato in tre momenti: uno stato di equilibrio iniziale; lo sconvolgimento dell'equilibrio dato da un elemento turbativo che porta la tensione al suo apice; il ritorno alla situazione di equilibrio iniziale. L'andamento è come quello di una spirale in cui "apparentemente non solo vi accade sempre la stessa cosa, ma quasi non vi accade nulla"[68]. Le situazioni sì si ripetono con uno schema ciclico ma bisogna anche aggiungere, però, che i personaggi crescono, evolvono, cambiano[69]. Facendo sempre l'esempio di *Friends,* le puntate sono strutturalmente simili ma i protagonisti evolvono, si sposano, fanno figli, cambiano lavoro. In questo modo, lo spettatore sa che ogni volta troverà un contesto familiare ma sa anche che i protagonisti evolveranno, anche se lentamente. Per questo motivo anche dove troviamo ciclicità si verifica un progredire della narrazione.
3. la serie propriamente detta o serie serializzata: caratterizzata da uno schema fisso e la presenza di un carattere anch'esso fisso. Questa

67 Abbreviazione di situation comedy

68 Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag.11

69 Questa modalità segue la ciclicità di quella che Eco definì come seria a spirale, di cui si è trattato in precedenza.

modalità prevede che ad ogni episodio[70] venga riproposta una medesima situazione e medesimi personaggi attorno ai quali però ruotano dei personaggi secondari che, invece, di volta in volta variano. Questo espediente viene utilizzato, quindi, per rendere l'impressione che la storia raccontata sia diversa da quella precedente. Questa struttura è stata comunemente utilizzata nelle serie poliziesche degli anni Settanta e Ottanta come *Colombo* (*Columbo*, 1968-1978) o *La Signora in giallo* (*Murder, She wrote;* 1984-1996). Un altro esempio di serie serializzata relativamente più recente è la serie *Buffy* o *Smallville* in cui ad ogni episodio troviamo una struttura molto simile, in cui le "avventure" vissute dai protagonisti sono molto simili (un cattivo da sconfiggere e un ristabilimento dell'ordine iniziale nel finale) in cui abbiamo, comunque, un lento sviluppo della storia iniziale che condurrà al termine della stagione la narrazione principale verso un punto di svolta decisivo.

Questo tipo di serie presenta una struttura piuttosto rigida nella quale è, però, possibile inserire anche degli elementi di variazione come ad esempio i *flashback* o il "what if"[71]. Questi due elementi di variazione sono stati, ad esempio, utilizzati nella serie televisiva *Friends* con scopo ironico e canzonatorio. Ad esempio, il primo viene utilizzato per mostrare il passato dei protagonisti in cui le belle

70 Con questo termine si intende l'unità di base della serie. Solitamente ogni episodio è identificato da un proprio titolo diverso dal nome della serie. L'episodio è un segmento narrativo concluso e autosufficiente raccontando, all'interno del suo arco temporale, una storia dall'inizio alla fine. Si differenzia dalla puntata in quanto quest'ultima è, invece, un segmento narrativo incompiuto occupante un posto definito all'interno della sequenza temporale della storia ed è direttamente collegato ai segmenti precedenti e seguenti. Inoltre, a differenza dell'episodio, le puntate vengono solitamente identificate da un numero progressivo e non hanno titoli autonomi.

71 "Cosa sarebbe successo se..."

Monica e Rachel vengono mostrate l'una grassa e l'altra deturpata da un naso grande e aquilino. Il “what if”, invece, viene utilizzato per mostrare un futuro alternativo in cui Monica è ancora grassa, Rachel è sposata e la stravagante ed eccentrica Phoebe è una agente di borsa in carriera.

4 Case study: la saga di Star Wars

4.1 Introduzione generale: un nuovo modello di franchise nel cinema contemporaneo

> Un film non è mai finito, è solo abbandonato.
> (George Lucas)[72]

Il capostipite del genere seriale vero e proprio è rappresentato dalla Saga di Star Wars di George Lucas. Con questa saga il regista è riuscito a costruire un universo dal potenziale praticamente infinito che viene considerato tutt'oggi uno dei *franchise*[73] di maggior successo della storia del cinema.

La pratica del franchising è una pratica che origina proprio nel periodo della New Hollywood[74] quando i soli ricavi dalla produzione dei film non erano più sufficienti a sostenere la filiera dell'industria cinematografica. Negli anni Settanta, infatti, la necessità di attrarre al cinema un pubblico circondato da sempre più prodotti mediali determinò un vertiginoso aumento dei costi di produzione e di marketing. Per questo motivo, gli

72 Da commento audio de *La minaccia fantasma.*

73 Da *to franchise*, concedere franchigia o licenza. Indica un accordo stabilito tra una azienda madre detta *franchiser* e una o più aziende dette *franchisee* per lo sfruttamento di beni e servizi (o del brand) di cui l'azienda madre possiede la proprietà intellettuale cioè il *franchise*.

74 Con questo termine si indica il periodo di rinnovamento cinematografico statunitense avvenuto tra la metà degli anni sessanta e gli anni ottanta in seguito ad un periodo di forte crisi del settore causata da un forte crollo degli spettatori, più attirati dalla televisione e dai film europei. La rivoluzione più grande fu quella dei registi i quali assunsero un ruolo pressoché completo e autoriale sul processo creativo dei loro film. Per quanto riguarda, invece, la rivoluzione dal punto di vista attoriale, le pellicole di questo periodo sono caratterizzate dalla presenza di personaggi che incarnano l'uomo comune, con i suoi problemi e insicurezze.

studios non possono più accontentarsi nel creare un bel film ma devono invece realizzare un "prodotto culturale che possa essere rigenerato attraverso ogni forma"[75]. Si tratta, quindi, di un tipo di prodotto pensato per poter essere rielaborato, approfondito ed espanso e di essere distribuito non solo attraverso molteplici canali (sala cinematografica, Tv, home video, ecc.) ma di sviluppare anche un possibile franchise su differenti mercati secondari. Un movie franchise, quindi, è definibile come una "matrice *high concept*, capace di riassumere in sé quegli elementi – racconti, personaggi, ambienti, figure, ecc. - che fondano la riconoscibilità del *franchise* stesso e che possono venire replicati […] in molteplici entità mediali e merciarie"[76] Nasce, quindi, un tipo di narrazione con storie potenzialmente illimitate facenti parte di uno stesso universo. Questo modello narrativo è tipico di quello che Casetti definisce "Cinema due" la cui priorità, ancor prima della storia, è quella di creare un vero e proprio universo abbastanza espandibile da costruirci attorno un franchise possibilmente lungo e trasportabile su media diversi.[77] Inoltre, la necessità di creare questi mondi induce le produzioni a privilegiare determinati generi, in particolare il fantasy che, proprio in Star Wars, sono campo fecondo per questo tipo di produzioni. In questo modo il fantasy, da genere inizialmente poco rappresentato nella cinematografia hollywoodiana, si è trasformato "nel nuovo paradigma narrativo dominante delle costruzioni transmediali di inizio millennio"[78].Il fantasy, infatti, descrive una geografia e una storia di immaginazione appena accennati cosicché "il cinema di fantascienza diventa il non-luogo

75 Schatz T., Conglomerate Hollywood. Blockbuster, franchise e convergenza dei media in Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico, Mimesis cinergie, pag. 47

76 Zecca F. Cinema reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale, in il Cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico, Mimesis cinergie, pag. 18-19

77 Jenkins H., Cultura convergente, pag. 105

78 Schatz T., Conglomerate Hollywood. Blockbuster, franchise e convergenza dei media in Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico, Mimesis cinergie, pag. 49

dove tutto è possibile, la proposta di una realtà altra"[79]. Da questa ambiguità, da questo non detto, nasce l'opportunità di possibili diramazioni ed è compito delle opere collaterali (quali appunto sequel, prequel, ma anche serie e altri medium) esplorare dettagli, storie, che nella narrazione principale vengono solo sfiorate. È questo il meccanismo che spinge la fidelizzazione del pubblico, è la curiosità che lo spinge a conoscere sempre più dettagli che svelino la storia dei personaggi e dei luoghi che hanno imparato ad amare grazie proprio al primo prodotto, spesso un blockbuster.

Da Star Wars, infatti, c'è stata una crescita esponenziale di prodotti seriali, di saghe e universi narrativi espansi, che hanno cercato di imitare e replicarne il successo. Il modello di Star Wars prevede proprio che ogni franchise sia caratterizzato da singoli film *blockbuster*[80], ovvero: film spettacolari realizzati facendo largo utilizzo di effetti speciali, impiegando ingenti risorse e soprattutto creati con l'obiettivo che diventino un film evento, capaci di entrare a far parte dell'immaginario collettivo[81]. La saga di Star Wars, ancor oggi, riesce a raggiungere questo obiettivo, grazie anche all'universo espanso che si è sviluppato a partire dalla prima trilogia (non solo più film, ma anche serie tv, serie animate, ecc). La strategia primaria, e che ne ha sempre caratterizzato il prodotto, è stata quella di aver creato un universo narrativo fatto di personaggi ricorrenti e potenzialmente espandibile all'infinito, utilizzabile nei diversi mezzi a disposizione. Ancora

79 Mariani A. C., Star wars, le origini del mito,nobook, pag.37

80 Blockbuster: dall'inglese "block" isolato e "buster" cosa che distrugge. Il termine venne utilizzato negli anni Quaranta per definire delle bombe che durante la Seconda Guerra Mondiale furono in grado di distruggere interi isolati. Al termine della guerra la parola uscì dal contesto militare e venne usata per parlare di qualcosa di grande e sorprendente, che creava scalpore. Nel 1954 la rivista di cinema Film Bulletin scrisse che questo termine alla fine degli anni Quaranta cominciò ad essere utilizzato anche nel mondo del cinema dopo che il produttore Max E. Youngstein la usò per parlare di film che realizzavano incassi superiori ai due milioni di dollari.

81 Cecchi Dario, Dalla Torre Paola, Finocchi Riccardo, Tempi seriali. L'audiovisivo tra estetica, semiotica e teoria del cinema, pag. 14-15, Castelvecchi editore.

oggi la Saga riesce a superare la sua funzione di singolo prodotto audiovisivo (grazie anche a tutte le diramazioni che ha preso come film, serie tv, merchandising) per diventare parte, a tutti gli effetti, della cultura popolare.[82]

4.2 George Lucas

> [...]quello che mi interessava era che non c'era un film veramente valido di questo genere. Negli anni Cinquanta la scienza ha prevalso sulla fantasia e il romanzesco è stato più o meno abbandonato, man mano che i viaggi nello spazio e la tecnica veniva in primo piano. […] Invece io volevo questo aspetto di fiaba mitologica che mi piaceva da bambino e che ho ritrovato nei western. […] Una delle idee di base era l'esistenza, all'orizzonte, di un mondo esotico che sarà esplorato e affrontato da un giovane guerriero. È la storia di Ulisse, dei Cavalieri della Tavola Rotonda, dell'Isola del Tesoro. […] l'unica nuova frontiera è ora lo spazio. Ma quello che m'infastidisce è che questa frontiera sia tecnologica, cerebrale, priva di avventure, di romanticismo. Allora ho voluto uno spazio immaginario, come quello dei nostri sogni, dove si combattono i mostri, dove si salvano gli esseri in pericolo, dove tutto è possibile, dove si ritrovano la lealtà e l'amicizia […].[83]

La saga di Star Wars, come precedentemente accennato, deve la sua nascita al regista George Walton Lucas che nacque il 15 maggio del 1944 a Modesto, San Francisco. Di ceto medio borghese, la famiglia di Lucas possedeva una ditta di cancelleria molto florida, il che la rendeva una delle famiglie più importanti della città. Fin dai primi anni di scuola, il temperamento di Lucas fa di lui uno studente più "promettente" che brillante, più interessato alle materie artistiche che alla matematica e alle

82 Ibidem
83 Mariani Arman C., Star Wars – Le origini del mito, Nobook, 2016, pag. 45 – 46.

scienze. Lucas commenterà in seguito a proposito degli anni trascorsi a scuola: “Mi annoiavo”[84]. Nonostante gli scarsi risultati scolastici Lucas coltivava, però, una serie di passioni: i fumetti e le auto. I fumetti che leggeva e collezionava avidamente con la sorella e il cui stile di racconto si sarebbe poi ritrovato nei suoi lavori, “parole e immagini unite nel compito di far proseguire l'azione, con poco spazio lasciato a discorsi e monologhi”[85]. Le auto, sia per il mondo delle corse (sognando di diventare pilota) che come meccanico tant'è che, proprio con questa mansione, inizia a lavorare in una auto officina, e a seguire contemporaneamente il pilota Allen Grant facendogli da meccanico da pista e aiutandolo a preparare l'auto da corsa prima delle gare. Con l'arrivo della televisione all'interno delle case degli americani Lucas inizierà poi ad appassionarsi anche ai film a episodi, in particolare modo a quelli di Flash Gordon che tanto saranno di ispirazione per la sua carriera cinematografica.

Nel 1962, in seguito ad un incidente d'auto che gli risultò quasi fatale, decise di iscriversi al Modesto Junior College per studiare arte e materie umanistiche. I suoi studi, benché incentrati prevalentemente sull'antropologia, cominciarono a focalizzarsi anche su illustrazione e fotografia. Conseguì, quindi, il diploma nel 1964 fermamente deciso ad iscriversi poi ad una accademia di belle arti. Il padre, però, che non vedeva di buon occhio una simile carriera accademica, comunicò al figlio il suo rifiuto nel mantenerlo in un percorso di studi artistici. Messo alle strette, George Junior decise, quindi, di iscriversi all'Università di San Francisco -all'epoca gratuita- per conseguire la laurea in antropologia. In quell'estate, però, fu convinto dall'amico John Plummer a seguirlo alla University of

84 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag.20

85 Ivi, pag.21

Southern California di Los Angeles che ospitava una facoltà di cinema piuttosto rinomata e che il padre trovò abbastanza seria da sostenerlo. In quella stessa estate continuò a seguire il mondo delle corse come meccanico e, in questo contesto, venne presentato al direttore della fotografia Haskell Wexler. Parlando di automobili e fotografia i due divennero ben presto amici e Wexler lo incoraggiò a seguire la carriera cinematografica.

Al college Lucas gira i suoi primi lavori universitari -che si riveleranno dei veri e propri cortometraggi- come *Look at LIFE* (1965) e *1:42.08* (1966) che lo portarono subito all'attenzione di studenti e professori; già nei suoi primi sforzi cinematografici cominciano a delinearsi le caratteristiche dei suoi lavori futuri "[...]incentrati sul suscitare emozioni tramite un'esperienza cinematografica, non necessariamente mediante la storia raccontata"[86]. È durante il periodo universitario che Lucas comincia a scoprire e conoscere i lavori di registi affermati come Ford e William Wyler (nel panorama americano), Godard e Fellini (nel panorama europeo) e il regista giapponese Akira Kurosawa. Di quest'ultimo, il film *I sette samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954) lo lasciò "realmente sconvolto"[87] ed ebbe un forte impatto sulla sua vita "la visione di qualcosa di così geniale ed emozionante, e allo stesso tempo di così esotico"[88]. Lucas, infatti, riporta in Star Wars l'estetica utilizzata da Kurosawa in cui tutto sembra utilizzato, riparato e riutilizzato; inoltre, di Kurosawa riprenderà anche la sicurezza con la quale sapeva far sprofondare gli spettatori nel mezzo del Giappone medioevale. Di Kurosawa il regista utilizzerà il concetto del "lascia il

86 Ivi, pag. 77

87 Ivi, pag. 56

88 Ibidem

pubblico in compagnia della mitologia per un po' di tempo e ciò che sembra estraneo diverrà familiare"[89]. Un altro concetto, questo, che verrà utilizzato in Star Wars.

Nell'estate del '66, conseguita la laurea, ottiene il suo primo vero lavoro nel cinema come addetto alle attrezzature video presso la Information Agency. Una volta conclusa questa esperienza, Lucas ricomincia gli studi specialistici alla Usc e, quasi in contemporanea, inizia a lavorare come montatore per la montatrice Verna Fields. Fino ad allora, Lucas aveva sempre pensato di voler fare il montatore, ma fu grazie a questo lavoro che capì di voler fare il regista in quanto "non voglio più che mi si dica cosa fare"[90]. Fu sempre grazie a questo lavoro che conobbe la montatrice e futura moglie Marcia Griffin.

Durante i suoi studi vinse delle importanti borse di studio per partecipare ai lavori di produzione di veri e propri film: la prima, offerta dalla Columbia University, la seconda, dalla Warner Bros. in cui gli veniva data la possibilità di lavorare davvero in un dipartimento cinematografico. Fu in questa occasione che conobbe il regista Francis Ford Coppola. Da questa amicizia nel 1969 nacque la casa di produzione American Zoetrope[91], il cui fine era quello di rendersi il più indipendenti possibile dalle major americane. Nel 1969 iniziò le riprese del film *L'uomo che fuggì dal futuro* (*THX 1138,* 1971), realizzato con una produzione congiunta tra American Zoetrope e Warner Bros. e che uscì nelle sale nel 1971, ottenendo consensi tra la critica ma scarsi risultati al botteghino. A seguito delle numerose

89 Ibidem

90 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 67

91 La casa di produzione venne fondata insieme a Francis Ford Coppola a San Francisco nel 1969. Nelle loro intenzioni la Zoetrope doveva essere un luogo di incontro per giovani talenti agli inizi della loro carriera piena di idee ma senza fondi a disposizione, o per registi già affermati che si trovavano, però, in conflitto col metodo produttivo delle principali majors.

discussioni con Coppola per la casa di produzione, Lucas decise, nello stesso anno, di fondare una propria casa di produzione indipendente, la Lucasfilm Ltd. Dopo il fiasco al botteghino de *L'uomo che fuggì dal futuro*, Lucas venne considerato un regista freddo e quanto meno bizzarro e per questo motivo decise di realizzare un film ottimistico, popolare, emozionante e facilmente vendibile: "Se vogliono una commedia sul calore umano allora gliela darò, solo per dimostrare che ne sono capace"[92]. Si mise allora al lavoro sulla sceneggiatura di un nuovo film e nel 1973 uscì, quindi, nelle sale cinematografiche, *American Graffiti*. Il successo al botteghino di *American Graffiti* permise concretamente a Lucas di ripensare ad un progetto che da tempo aveva in mente e di realizzare un film di fantascienza alla Flash Gordon: *Star Wars.*

4.3 La prima saga: Guerre Stellari

Il progetto iniziale del regista era di ottenere i diritti di *Flash Gordon* dalla King Features e realizzarne un lungometraggio. Lucas si rivolse alla società per l'acquisto dei diritti ma la cifra richiesta era talmente alta da costringere il regista a non portare avanti il progetto. Lucas decise allora che, se non poteva ottenerne i diritti, avrebbe creato un proprio mondo, senza limiti e con la possibilità di lavorare con propri personaggi. Negando i diritti per Flash Gordon, la King Features mise inconsapevolmente George Lucas sulla strada per la creazione di Star Wars poiché decise di poter realizzare un proprio personale eroe sulla falsariga di quel personaggio: "Mi resi conto che in realtà volevo realizzare un fantasy

92 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 124

contemporaneo con tanta azione"[93].

L'idea di fondo alla base del film era quella di creare una pellicola che attirasse un vastissimo pubblico e, quindi, al contrario dei film fantascientifici precedenti, non venisse considerata un'opera di nicchia. Il pubblico, a cui il film doveva rivolgersi, era principalmente quello giovanile. Per raggiungere questo obiettivo gli espedienti utilizzati furono i seguenti:

- spettacolarizzazione delle immagini e dei suoni;
- scelta del tema fantasy: la storia narrata è, infatti, calata in un universo parallelo;
- tematiche scientifiche non troppo specializzate, in modo da avvicinare un pubblico giovane e non troppo settoriale;
- utilizzo della comicità;
- utilizzo dell'avventura in stile western;
- ripresa di valori del passato, quale la religione. Questo aspetto, infatti, renderà centrali le figure degli jedi.

Infine, per elevare il film da categoria B-movie a film blockbuster, l'utilizzo della tecnologia era essenziale. Per questo motivo Lucas decise di fondare una propria casa di effetti speciali per ampliare la spettacolarizzazione del film, la Industrial Light & Magic. Nel 1976 Lucas firma con la Fox il contratto definitivo per la realizzazione del film, in cui la Fox mise a disposizione un budget di otto milioni di dollari in cambio del sessanta per cento dei profitti. Dal canto suo, però, il regista ottenne il completo controllo del film, la gestione dei profitti e i diritti secondari derivanti da tv, stampa e, soprattutto, merchandising: "tutti settori

93 Ivi, pag. 159

importanti per George perchè sapeva che Star Wars sarebbe andato ben oltre il primo film uscito nelle sale"[94].

4.3.1 Star Wars episodio IV – Una nuova speranza

> Non ho un talento naturale per la scrittura. Quando mi siedo è come se versassi sangue sulla pagina, ed è davvero orribile. Le parole non fluiscono in un impeto creativo, come mi succede in altri campi.[95]

Lucas lavorò, infatti, per quasi tre anni, in modo lento e sofferto, alla trama di Star Wars, leggendo romanzi di fantascienza, albi di fumetti e film alla ricerca di fonti di ispirazione:

> Dei quattro anni di lavoro che il film ha richiesto, due sono stati dedicati alla sceneggiatura. Ci sono state quattro versioni complete con quattro storie e quattro personaggi diversi. La prima era su di un vecchio. La seconda su di una ragazza. La terza su due fratelli. E la quarta –quella buona- sulle avventure di un giovane agricoltore e di una principessa. Lla cosa più difficile fu semplicemente sapere cosa volevo che il film fosse. Un film duro alla Flash Gordon […] o un film più tenero, sulla linea di Jules Verne o de L'isola del tesoro? Alla fine ho optato per il mitologico. […] Nella prima versione Luke non c'era neanche.[96]

Le diverse stesure della sceneggiatura richiamavano frammenti di *Flash Gordon* e de *La fortezza nascosta* di Kurosawa. Da *Flash Gordon* prese in prestito gli inseguimenti, le creature esotiche, le gesta coraggiose. Da *La fortezza nascosta* trasse ispirazione per alcuni elementi chiave della sua trama: la principessa scortata in territorio nemico da un saggio generale

94 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 199

95 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 157

96 Ibidem

e i due burocrati maldestri che con le loro discussioni servivano da momento comico per smorzare la tensione.

Le riprese di Star Wars iniziarono il 22 marzo 1976 nel mezzo del deserto tunisino e "fu una catastrofe praticamente da subito"[97] poiché le tempeste di sabbia e i temporali danneggiarono set, attrezzature e i robot continuavano a bloccarsi. L'idea iniziale era quella di far uscire il film nel Natale del '76 ma i ritardi, che iniziarono subito ad accumularsi, e il già risicato budget, fecero tramontare questa idea fin da subito "dovetti ridurre davvero tutto all'osso...quel film rappresenta circa il venticinque percento di quello che avrei voluto realizzare"[98].

Malgrado tutte le peggiori previsioni, ancora prima dell'uscita della pellicola nelle sale cinematografiche, Star Wars poteva già vantare un nutrito seguito di fan. Infatti, nel 1975, la Ballantine Books aveva accettato la proposta di un romanzo basato sulla sceneggiatura di Lucas e scritto da Alan Dean Foster, allora un emergente scrittore di fantascienza. Il romanzo venne pubblicato nel novembre del 1976 poco prima dell'uscita del primo trailer del film e la prima edizione andò ben presto esaurita. Venne firmato anche un contratto con la Marvel per una versione a fumetti in sei albi. L'accordo era che almeno i primi due albi venissero pubblicati prima del 25 maggio, data di uscita della pellicola nelle sale.

Il film, intitolato dapprima *Guerre Stellari* (*Star Wars*) e in seguito rinominato *Star Wars: Episodio IV – Una nuova speranza* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*), esce nelle sale il 25 maggio del 1976. Il successo è evidente fin da subito, con persone per ore ferme in coda fuori dai cinema e risultati da record al botteghino. Lucas riuscì a conquistare

97 Ivi, pag. 206

98 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 226

anche il favore della critica che definì Star Wars "un'arguta ed esilarante sintesi dei temi e dei cliché tipici dei fumetti e delle serie incentrati su Flash Gordon"[99].

La vicenda inizia in *medias res*: la Galassia si trova nel mezzo della Guerra Civile ed è governata dall'Impero Galattico, guidato dall'imperatore Darth Sidiuos e il suo allievo Darth Vader è a capo della Flotta Stellare Imperiale. I seguaci dell'Alleanza Ribelle che cercano di far cadere l'Impero sono riusciti ad ottenere i piani della Morte Nera, una potente arma imperiale in grado di distruggere interi mondi. Le informazioni su come distruggerla sono in mano alla Principessa Leila Organa, segretamente a capo dei ribelli, ma la sua astronave viene fermata e catturata da un cacciatorpediniere imperiale. Prima di essere catturata, Leila riesce a nascondere i piani all'interno della memoria del suo droide C1-P8 che, assieme al robot D-3BO, fugge sul pianeta desertico Tatooine. Qui, vengono fatti prigionieri da alcuni commercianti che li vendono a degli agricoltori, Owen e Beru Lars, che vivono col nipote adottivo Luke Skywalker. Il giovane, mentre ripulisce il droide, trova accidentalmente parte di una registrazione lasciata di nascosto da Leila, in cui la ragazza chiede aiuto ad Obi Wan Kenobi. Quest'ultimo, che poi si rivelerà essere uno jedi, vive proprio su quel pianeta. Luke scoprirà, quindi, da Obi Wan che il padre, che non ha mai conosciuto, in passato combatté proprio al fianco del cavaliere jedi nella lotta contro il Lato Oscuro. Il cavaliere dona, perciò, al ragazzo la vecchia spada laser del padre e accetta di seguirlo sul pianeta Alderaan per apprendere l'arte dei Jedi. Per raggiungere il pianeta i due incontrano altri due personaggi chiave, i contrabbandieri Ian Solo e Chewbecca. Insieme, decideranno poi di correre in soccorso della

99 Ivi, pag. 233

principessa Leila.

Il film si conclude, quindi, con un finale aperto che permise a Lucas di poter sviluppare la trama per i successivi film. Ma non fu solo il finale aperto a permettere lo sviluppo della saga in ulteriori episodi. Infatti, fin dall'incipit iniziale ci si può rendere conto di quanti "buchi" narrativi fossero presenti nella trama. A partite dal personaggio principale, Luke – un orfano che non ha mai conosciuto il padre- ma di cui i personaggi attorno a lui sembrano, invece, conoscerne le origini. E ancora: il personaggio di Obi Wan, un tempo un potente e saggio jedi che, però, è ora in rovina e si nasconde su un pianeta desertico; il personaggio del cattivo, Darth Vader, è egli stesso nascosto da una maschera, non lasciando indizi sul suo vero aspetto e identità. Dalle trame dei personaggi, quindi, si capisce che le loro storie si intrecciano ed hanno un passato ben definito che non è ancora stato possibile svelare allo spettatore. Il film poi, inizia in *medias res*, tant'è che Lucas, per introdurre immediatamente lo spettatore all'interno della storia, dovette prendere la decisione filmica di utilizzare l'*opening crawl*: alcuni minuti di scritte disperse nello spazio in cui venivano riassunte le sorti della galassia, e in cui lo spettatore viene a conoscenza che due forze opposte si stanno scontrando tra loro, l'Impero governato da Darth Sidious e le forze dei Ribelli, capitanate da Leila.

All'uscita nelle sale, il film superò qualunque record di incassi fino ad allora raggiunto, segnale che le scelte legate a trame e marketing erano corrette. L'uscita del film non fece la storia solo per il record di incassi al botteghino ma anche perchè fu un vero spartiacque per la storia del cinema. Il film segna, infatti, l'inizio del postmodernismo cinematografico[100]. Per molti critici, l'uscita nella sale di Star Wars segna il momento di passaggio

100Carluccio G., Malavasi L., Il cinema - percorsi storici e questioni teoriche, Carocci editore, 2016

dal cinema dell'era moderna al post modernismo. Il film aveva, infatti, diverse caratteristiche che identificheranno poi le pellicole successive:

- il riutilizzo di elementi e citazioni che facevano riferimento alla cinematografia precedente. Ad esempio, la comicità ripresa dal genere *slapstick*[101] dei due droidi e gli elementi del genere western riconducibili ai due contrabbandieri, Ian Solo e Chewbecca;
- l'aumento delle percezione visiva e sonora che permetteva allo spettatore di immergersi completamento nella narrazione. Si sviluppò, infatti, un cinema con un montaggio rapido e con una maggiore presenza di momenti sensazionali, in modo da creare maggiore spettacolarità e coinvolgimento del pubblico.

4.3.2 Episodi V e VI

Dopo soli pochi mesi dall'uscita del primo film Lucas iniziò a lavorare alla stesura del secondo capitolo della Saga dal titolo *L'Impero colpisce ancora* (*The Empire Strikes Back*), perfettamente conscio del fatto che il sequel era comunemente ritenuto di livello inferiore rispetto al primo (come menzionato nella prima parte generale di questo elaborato). Decise di finanziare personalmente il sequel, usando i proventi generati dal primo capitolo, mentre la Fox si sarebbe unicamente occupata di pensare alla distribuzione. La Fox, quindi, gli lasciò completo controllo sul montaggio finale oltre ai diritti su merchandising e televisione. Lucas, perciò, creò una

101 Dall'inglese *to slap*, colpire violentemente, schiaffeggiare, prendere a ceffoni e *stick*, bastone. Genere comico, tipico del cinema muto, che si caratterizza per le rocambolesche gag (come inseguimenti, risse, torte in faccia), nelle quali le azioni sono rappresentate in maniera esagerata e sconfinanti nell'assurdo.

nuova società, la Black Falcon, per gestire tutto il merchandising considerandolo come l'unico modo "per controllare tutto. Non volevo che il mercato fosse sommerso di spazzatura... se un oggetto portava il nome Star Wars, doveva essere all'altezza dei nostri standard"[102]. La Black Falcon fu utilizzata inizialmente come base economica per finanziare la realizzazione del nuovo capitolo. La prima stesura della sceneggiatura fu completata in appena due settimane e questa volta la narrazione doveva in particolare modo concentrarsi sulle figure di Luke Skywalker e Darth Vader. In questa prima stesura inserì anche il cacciatore di taglie Boba Fett che, inconsapevolmente e con appena quattro brevi battute, divenne a tal punto un'icona che nel 2021 verrà realizzata una serie su di lui (di cui tratteremo in seguito).

La narrazione del secondo episodio riprende dopo due anni dai fatti narrati nel precedente capitolo. Le forze dei Ribelli sono costrette a rifugiarsi su di un gelido pianeta, Hoth, per nascondersi e fuggire dalle armate dell'Impero, sempre guidate da Darth Vader. Durante una ricognizione Luke viene attaccato da un animale da cui riesce a sfuggire utilizzando la spada laser del padre, donatagli nel primo capitolo da Obi Wan. Questi, gli compare sotto forma di fantasma e gli indica il cammino da seguire: recarsi sul pianeta Dagobah per essere addestrato dal vecchio leader dell'ordine degli jedi, Yoda. Luke si reca allora insieme al droide R2-D2 verso il pianeta che gli è stato indicato e qui incontra l'anziano maestro Yoda che, con riluttanza, decide di addestrarlo. Nel frattempo, Leila scappa dal pianeta Hoth insieme a Ian Solo e si rifugiano nella Città delle Nuvole, capitale del pianeta Bespin, in cui si trova un amico di vecchia data di Ian, Lando. Rifugiatisi sul pianeta, però, ignorano di essere

102Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 245

stati inseguiti da un cacciatore di taglie di nome Boba Fett. I due vengono, quindi, catturati da Boba Fett (e da Lando che faceva il doppio gioco) e consegnati a Darth Vader, deciso ad utilizzarli come esche per condurre Luke in una trappola. Luke, infatti, attirato nell'inganno, abbandona il pianeta Dagobah per correre a salvare i due amici cadendo, come nei piani, nella trappola. Darth Vader e Luke intraprendono, quindi, un duello con le spade laser. Durante lo scontro Darth Vader, con un colpo di spada laser, taglia la mano destra di Luke, disarmandolo. Darth Vader allora cerca di portare Luke sulla via per il Lato Oscuro offrendogli di governare la Galassia insieme e rivelandogli, con sorpresa sia di Luke che del pubblico, di essere in realtà suo padre. Luke, scioccato dalla scoperta, riesce comunque a scappare e ad essere tratto in salvo da Leila. Con questa rivelazione, quindi, la trama giungeva finalmente ad una spiegazione tra l'opposizione tra Luke e Darth Vader e sul passato collegato dei due. Il secondo capitolo, al contrario rispetto a quello precedente, termina con un finale sospeso e aperto verso l'ultimo capitolo della trilogia. Questo è dovuto al fatto dell'ormai certo successo dell'intera saga. Infatti, l'uscita del film il 21 maggio 1980, superò addirittura i dati di incasso del primo film. Le recensioni furono generalmente positive per quanto molti rimasero spiazzati dai toni più cupi della nuova pellicola. Inoltre, critica e fan vennero spiazzati dalla dichiarazione che la prima versione della sceneggiatura era stata in realtà divisa in tre grandi sezioni, di cui *Una nuova speranza* e *L'impero colpisce ancora* erano rispettivamente il quarto e quinto capitolo di una saga in nove atti.

Il secondo episodio può essere suddiviso in tre parti:

1. la prima parte riprendeva le caratteristiche del film precedente, per

temi e scene;

2. la seconda parte, invece, è basata sul viaggio parallelo di Luke, nel suo addestramento alla Forza, e la fuga dai nemici di Leila e Han Solo;
3. la terza parte conduce lo spettatore allo scontro finale tra bene e male, figlio e padre, con una rivelazione importante che comincia a spiegare molti dei punti ancora oscuri allo spettatore.

Col secondo capitolo, la Saga continua a dimostrarsi non solo un successo al botteghino ma anche nel mondo del merchandising, con giochi e gadget.

Le riprese del terzo ed ultimo episodio terminarono a metà maggio del 1982 e *Il ritorno dello Jedi* (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*) uscì nelle sale nel 1983. La narrazione riprende dopo un anno dai fatti accaduti ne *L'impero colpisce ancora*. L'Impero sta ricostruendo la Morte Nera, distrutta nel primo capitolo e, nel frattempo Luke e Leila sono giunti su Tatooine nel tentativo di liberare Han Solo, prigioniero nel palazzo di Jabba the Hutt. Con un travestimento Leila riesce ad infiltrarsi nel palazzo, consegnando Chewbecca, sulla cui testa pendeva da anni una taglia e che viene subito portato alle prigioni. Nel tentativo di liberare Solo, Leila viene catturata e resa la schiava personale di Jabba. Solo l'arrivo di Luke e l'uccisione di Jabba permetterà a Solo e Leila di scappare. Leila e Solo, finalmente liberi, possono fuggire e raggiungere l'Alleanza Ribelle che si sta radunando, mentre Luke torna a Dagobah per completare l'addestramento con Yoda. Qui, il maestro jedi dice a Luke che il suo addestramento è completato e che è pronto per affrontare Darth Vader, confermandogli che egli è veramente suo padre. In seguito, Obi Wan farà

un'apparizione a Luke rivelandogli che il padre, Darth Vader, in passato era come lui un cavaliere jedi che, però, venne sedotto dal Lato Oscuro della Forza. Il jedi rivela infine a Luke che ha una sorella gemella, da lui separata alla nascita per nasconderli all'Imperatore. Luke capisce allora che la sorella gemella è proprio Leila. I protagonisti si ritrovano quindi sul pianeta Endor, abitato da piccole creature chiamate Ewok che, alleatesi con le truppe dei Ribelli, presero parte alla battaglia finale contro le truppe dell'Impero. Il film termina con lo scontro decisivo tra Luke e suo padre che, prima di morire, si ravvede e per sua stessa mano pone fine alla vita dell'Imperatore.

Questo ultimo film riprende, quindi, le caratteristiche dei due precedenti episodi, l'importanza degli aspetti visivi e sonori e i duelli. A differenza del secondo film invece, più cupo e tenebroso, l'ultimo film, nel tentativo di riconquistare anche il pubblico più giovane, si riallaccia allo stile del primo film con una trama meno oscura ed un lieto fine, perchè "è così che funzionano le favole"[103].

Con questo episodio conclusivo Lucas colse l'occasione per stringere nuovi contratti col mondo del merchandising e si occupò della progettazione di serie animate per il piccolo schermo con protagonisti gli Ewok (*Ewoks*, 1985-1986) e i droidi C3-PO e R2-D2 (*Droids: The Adventures of R2-D2 and C-3PO*, 1985*)*, con l'obiettivo di proseguire le avventure della saga anche una volta terminata la produzione dell'ultimo film. Il fine era, quindi, duplice: mantenere vivo l'interesse per la saga e allargare il pubblico verso l'infanzia e le famiglie.

Ewoks fu trasmessa nel 1984 e consisteva in tredici mini episodi da venti minuti ciascuno. La serie trattava gli eventi che precedono *Il ritorno*

103Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 289

dello jedi. *Droids* invece, narrava le vicende avvenute prima de *Una nuova speranza*. Molti anni più tardi fu realizzata anche un serie computerizzata, *The Clone Wars* (*Star Wars: the Clone Wars,* 2008) che si rivelò fondamentale per lo sviluppo della storia tra le due trilogie.

La decisione di produrre una seconda trilogia fu comunque presa da Lucas solo parecchi anni dopo. Infatti, negli anni in cui si dedicò ad altri progetti, l'interesse per la Saga continuò a restare alto, grazie anche alla serie animate prodotte per la tv, e alla pubblicazione da parte della Bantam Books, di una serie di libri post *Il ritorno dello jedi*. L'accordo con Lucas prevedeva che le storie non apportassero particolari cambiamenti alla vita dei protagonisti e di quelli defunti (che dovevano restare tali), e che non ci fosse alcun libro prequel perchè i fatti narrati dovevano essere tutti posteriori a quanto accaduto in *Il ritorno dello Jedi*.

Visto, quindi, l'interesse che la trilogia ancora riscuoteva nel pubblico, all'inizio del 1994 Lucas iniziò ad occuparsi della stesura di un nuovo capitolo, prequel rispetto alla trilogia già prodotta. Prima però, si occupò del restauro della prima trilogia, utilizzando le nuove tecnologie. Lo scopo era di rimettere a nuovo i film degli anni '70 ma anche di attualizzarli ai nuovi tempi. I film restaurati uscirono nel 1995 e tutti e tre furono dotati di audio Thx e immagini rimasterizzate con l'ausilio della tecnologia digitale. Questa mossa si rivelerà decisiva per smuovere l'interesse dei fan che così erano pronti per i nuovi capitoli in arrivo.

4.4 Il prequel

Dopo circa vent'anni dall'uscita di *Star Wars*, Lucas decise, quindi, di riprendere in mano la Saga. Lo fa, però, non partendo dal finale de *Il ritorno dello Jedi* ma sceglie di raccontare un altro momento della Galassia: decise, infatti, di tornare indietro, agli anni precedenti i fatti già raccontati. Questo è reso possibile soprattutto perchè la trilogia lasciava -come abbiamo visto- molti spazi alla libera narrazione e molto, infatti, non era stato spiegato. Lo scopo era, quindi, dare una più ampia visione della storia, per trattare i temi della Forza, dei Jedi, del Lato Oscuro, le origini del potere di Darth Vader e di come tutto iniziò. Il periodo storico scelto fu quello del momento in cui la Repubblica era al suo massimo splendore ed ancora governava la Galassia. Lo stile degli abiti, delle navicelle spaziali, dei robot e delle strutture architettoniche sono lo specchio di questo periodo di ricchezza e apparente pace.Anche in questo caso la storia viene suddivisa in tre film. La nuova trilogia è, quindi, incentrata sulla vita del protagonista, Anakin Skywalker (Darth Vader), e del suo percorso dal bene al lato Oscuro.

Rispetto ai film precedenti, per questa trilogia Lucas decise di affidarsi anche ad attori hollywoodiani già famosi, come Samuel L. Jackson[104] e Liam Neeson.[105] Gli attori, non senza poche difficoltà, dovettero adattarsi alla nuova tecnologia che non prevedeva più pesanti trucchi e costumi ma l'utilizzo del blu-screen. La difficoltà era dovuta al fatto che sul set non vi erano punti di riferimento per gli attori ma dovevano recitare su set incompleti solo basandosi su dei punti segnati a

104Samuel L. Jackson, che fece pubblicamente appello a Lucas durante un talk-show inglese supplicandolo di prenderlo in considerazione per qualsiasi ruolo, disse “Puoi farmi fare anche il soldato imperiale se vuoi, mi va bene uguale, finchè io so di essere nel film, non mi importa se gli altri lo sanno o meno”.

105Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 373

terra e dovevano reagire a battute di personaggi che non esistevano.

Il primo film, intitolato *La Minaccia fantasma* (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*), uscì nelle sale il 19 maggio 1999, battendo ogni record di incassi. Questo fu possibile grazie a un paio di strategie chiave. La prima, fu l'uscita della prima trilogia completamente restaurata. La seconda, invece, consistette in una massiccia operazione di marketing, per cui vennero strette collaborazioni coi maggiori brand mondiali, come Lego e Pepsi, che riempirono di gadget il mercato. Queste due mosse permisero di creare maggiore attesa per l'uscita del nuovo film.

L'inizio del primo film -e così sarà per i seguenti-, riprende l'espediente narrativo di utilizzare le scritte di apertura all'episodio, che introducono lo spettatore nel contesto storico della Galassia, ovvero trentadue anni prima dell'episodio de *Una nuova speranza*.

La storia inizia nello spazio, a bordo della nave della Federazione dei Mercanti. Qui, infatti, si trovano i due Jedi, Qui-Gon Jinn e Obi-Wan Kenobi, inviati a negoziare con la Federazione che, per protesta contro la tassazione sulle rotte commerciali decise dalla Repubblica, aveva organizzato un blocco navale contro il pianeta Naboo con cui già da tempo c'erano degli attriti. La Federazione è però in combutta con Darth Sidious il quale ordina al vicerè di uccidere i due jedi e invadere Naboo coi droidi. I due jedi riescono a fuggire e ad atterrare a Naboo. Giunti sul pianeta Qui-Gon salva Jar Jar Binks, un gungan (un abitante autoctono del pianeta) che, per riconoscenza, li conduce alla propria città natale sottomarina. Lì, senza successo, cercano di convincere il Boss Nass a correre in aiuto degli abitanti terrestri, il popolo di Naboo. Ciò che invece ottengono è una nave per recarsi alla capitale che si trova in superficie. Una volta giunti nella

capitale riescono a trarre in salvo la Regina e parte della sua corte e a fuggire dal pianeta a bordo di un'astronave che durante la fuga viene, però, gravemente danneggiata. La Regina e l'equipaggio decidono allora di atterrare sul vicino pianeta Tatooine alla ricerca dei pezzi di ricambio necessari per riparare la nave e recarsi sul pianeta Coruscant, dove ha sede la Repubblica.

Qui-Gon, Jar Jar, il droide R2-D2 (già incontrato nella saga precedente) e Padme, una ancella della regina, si recano al vicino insediamento alla ricerca dei pezzi di ricambio. Qui, recatisi nella bottega di Watto per l'acquisto dei pezzi per la nave, conoscono lo schiavo bambino Anakin Skywalker. Il jedi avverte l'enorme Forza all'interno di Anakin ed è convinto egli sia il prescelto. Qui-Gon, acquistati i pezzi di ricambio, riesce inoltre ad ottenere la libertà del bambino che si unirà al gruppo con l'obiettivo di fargli ricevere un addestramento jedi. Al ritorno sulla nave il gruppo si imbatte con un cavaliere Oscuro, Darth Maul, inviato da Darth Sidious per rintracciare la Regina. Il gruppo riesce, però, a scappare sulla nave e ad abbandonare il pianeta. La nave giunge, quindi, a Coruscant, capitale della Repubblica, in modo che la Regina possa perorare il caso del suo popolo al Cancelliere e al Senato della Repubblica. Nonostante i suoi tentativi, però, il Senato giunge ad un nulla di fatto e il senatore Palpatine di Naboo riesce a convincere la Regina Amidala di proporre un voto di sfiducia nei confronti dell'attuale Cancelliere Valorum per eleggerne uno nuovo in grado di risolvere la crisi del suo pianeta. Nel frattempo, i due Jedi si recano al cospetto del consiglio dei Jedi per riportare l'attacco di Darth Moul, sospettato di essere un sith, fino ad allora ritenuti estinti. In questa sede, Qui-Gon chiede al Consiglio che il giovane Anakin venga

addestrato come Jedi, ma il Consiglio e soprattutto Yoda, sono preoccupati che il bambino, sì molto dotato, possa essere vulnerabile al Lato Oscuro della Forza e rifiutano quindi la sua richiesta. Qui-Gon, convinto della sua intuizione, decide allora di addestrare personalmente il bambino all'arte dei jedi. Nell'attesa delle votazioni per un nuovo Cancelliere, la Regina Amidala decide di tornare sul suo pianeta per correre in aiuto del suo popolo. Una volta giunti sul pianeta, si recano al cospetto dei Gungan in richiesta di aiuto e qui l'ancella Padme rivela di essere in realtà la vera regina. Mentre gli eserciti di Naboo e dei droidi si affrontano in battaglia, la Regina e i jedi si recano di nascosto a palazzo per liberare la corte rimasta e catturare il vicerè dei Mercanti. Mentre la battaglia imperversa sia a terra che nello spazio, i due Jedi si scontrano nuovamente contro Darth Maul, che ferisce mortalmente Qui-Gon, prima di essere a sua volta ucciso da Obi-Wan. Prima di morire Qui-Gon fa promettere ad Obi Wan di occuparsi dell'addestramento del bambino. Il film si conclude con la liberazione del pianeta dalla Federazione dei Mercanti e dell'elezione di Palpatine a nuovo Cancelliere della Repubblica.

Il film, che divenne uno dei film indipendenti finanziati da una sola persona più costosi della storia del cinema, fu un enorme successo al botteghino ma, al contempo, critica e spettatori non rimasero particolarmente colpiti: “Il film è una delusione. Una grande delusione”[106]. Ciò si riflesse anche agli Oscar, in cui il film non vinse nemmeno una statuetta nonostante tre nomination.

I lavori per il nuovo film, però, continuarono e il secondo capitolo della saga, *L'attacco dei Cloni* (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*), uscì nelle sale cinematografiche nel 2002, dopo tre anni di lavoro.

106D. Ansen, Newsweek, George Lucas, biografia, pag. 380.

Sono passati dieci anni dagli avvenimenti trattati nel primo capitolo e la Repubblica è minacciata da un movimento separatista capitanato da un ex maestro Jedi, il Conte Dooku. Padme Amidala, ex regina di Naboo ed ora senatrice della Repubblica, vota una mozione per creare un esercito che aiuti i jedi contro questa nuova minaccia. Giunta a Coruscant sfugge ad un attentato e per questo viene posta sotto la protezione di Obi-Wan e del suo apprendista, Anakin. I due jedi sventano un secondo attentato e catturano la responsabile, una mutaforma che al momento della cattura viene uccisa da un cacciatore di taglie prima che possa rivelare la sua identità. Il Consiglio dei jedi incarica allora Obi-Wan di catturare il cacciatore di taglie, mentre ad Anakin viene affidato il compito di scortare Padme a Naboo. Durante le sue indagini Obi-Wan giunge fino al pianeta Kamino, dove scopre che si sta costruendo un esercito di cloni per la Repubblica, in cui il modello genetico utilizzato è proprio quello del cacciatore di taglie che sta cercando, Jango Fett. Il maestro Jedi continua l'inseguimento del cacciatore di taglie e del figlio clone, Boba, fino al pianeta desertico Genosis. Nel frattempo, Anakin si trova a Naboo con Padme e i due cominciano lentamente a provare dei sentimenti l'uno per l'altra. Una notte Anakin viene turbato da alcune premonizioni riguardanti sua madre e insieme a Padme decidono di recarsi a Tatooine per salvarla. Qui scoprono che la madre, non più schiava e sposatasi con un uomo onesto, è stata rapita dai Tusken, una tribù indigena. Recatosi all'accampamento dei Tusken, libera la madre ormai in fin di vita che morirà, purtroppo, qualche istante dopo la liberazione. Preso dall'ira, Anakin massacra l'intera tribù. È dopo aver compiuto questo terribile gesto che Anakin giunge alla consapevolezza di voler diventare talmente potente da poter impedire perfino la morte delle

persone a lui più care.

Intanto Obi-Wan scopre i piani del Conte Dooku ma viene catturato durante la trasmissione ad Anakin delle informazioni da poco scoperte. Anakin, insieme a Padme, decide di correre sul pianeta in aiuto del maestro ma vengono catturati. Verranno poi salvati da un battaglione di jedi e cloni inviati per aiutarli. Nello scontro, il cacciatore di taglie Jango viene ucciso, mentre il Conte Dooku, prima di fuggire, amputa un braccio ad Anakin. Arrivato a Coruscant, Dooku si incontra con Darth Sirious e gli consegna i piani di una nuova e potente arma, la Morte Nera. Il film si conclude col matrimonio segreto tra Anakin e Padme.

Questo film ricollega molti episodi alla prima saga come, ad esempio, la costruzione della Morte Nera, l'avvicinamento di Anakin al Lato Oscuro della propria persona che tanto era temuto dal Consiglio dei Jedi e vediamo anche l'origine dell'esercito dei Cloni che nella prima trilogia combattono per l'Impero.

Tra l'uscita del penultimo ed ultimo capitolo uscì una nuova versione restaurata della prima trilogia in cui Lucas fece delle ulteriori modifiche per dare maggiore continuità alle due trilogie. Egli, infatti, sostituì la voce di Ian McDiarmid, Darth Sidious, per inserirla nel dialogo de *L'impero colpisce ancora*; oppure, ne *Il ritorno dello jedi*, nella scena finale in cui a Luke appaiono i fantasmi degli jedi Yoda, Obi-Wan Kenobi e Anakin, Lucas fece sostituire l'attore Sebastian Shaw, che aveva interpretato Dart Vader nella prima trilogia, con il giovane Hayden Christensen, che interpretava invece Anakin nella nuova. Nello stesso periodo Lucas inizia a lavorare alla serie animata *Clone Wars*, che narra le avventure di Obi-wan e Anakin accadute tra gli episodi II e III. In questa serie viene introdotto il

nuovo cattivo del terzo episodio, il Generale Grevious.

Il terzo ed ultimo capitolo della Saga uscì nel 2005 e si confermò un nuovo successo al botteghino, divenendo il il terzo capitolo della Saga col più alto numero di incassi. *La vendetta dei Sith* (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*) si svolge tre anni dopo le guerre dei cloni raccontate nel secondo episodio quando i capi dei separatisti, il Conte Dooku e il Generale Grevious (menzionato in *Clone Wars*), rapiscono il cancelliere supremo Palpatine. I jedi Obi-Wan e Anakin riescono, però, a liberare il cancelliere e ad uccidere il conte Dooku. Portato il cancelliere in salvo sul pianeta Coruscant, Anakin scopre che Padme è incinta. Nonostante l'iniziale gioia per la notizia, ben presto Anakin viene assalito da timori e incubi in cui vede Padme morire durante il parto. Nel frattempo, il cancelliere Palpatine decide di nominare Anakin come suo rappresentante al Consiglio dei jedi, il quale però non vede di buon occhio questa decisione ed ordina ad Anakin di sorvegliare il Cancelliere. Durante queste lunghe frequentazioni Palpatine cerca di manipolare Anakin contro i jedi e si offre di insegnargli come prevenire la morte grazie al lato Oscuro, rivelandosi finalmente per chi egli è veramente: Darth Sidious. Anakin vorrebbe allora consegnare il Cancelliere/Signore dei Sith alla giustizia ma allo stesso tempo è ancora preoccupato per Padme e tentato dal Lato Oscuro per poterla salvare. Anakin si limita allora a riportare la notizia al maestro Mace Windu. Quest'ultimo tenta, quindi, di arrestare il cancelliere ed ingaggiano un duello. Windu riesce a sopraffare Sidious ma, quando sta per sferrare il colpo di grazia, viene interrotto da Anakin che, mozzandogli la mano destra, permette a Sidious di ucciderlo. Sidious sottomette, quindi, Anakin al suo potere, ribattezzandolo Darth Vader ed infine emana l'Ordine

66 su tutta la galassia: uccidere tutti i jedi. I cloni allora in tutta la galassia iniziano a rivoltarsi contro i loro comandanti Jedi, sterminandoli tutti. Nel frattempo, durante una seduta del Senato, Palpatine accusa i jedi di tradimento e annuncia la trasformazione della Repubblica nell'Impero Galattico. Anakin, ormai divenuto Darth Vader, si reca al Tempio dei jedi ed uccide tutti i cavalieri jedi ed i giovani padawan rimasti compiendo un massacro. È qui che la completa trasformazione di Anakin in Darth Vader si compie del tutto. Anakin si reca poi sul pianeta vulcanico Mustafer dove deve assassinare i leader dei separatisti, che ormai non servono più per gli scopi di Lord Sirious. Qui, viene raggiunto da Padme, che è stata precedentemente informata da Obi-Wan che il marito è passato al Lato Oscuro e che vuole cercare di farlo ragionare. Durante l'incontro, però, dalla nave esce fuori Obi-Wan che si era nascosto per trovarlo. Darth Vader crede allora che Padme lo abbia ingannato e preso dall'ira tenta di strangolarla. Inizia allora un combattimento mortale tra Obi-Wan e il suo allievo. Il maestro vince infine lo scontro, mozzandogli gambe e braccia. Il ragazzo, entrando a contatto con della lava rovente viene infine arso vivo. Obi-Wan, raccogliendo la spada dell'allievo, torna sulla nave con Padme convinto che il giovane sia morto.

Padme, prima di morire, riesce a dare alla luce due gemelli: Luke e Leila. Obi-Wan e Yoda, gli unici due jedi ormai rimasti, discutono sul loro destino e quello dei gemelli. Yoda decide di nascondersi su Dagobah, Leila viene adottata dal senatore Organa, mentre Kenobi torna su Tatooine ed affida Luke allo zio, fratellastro di Anakin. Nel frattempo, Sidious si reca sul pianeta Mustafar e scopre che Vader è miracolosamente sopravvissuto. Il suo corpo viene medicato, dotato delle protesi necessarie e rivestito da

una armatura e maschera nera che gli permettono di sopravvivere. Sullo sfondo la Morte Nera è in costruzione.

Lucas aveva timore che, a differenza dei lavori precedenti, il pubblico trovasse quest'ultimo capitolo troppo cupo a causa di alcune scene violente ma ammise che "non è una storia allegra [...]; è una tragedia...probabilmente avrà meno successo di tutti gli altri capitoli..."[107]. Ma il regista si sbagliava: *La vendetta dei Sith* registrò il record di incassi su una singola giornata; per di più le tematiche affrontate, sebbene più seriose, non solo non disturbarono fan e critica ma molti ritennero che il film fosse ben superiore ai due precedenti: "malgrado i fan abbiano in varia misura perso fiducia dopo la minaccia fantasma e l'attacco dei cloni, molti di loro adesso troveranno l'ispirazione per continuare a credere"[108].

Lucas concluse la seconda trilogia con la certezza che non ci sarebbero stati più altri capitoli di Star Wars. Ma si sbagliava.

4.5 Il sequel

Terminata la seconda trilogia non si prospettavano nuovi film all'orizzonte ma, di certo, l'universo Star Wars non era concluso. Infatti, grazie alle licenze e agli accordi concessi dalla Lucasfilm, il mercato era pieno di prodotti, quali romanzi e fumetti, che permettevano ai fan di continuare a sognare e a immergersi all'interno dell'universo creato da Lucas. Tutti questi nuovi personaggi, nemici e pianeti crebbero a tal punto

107 Jones B. J., George Lucas. La Biografia, 2017, Editrice il castoro srl, pag. 407

108Gilmore B., The best internet reactions to the star wars blu-ray changes, dal sito Ranker.com

da venire ufficialmente riconosciuti con la dicitura di "universo espanso"[109] e la Lucasfilm fu costretta ad affidare ai propri dipendenti il compito di registrare e catalogare ogni prodotto; l'ultima parola, però, spettava comunque a Lucas stesso, il quale era l'unico a poter decidere cosa rientrasse nel "canone"[110], ovvero cosa potesse essere ufficialmente considerato come parte del suo universo.

> I don't read that stuff. I haven't read any of the novels. I don't know anything about that world. That's a different world than my world. But I do try to keep it consistent. The way I do it now is they have a Star Wars Encyclopedia. So if I come up with a name or something else, I look it up and see if it has already been used. When I said [other people] could make their own Star Wars stories, we decided that, like Star Trek, we would have two universes: My universe and then this other one. They try to make their universe as consistent with mine as possible, but obviously they get enthusiastic and want to go off in other directions[111].

Da questo universo espanso nell'agosto 2008 debuttò dapprima al cinema il film *Clone Wars* (*Star Wars: The Clone Wars*) -che si rivelò un fallimento- e, nell'autunno dello stesso anno, la serie televisiva animata *The Clone Wars* (*Star Wars: The Clone Wars*, 2008-2020) che venne rinnovata da Cartoon Network per ben sei stagioni. L'importanza di questa serie fu che Lucas riuscì a trasferire Star Wars anche su un altro medium, rendendolo davvero onnipresente.

Nel 2011 George Lucas venne contattato dall'amministratore delegato

109Con questa espressione si intende generalmente l'estensione di un media franchise attraverso altri media (in questo caso dal medium filmico a media quali romanzi o fumetti). Questa operazione implica tendenzialmente la creazione di nuove avventure per personaggi già esistenti all'interno del franchise. In casi come Star Wars, l'universo espanso comprende anche la creazione di personaggi completamente nuovi. ndr

110Con questa espressione si intendono, invece, le opere dell'universo espanso accettate come facenti parte della linea narrrativa ufficiale. Nel caso di Star Wars, alcuni personaggi e situazioni sono stati adottati e approvati all'interno del franchise.

111 Ian Spelling, "New Hopes," *Starlog* 337 (August 2005): 46-48 in Guynes S., Hassler-Forest D., Star Wars and the History of transmedia storytelling, Amsterdam University press, pag. 278

della Disney, Bob Iger, il quale gli propose di cedergli la società. In quel periodo il regista stava pensando ad un nuovo ciclo di film della Saga ed aveva già preso contatti con le precedenti star della prima trilogia per un loro coinvolgimento all'interno del nuovo progetto. Le trattative con Disney durarono circa un anno, poiché il regista voleva assicurarsi che i nuovi capitoli mantenessero di base le sue idee originali. Il 30 ottobre di quell'anno Lucas cedette la Lucas Film per più di quattro miliardi di dollari. È nel 2015 che Disney annuncia l'uscita di una nuova trilogia, la prima senza la firma del suo creatore. La Disney, dopo l'acquisto, aveva anche l'intenzione di realizzare nuovi cartoni animati e serie tv incentrati sulla Saga. Il settimo episodio, *Il risveglio della forza*, venne incentrato sulla nuova rinascita degli Jedi, trent'anni dopo i fatti accaduti ne *Il ritorno dello Jedi*. La Disney riuscì a proseguire il progetto originario di Lucas di ottenere la partecipazione dei tre protagonisti della prima trilogia, per dare un senso di vera continuità col passato.

I fatti narrati si sviluppano, quindi, trent'anni dopo la fine dell'Impero. Luke Skywalker è scomparso e la Resistenza, unitasi alla Nuova Repubblica capeggiata da Leila, perlustra la Galassia per ritrovarlo. Poe Dameron, un pilota della Resistenza, viene mandato sul pianeta di Jakku per cercare una mappa che dovrebbe contenere le indicazioni per trovarlo. Anche il Primo Ordine, nato dai resti dell'Impero, è sulle sue tracce: Kylo Ren -il nuovo sith della trilogia- atterra, quindi, su Jakku e attacca il villaggio in cui si trova il pilota. Quest'ultimo nasconde la mappa nel suo droide e lo fa fuggire via[112]. Durante l'attacco al villaggio uno degli assaltatori del Primo Ordine, Finn, aiuta Poe a fuggire. Nel frattempo, il

112Qui notiamo un parallelismo col primo film, in cui Leila nasconde i progetti della Morte Nera all'interno del suo droide, ndr

droide viene trovato da Rey, una giovane ragazza che vive nel deserto vendendo rottami. Finn, mentre è alla ricerca del droide, incontra Rey e, attaccati dal Primo Ordine, fuggono a bordo di una vecchia nave, il Millenium Falcon. Nella loro fuga Han Solo e Chewbecca catturano la nave, rubatagli anni prima. L'equipaggio si reca, quindi, sul pianeta Takodana per incontrare qualcuno che possa aiutarli a trovare la Resistenza. Qui, Rey trova la spada laser appartenuta a Luke Skywalker.

Nel frattempo, la Base del Primo Ordine, la Starkiller, distrugge l'intero sistema solare sede della Nuova Repubblica. Kylo Ren riesce a trovare Rey e, una volta catturata, tenta di torturarla mentalmente per riuscire ad ottenere i dettagli della mappa. La ragazza, però, riesce a resistergli. Intanto, l'equipaggio del Falcon si reca su D'Qar, base della Resistenza, la quale li invia in missione per sabotare l'arma della Starkiller e distruggerla. Il gruppo, una volta giunto sulla base, si ricongiunge con Rey. Qui, avviene l'incontro tra Han e Kylo Ren, suo figlio. Han tenta di convincerlo ad abbandonare il lato Oscuro ma il figlio, estratta la spada laser, lo uccide. I piloti della Resistenza cominciano ad attaccare la Starkiller innescando, con una reazione a catena, degli esplosivi posizionati sulla base portano al collasso dell'arma. Inizia poi uno scontro tra Kylo Ren, Finn e Rey prima di riuscire a fuggire a bordo del Falcon. Il gruppo giunge a D'Qar dove il droide R2-D2 si riattiva mostrando la parte restante della mappa. Rey parte, quindi, insieme a Chewbecca e R2-D2 per raggiugnere Luke Skywalker.

Nel film si notano molti rimandi alla prima trilogia e non solo nella scelta di inserire i protagonisti storici, ma anche nella trama stessa: con la minaccia di una potente arma di distruzione; la contrapposizione tra

Resistenza, ancora capitanata da Leila, e il Primo Ordine; l'opposizione tra Jedi e Sith, bene e male. Un altro parallelismo è il rapporto tra Rey e il droide BB-8, che poi la accompagnerà nelle sue avventure, e il rapporto tra Luke Skywalker e R2-D2.

Il *Risveglio della Forza* (*Star Wars: The Force awaken*) uscì in anteprima mondiale in Italia il 16 dicembre del 2015, incassando due miliardi di dollari. A dispetto dei risultati ottenuti dal punto di vista dei profitti, il film non fu ugualmente apprezzato dalla critica.Lo stesso creatore in una intervista dirà: "Hanno voluto fare un film rétro. Non mi piace. Ho lavorato duramente per realizzare ogni film in modo completamente diverso, con diversi pianeti, diverse astronavi, per renderlo sempre nuovo"[113]. Uno dei primi punti era proprio il fatto che molti aspetti del film rimandavano al primo episodio della Saga, definito per questo come una copia. Il film, infatti, rimane molto legato al passato, con ampio ricorso alle citazioni il cui scopo principale è richiamare ad un senso nostalgico della cinematografia del passato. Negli ultimi anni questa tecnica è stata ampiamente utilizzata anche da altre case di produzione, creando sequel e prequel (come *Jurassic Park*, *Independence Day*, *Top Gun*) in modo da attrarre il pubblico fidelizzato che ricerca i personaggi e le storie che lo avevano emozionato in precedenza[114].

Il 13 dicembre del 2017 uscì, invece, il secondo capitolo della Saga, *Gli ultimi Jedi* (*Star Wars: the last jedi*). La storia viene ripresa immediatamente dopo la fine del film antecedente, mentre il Primo Ordine è alle prese con l'evacuazione della base su D'Qar e Rey è appena giunta sul pianeta in cui è nascosto Luke Skywalker. La ragazza, dopo vari tentativi,

113 <www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/12/31/news/george_lucas_critica_star_wars-130431688>

114 Cardini, in Pescatore G., Innocenti V., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi, pag.13

riesce a convincere lo jedi ad addestrarla. Durante l'allenamento, Rey scopre di poter comunicare telepaticamente con Ren il quale cerca di convincerla a passare al Lato Oscuro. Rey scopre da lui che anni prima Luke, accortosi della sua fascinazione per il lato Oscuro, aveva tentato di ucciderlo. Lo jedi, quindi, conferma la storia ma confessa di essersi subito pentito e vergognato per i suoi intenti e che per questo aveva deciso di nascondersi. Grazie poi ad una visione, Rey capisce che l'unico modo per sistemare le cose è riconvertire Ren; per questo motivo decide di consegnarsi al Primo Ordine. Catturata, Rey cerca, perciò di convincere Ren a rivedere i suoi piani e convincimenti ma invano. Ren la conduce, quindi, da Snoke, il suo capo, che inizia a torturarla per avere informazioni sul luogo in cui Skylwalker è nascosto. Dopo le resistenze della ragazza, ordina a Ren di ucciderla. Ren, però, con un colpo di scena, uccide Snoke e tenta nuovamente di convincere la ragazza ad unirsi a lui. Nel frattempo, il Primo Ordine localizza il luogo ove la Resistenza è nascosta e inizia l'attacco. Appare allora Luke che, colpito duramente dal nemico, continua a restare illeso. Ren affronta il suo vecchio maestro e lo trafigge con la spada senza in realtà riuscire a colpirlo poiché Luke è solo una proiezione realizzata con l'uso della Forza. Skywalker, ancora nascosto sul suo pianeta, ha infatti utilizzato questo stratagemma come diversivo per permettere nel frattempo alle forze della Resistenza di fuggire. Luke, una volta raggiunto lo scopo ma stremato per lo sforzo, svanisce, come anni prima avevano fatto Obi-Wan Kenobi e Yoda.

L'uscita del film nelle sale fu un altro successo e, rispetto al capitolo precedente, anche la critica apprezzò maggiormente alcune scelte narrative che finalmente si discostavano rispetto agli episodi precedenti. Ad esempio,

la storia, costellata di continui colpi di scena, riprende subito dopo gli eventi del primo episodio, al contrario degli altri film, in cui tra un episodio e l'altro era stato lasciato trascorrere del tempo. Questa scelta era, infatti, coerente con le intenzioni della Disney di distaccarsi dalle saghe precedenti e dare inizio ad una saga del tutto nuova per poter poi costruire il nuovo universo di Star Wars.

Nel 2019, con l'uscita de *L'ascesa di Skywalker* (*Star Wars: the rise of Skywalker*), si conclude la nuova trilogia. Questa volta la storia riprende, invece, come da tradizione, dopo gli eventi narrati nel primo film, circa un anno dopo. Troviamo Rey alle prese con l'allenamento per diventare jedi. Nel frattempo Ren è riuscito ad entrare in possesso di un dispositivo che permette di raggiungere Exegol, un pianeta nascosto dove si trova Palpatine, ritornato in vita grazie al Lato Oscuro. Quest'ultimo ha, infatti, creato una nuova flotta di incrociatori stellari, ognuno dei quali dotato di un'arma per distruggere interi pianeti, con la quale intende ripristinare l'Impero Galattico.

Concluso l'addestramento Rey si rimette in viaggio con Poe, Finn, Chewbecca e i droidi alla ricerca di un dispositivo gemello a quello trovato da Ren. Il dispositivo viene rinvenuto all'interno dei rottami di ciò che resta della seconda Morte Nera. Kylo Ren, però, sopraggiunge a bordo della nave, se ne impossessa e lo distrugge. Durante il combattimento tra Rey e Ren, quest'ultimo le rivela le sue origini e che ella in realtà è la nipote di Palpatine. Rey riesce allora a ferire Ren ma subito dopo decide di guarirlo grazie alla Forza. Questo atto porta Ren a riflettere e a decidere di gettare in mare la sua spada sith. Rey intanto, rubato il dispositivo a Ren, si reca sul pianeta Exegol per affrontare Palpatine e, contemporaneamente, invia le

coordinate di Exegol alla Resistenza. Sul pianeta, Palpatine cerca di convincere la ragazza a diventare una sith. Nel frattempo, Ren raggiunge il pianeta e si unisce a Rey per combattere l'Imperatore. Unendo le forze i due riescono ad uccidere l'Imperatore ma, a causa dell'immane sforzo, Ren morirà pochi istanti dopo.

4.6 Gli spin off: Rogue One e Solo

Nel 2016 uscì nei cinema *Rogue One* (*A Star Wars Story: Rogue One)*, il primo spin-off della saga. Il film narra le vicende del gruppo di Ribelli che riuscì a rubare i progetti segreti della Morte Nera. Il film si colloca, quindi, prima dei fatti narrati ne *Una nuova speranza* e diviene, quindi, episodio chiarificatore di come la principessa Leila venne in possesso dei piani per distruggere la Morte Nera.

Galen Erso, ex scienziato dell'Impero Galattico, viene raggiunto dal Direttore Imperiale e costretto a completare il progetto della Morte Nera, una stazione spaziale in grado di distruggere interi pianeti. La figlia dello scienziato riesce a fuggire e a essere salvata dal ribelle Saw Gerrera. Trascorsi quindici anni, finalmente lo scienziato riesce a far giungere un messaggio a Gerrera per informarlo dell'esistenza della stazione spaziale. La figlia, Jyn, ormai divenuta adulta e fino ad allora prigioniera dei Ribelli, riesce a fuggire. La ragazza fugge insieme all'ufficiale Cassian Andor e al suo droide e, insieme, si recano al pianeta di Jedha per incontrare Gerrera che finalmente le mostra il messaggio del padre in cui rivela di aver inserito un punto debole all'interno della Morte Nera in modo tale che, se

giustamente colpita, provocherebbe la distruzione della stazione spaziale. Jyn decide allora di rubare i progetti della Morte Nera insieme a Cassian. I due, al termine di una eroica missione in cui perderanno la vita, riusciranno a rubare i progetti ed a trasmetterli alla Resistenza.

Per la prima volta la narrazione non prevede le figure centrali degli jedi ma viene raccontata la storia di personaggi semplici, senza poteri speciali e, per la prima volta, viene dato spazio nel racconto alle imprese dei membri dell'esercito dei Ribelli.

> *Rogue One* distanced itself formalistically from the Star Wars saga in a number of key ways: there is no opening fanfare or crawl, in favor of a cold open, and the film uses regular cuts as opposed to Lucas's famous wipes to move between scenes. The film also adds non-diegetic onscreen text to indicate on which planet each scene takes place, a new technique for the franchise[115].

Invece, come in ogni film di Star Wars, anche in questo caso l'eroe protagonista è un personaggio di umili origini proveniente da una classe povera. Rispetto ai precedenti film, *Rogue One* può essere considerato come il primo *non-saga*[116] film dell'universo Star Wars, poiché le pellicole prodotte fino a questo momento erano tutte parte di una trilogia. Il film venne notevolmente apprezzato, non solo dal pubblico, ma anche dalla critica.

Il secondo film spin-off uscì nelle sale cinematografiche nel maggio del 2018. Il film proseguiva quindi l'idea della Disney di dilatare la narrazione di Star Wars creando appunto degli spin-off. Questa volta il film *Solo* (*Solo: a Star Wars story*) narra la storia di uno dei protagonisti della

115Guynes S., Hassler-Forest D., Star Wars and the History of transmedia storytelling, Amsterdam University press, pag. 282

116 Ivi, pag. 281

prima saga: Han Solo.

Il giovane Han, originario del pianete Correllia, sopravvive commettendo furti per poter un giorno comprare la libertà per sé e la sua ragazza, Qi'ra. Un giorno, i due vengono scoperti dalla Signora del Crimine Lady Proxima a rubare del coassio (un materiale molto prezioso). I due ragazzi fuggono e cercano di lasciare il pianeta ma Qi'ra viene catturata. Per fuggire, Han è costretto ad arruolarsi nell'aviazione imperiale e si ripromette di ritornare a salvare la ragazza. Tre anni dopo, però, Han viene cacciato dall'aviazione ed imprigionato con uno wookie, Chewbecca. I due riescono a fuggire e si imbattono in Qi'ra che, dopo la loro separazione, era stata salvata da Dryden Vos, membro dell'Alba Cremisi, una organizzazione criminale di cui ora anche lei fa parte. Han propone allora a Vos di rubare per lui un ingente carico di coassio. Quest'ultimo accetta a patto che Qi'ra parta con loro per controllarli. Necessitando di una nave molto veloce, l'equipaggio si rivolge a Lando Calrissian che mette a disposizione il Millennium Falcon. Recuperato con difficoltà il coassio dal pianeta Kessel, giungono sul pianeta Savareen per raffinare il metallo. Qui, vengono catturati da dei predoni che si riveleranno essere a capo di una cellula della nascente Alleanza dei Ribelli, alla ricerca del coassio per combattere contro l'Impero. Han si schiera allora insieme ai Ribelli ed escogita un piano per ingannare Vos, giunto sul pianeta per recuperare il carico. Qi'ra uccide Vos durante un duello e contatta il leader dell'Alba Cremisi. Il leader si rivela essere Darth Maul (che si scopre essere sopravvissuto al combattimento contro Obi-Wan Kenobi) che intima la ragazza di raggiungerlo. Il film si conclude con Han che vince una partita contro Lando, divenendo così il proprietario del Millennium Falcon, con

cui riparte insieme a Chewbecca verso il pianeta di Tatooine.

Lo spin-off non serviva solo a chiarire la storia di Han e a riallacciarsi ai film precedenti con numerose citazioni e l'incontro con diversi personaggi del passato. L'intento, infatti, era anche quello di inserire riferimenti ed indizi per i futuri lavori sempre inerenti alla Saga firmati dalla Disney. Ad esempio, si può menzionare una inquadratura di Vos in cui in secondo piano appare un'armatura mandaloriana, la stessa del cacciatore di taglie Boba Fett, su cui è stata realizzata una serie televisiva di cui tratteremo nel paragrafo seguente.

4.7 La serialità televisiva

Nel 2019 Disney inaugura la nuova piattaforma televisiva streaming: Disney+. Al lancio, come strategia per attrarre un maggior numero di utenti tra cui anche un pubblico adulto e non necessariamente legato alle famiglie, Disney decide di distribuire una serie televisiva legata al mondo di Star Wars e prodotta dalla Lucasfilm. Alla serie ne seguiranno altre sempre distribuite sulla piattaforma Disney+ che, in questo modo, ampliano ulteriormente l'universo della Saga, dando spazio a personaggi minori o, addirittura, dilatando la trilogia prequel con un suo sequel televisivo.

4.7.1 Sequel: The Mandalorian

Come precedentemente accennato, la prima stagione di *The*

Mandalorian della serie esce nel 2019 in occasione del lancio della nuova piattaforma, Disney+. Le vicende di questa nuova serie televisiva si svolgono all'incirca cinque anni dopo la caduta dell'Impero, si collocano, quindi, tra *Il ritorno dello Jedi* e *Il risveglio della Forz*a.

La serie ha per protagonista un cacciatore di taglie mandaloriano, Din Djarin, che accetta l'incarico di rapire il Bambino, un alieno-bambino della stessa specie di Yoda in grado di utilizzare la Forza. Il mandaloriano, durante la sua missione, si ravvede e decide di trarre in salvo Groku, il Bambino, e di reperire informazioni sugli altri della sua specie. Il Bambino, in grado di utilizzare la Forza, nel corso della seconda stagione verrà rintracciato niente meno che da Luke Skywalker, il quale gli proporrà di addestrarlo come Jedi. Qui, gli eventi si intrecceranno con una nuova serie (questa volta spin-off di The Mandalorian), The book of Boba Fett, di cui tratteremo in seguito.

Attualmente della serie sono state prodotte tre stagioni e, l'obiettivo finale, dovrebbe essere di chiarire come si sia costituito il Primo Ordine che incontriamo nell'ultima trilogia.

4.7.2 Prequel: Obi-Wan Kenobi

Obi-Wan Kenobi è una miniserie televisiva costituita da sei puntate uscita nel 2022 sulla piattaforma streaming Disney+.

La serie vede il ritorno non solo dei due protagonisti della seconda trilogia ma anche degli attori che li impersonarono, Ewan McGregor per Obi-Wan e Hayden Christensen nel ruolo di Darth Vader:

> nonostante anche Obi Wan Kenobi peschi facile tra le vecchie glorie allo scopo di farci commuovere […] la serie punta anche su uno sviluppo intrigante, su cattivissimi consumati dall'ambizione che non hanno nulla da invidiare ai predecessori […], e su una struttura narrativa capace di combinare insieme gli elementi principe del successo: l'avventura, buoni sentimenti e il lieto fine.[117]

La storia si svolge dieci anni dopo le vicende narrate ne *La vendetta dei Sith*. Obi-Wan si è nascosto sul pianeta Tatooine per vegliare su Luke Skywalker ed agisce in incognito. Sono questi gli anni in cui l'Impero, capitanato da Darth Vader, è alla ricerca degli ultimi jedi rimasti nella Galassia. Obi-Wan viene, però, richiamato in missione per salvare Leila che è stata rapita dall'Impero nel tentativo di stanare il jedi dal suo nascondiglio. Dopo un iniziale rifiuto, Obi-Wan parte per liberare la giovane principessa. Durante il salvataggio Obi-Wan scoprirà che Anakyn, ancora in vita, è ora Darth Vader, a capo degli Inquisitori, il cui compito è quello di uccidere gli ultimi superstiti dell'Ordine dei Jedi. Il jedi, dopo un ultimo scontro con Darth Vader, riuscirà a trarre in salvo la piccola Leila e a ricondurla dalla sua famiglia.

4.7.3 Spin off: Andor, The book of Boba Fett e Ahsoka

Andor è una serie televisiva distribuita sulla piattaforma streaming Disney+ nel 2022 ed è il prequel del film spin-off *Rogue One*. La storia è ambientata cinque anni prima rispetto alle vicende narrate nel film ed esplora la vita di Cassian Andor, una spia ribelle, mostrando i primi anni

117 <www.vanityfair.it/article/obi-wan-kenobi-finalmente-star-wars-trova-la-strada-giusta-serie-tv>

della formazione della Ribellione. La prima stagione è composta da dodici episodi ed è prevista una seconda stagione. La peculiarità della storia di questa serie è che è la prima a parlare di una storia "di persone che non hanno nulla a che fare con i Solo, con gli Skywalker, o con i Palpatine, ma le cui vite sono comunque importanti"[118]. Inoltre, la serie anche si discosta dalla precedenti

> espansioni di Star Wars in una direzione più adulta e anche rischiosa: nella migliore tradizione delle spy storie e dei thriller tutto è dominato da intrighi, inganni, identità mai del tutto univoche e anche da una travagliata maturità[119].

The book of Boba Fett, uscito nel 2021, è una mini serie che non solo si può considerare serie spin-off della Saga ma è a sua volta spin-off della serie *The Mandalorian*. Le vicende sono collocate cinque anni dopo quelle raccontate ne *Il ritorno dello Jedi* e venticinque anni prima di quelle de *Il risveglio della forza*. Il protagonista è appunto Boba Fett, ex cacciatore di taglie mandaloriano che, recatosi a Tatooine, combatte per conquistare il territorio appartenuto in precedenza a Jabba the Hutt. Il personaggio di Fett è un riferimento e omaggio alla storia del cinema e al genere Western, con i suoi duelli e, appunto, cacciatori di taglie[120].

La mini serie fu annunciata dopo i titoli di coda del finale della seconda stagione di *The Mandalorian*, con una scena post-credits nota anche come *stinger*[121]. Durante la serie, infatti, le vicende di Boba Fett si

118 <www.variety.com/2022/tv/news/andor-review-star-wars-rogue-one-disney-plus-1235376955>

119 <www.wired.it/article/andor-serie-star-wars-disney-plus-recensione>

120Tedde A., Mitologia e simbolo nella saga di Star Wars, pag.72

121Una scena utilizzata dall'industria cinematografica a scopo comico per quella parte di pubblico rimasta in sala a vedere tutto il film fino ai titoli di coda. Tra gli esempi più celebri abbiamo ad esempio la saga dei Pirati dei Caraibi o nei film Marvel. In quest'ultimo caso lo scopo è quello di creare un legame tra il film appena visto e quelli che verranno.

incrociano con quelle del mandaloriano e, in qualche modo, si può considerare come "la stagione 2.5 di The Mandalorian"[122] in quanto i fatti narrati sono il prosieguo di quanto accaduto tra la seconda e la terza stagione.

Ahsoka (2023), infine, è una miniserie di una sola stagione realizzata per Disney+ e spin-off della terza stagione di The Mandalorian:

> è una specie di anello di congiunzione all'interno di quella stessa saga. […] esistono due livelli di profondità all'interno della galassia lontana, lontana e nei suoi fan: chi si attiene alle trilogie filmiche e ultimamente anche ai titoli seriali; e chi già da tempo ha iniziato a espanderne i confini attraverso una serie di produzioni minori ma non meno canoniche […]. dedicando un'intera serie al personaggio dell'ex jedi Ahsoka Tano […] creata in *Clone Wars* ma apparsa di recente anche in *The book of Boba Fett* e *The Mandalorian* […], si arriva così a fondere i due livelli, in modo da rendere questo universo sempre più coerente e gravido di possibilità.[123]

Le otto puntate seguono le vicende del personaggio Ahsoka Tano (ex padawan jedi e apprendista di Anakin Skywalker) mentre indaga su un nuovo pericolo che minaccia la Galassia dopo la caduta dell'Impero.

4.8 Star Wars: un modello commerciale

L'incredibile trionfo della saga di Star Wars è stato un grande motivo di ispirazione per la cinematografia a seguire che ha preso a modello la Saga tentando di emularne il successo. Diversi gli aspetti che sono stati presi a esempio e ritenuti vincenti dal punto di vista commerciale. Un primo aspetto da tenere in considerazione è quello legato alla storia, alle sue

122 <www.nme.com/features/opinion/boba-fett-mandalorian-obi-wan-kenobi-3158686>
123 <www.wired.it/article/ahsoka-serie-tv-disney-episodi-cast-recensione>

tematiche e forme narrative. Dal punto di vista delle tematiche e delle ambientazioni futuristiche, Star Wars, infatti, ebbe il merito di far emergere il genere fantascientifico, prima visto come un genere di nicchia o addirittura di serie B, rendendolo popolare, mainstream e di tendenza grazie anche all'incremento di investimenti per gli effetti speciali -finalmente all'avanguardia per i tempi- che permisero all'immagine stessa una maggior presa fascinatoria sul pubblico. Negli anni seguenti, infatti, fiorì la produzione di pellicole fantascientifiche, come *Alien* e *Star Treck*. La velocità dei combattimenti e l'utilizzo di dialoghi concisi, e spesso di natura comica tesi a sdrammatizzare la tensione narrativa, fecero presa sulla cinematografia successiva che vide la realizzazione di pellicole come, ad esempio, *Indiana Jones* o, dei più attuali, film Marvel. Inoltre, vanno considerate anche le tematiche eroiche e mitiche portate da Star Wars, che è stata perfettamente in grado di far coesistere all'interno di una ambientazione futuristica in cui apparentemente sembrerebbe esserci poco spazio per magia, superstizioni e tradizioni mitiche.

Il secondo aspetto da sottolineare è che, l'emulazione, è stata ovviamente anche, e soprattutto, di tipo commerciale. Infatti, come menzionato anche in precedenza all'interno di questo elaborato, la pellicola di Star Wars è stata la prima a impiegare massivamente la pratica del *franchising* ed è grazie a essa che poi, negli anni Ottanta, questo modello si impose come pratica dominante del cinema hollywoodiano, in concomitanza anche all'affermarsi delle pellicole *blockbuster*. Come abbiamo visto, infatti, Star Wars da un primo film e da una prima saga iniziale, si è,in seguito, sviluppato attraverso nuove saghe, serie animate e serie televisive per il piccolo schermo e per le piattaforme streaming.

Questa pratica narrativa prende il nome di racconto transmediale ovvero "un processo dove elementi integrali di una narrazione vengono dispersi sistematicamente attraverso molteplici canali con lo scopo di creare un'esperienza di intrattenimento coordinata e unificata"[124]. Un esempio filmico che mette in pratica questa pratica commerciale è la saga di Matrix che, per diversi aspetti, si presta come ottimo esempio di pellicola che riprende molte delle caratteristiche legate al successo di Star Wars. Un eroe maschile che, però, fin da subito è inconsapevolmente circondato da un'aura di leggenda a cui viene legato il destino di una profezia. Entrambe le saghe sono caratterizzate dalla presenza centrale dei combattimenti resi ancor più scenografici dall'uso importante degli effetti speciali. Matrix, inoltre, riutilizza il concetto di futuro usato introdotto da Luca ovvero di un futuro in cui l'uomo vive, in cui la tecnologia è utilizzata da diverso tempo dall'uomo ma non risulta nuova e scintillante come nella maggior parte dei film fantascientifici, ma risulta vecchia, usurata e sporca. Il futuro raccontato, infatti, è un futuro di decadenza. La Saga di Matrix, al momento, è stata articolata in quattro film ma, inizialmente, proprio come Star Wars, la vera e propria progettazione del franchise avvenne dal secondo capitolo filmico, una volta appurato e consolidato il successo del primo. La saga di Matrix è organizzata in una macrostoria principale costituita dai tre film, a cui va infine aggiunto l'ultimo lavoro del 2023, e dal primo episodio della serie animata Animatrix. Gli altri otto cortometraggi, la serie di fumetti e il video game multiplayer rappresentano,invece, dei testi paralleli e secondari alla narrazione principale. Come in Star Wars, la particolarità di questa Saga è che i prodotti secondari dei film non sono delle semplici trasposizioni narrative

124 Jenkins H., Cultura convergente, pag. 101

all'interno di altri testi, ma sono prodotti che vanno a loro volta ad integrare la storia principale: ognuno di questi prodotti, infatti, fornisce "un contributo distinto e importante dell'intero complesso narrativo"[125] il cui obiettivo è quello di "attrarre pubblici differenziati, proponendo i contenuti in modo diverso per ciascun medium".[126] Questo meccanismo fa sì che i consumatori siano inevitabilmente portati a "esperire ogni prodotto come parte di un universo mediato più ampio che sono loro stessi a ricostruire nelle proprie menti attraverso l'assemblaggio di media disparati"[127]. L'utente, quindi, che sia interessato davvero a conoscere nella sua interezza l'intera fabula, deve inseguirne lo svolgimento attraverso tutti i diversi prodotti che, come detto, si possono trovare anche su diversi media. A differenza di quanto avviene in Star Wars, però, i prodotti secondari concorrono alla formazione del racconto principale e non sono delle diramazioni che procedono in modo indipendente. I diversi media, quindi "si occupano di sviluppare un'unica storyline attraverso [...]un meccanismo di proseguimento o continuazione, con l'obiettivo di portare a compimento il racconto"[128]. L'utilizzo di diversi media anche in questo caso si è rivelata vincente per attrarre un maggior numero di spettatori ad appassionarsi alla saga sia ad esperirne i contenuti su diverse piattaforme. Commercialmente, quindi, questa mossa si rivela vincente anche per una saga come Matrix perchè costringe il pubblico dei fan a seguire la storia attraverso tutti i media in cui la storia è stata trasferita e garantisce il successo di rapporti commerciali tra aziende diverse tra loro che per questo motivo sono portate

125 Zecca F. Cinema reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale, in il Cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico, Mimesis cinergie, pag. 23

126 Ibidem

127 Ibidem

128 Zecca F. Cinema reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale, in il Cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico, Mimesis cinergie, pag. 26

ad investire sul successo cinematografico della saga. Questo sistema "transmediale" può essere definito come "onnivoro" in cui "il cinema rappresenta il fulcro […] catalizzando attorno al proprio franchise le altre piattaforme in cui il racconto è articolato"[129].

Ovviamente, oltre alla saga di Matrix, numerosi sono gli esempi cinematografici che hanno seguito il modello commerciale di Star Wars e creato veri e propri imperi economici; un ultimo (ma non per importanza) celebre esempio è quello del Marvel Cinematic Universe che rappresenta il modello di transmedia storitelling più lungimirante e redditizio degli ultimi anni.

129 Zecca F. Cinema reloaded. Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale, in il Cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico, Mimesis cinergie, pag. 24

Conclusioni

Il presente elaborato, partendo da una base teorica per poi arrivare all'analisi di un esempio "pratico" si poneva l'obiettivo di descrivere il fenomeno della serialità all'interno del contesto cinematografico.

Nella prima parte, come abbiamo visto, si è inizialmente analizzato il fenomeno seriale nel cinema da un punto di vista storico partendo e concentrandoci sulle origini del cinema e sul concetto stesso di serialità. Il concetto di serialità, infatti, è strettamente legato ai processi di industrializzazione e allo sviluppo della produzione in serie. L'invenzione tecnologica del cinema è, quindi, solo una parte dei mutamenti avvenuti nel mondo dell'arte e della cultura a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il cinema, infatti, è figlio diretto di questo cambiamento in quanto, con la sua riproducibilità fisica pressoché infinita è esso stesso un oggetto di consumo.

Dal punto di vista della produzione cinematografica sono risalenti già ai primi anni del Novecento le prime serie comiche e quelle dedicate al detective Nick Carter, il cui personaggio risultava talmente potente e indipendente da attrarre il pubblico in sala anche nel momento in cui veniva interpretato da un attore diverso. Abbiamo visto come, la produzione di questo tipo di lavori, ovviamente, presentava due tipi di vantaggi: produttivo e commerciale. Dal lato produttivo, introduceva una standardizzazione dei materiali e delle idee, il che lo rendeva estremamente efficiente. Dal lato commerciale era, invece, efficace perchè garantiva la fidelizzazione del pubblico e un introito assicurato per le pellicole successive. Con l'ingresso di Nick Carter si sviluppa poi tutto un filone di detective *stories* che introducono il sistema del *cliff hanger* che terminava

le puntate con un finale aperto costringendo, in questo modo, il pubblico a recarsi nuovamente in sala per sapere cosa sarebbe successo al loro eroe.

Dalla trattazione storica, quindi, si può evincere come, per quanto il fenomeno in tempi moderni si sia visibilmente accentuato e sviluppato in modo sistematico, esso non sia un'invenzione degli ultimi anni. Infatti, possiamo affermare che, oltre ad essere fenomeno intrinseco allo stesso mezzo fisico, la serialità abbia sempre fatto parte anche della narrazione filmica. Facendo una premessa ancora anteriore all'invenzione del mezzo stesso, infatti, vediamo come ci sia sempre stata una serialità e riproposizione di temi e personaggi in ogni forma artistica e creativa. Questa forma di narrazione, infatti, esprime un bisogno naturale dell'uomo, utilizzando un espressione moderna, di non uscire dalla propria "comfort zone". Infatti, il riutilizzo della stessa storia o degli stessi personaggi toglie allo spettatore quell'iniziale senso di spaesamento del non sapere dove si trova e che cosa succederà.

La tesi ha poi proseguito, quindi, con una analisi teorica del concetto di serialità e di come esso concretamente si realizzi, cercando di dare una schematizzazione ai principali prodotti seriali e agli espedienti tecnici per svilupparli. Come abbiamo visto, nell'elaborato siamo partiti da tre concetti base: ripetizione, serialità e dilatazione. La ripetizione ha sempre fatto parte del mondo delle arti come, ad esempio, in quelle figurative in cui venivano utilizzati dei veri e propri schemi raffigurativi per rappresentare medesimi soggetti religiosi. Il concetto di serialità, invece, si basa sulla presenza di una successione, in questo caso, episodica che porta la narrazione avanti per diverse puntate. All'interno della macro categoria della ripetizione Eco individua cinque grandi famiglie tipologiche: la ripresa, il ricalco, la serie,

la saga e il dialogismo intertestuale. Il ricalco rappresenta la riformulazione di una storia o di una forma stilistica e la sua espressione più famosa è rappresentata dal remake di cui il film *E' nata una stella* è uno degli esempi più famosi. La serie coinvolge unicamente la struttura narrativa con situazioni e personaggi fissi. Con la saga il testo narrativo si amplia praticamente all'infinito perchè la successione degli eventi non riguarda solo il personaggio principale ma un'intera genealogia di personaggi. Infine, il dialogismo intertestuale ove risulta centrale il ruolo della citazione ovvero nuovi testi che citano altri testi. Lo spettatore, in questo modo, cogliendo i riferimenti ad altri testi a lui già conosciuti trae compiacimento dalla propria capacità di comprendere e conoscere le fonti.

Un capitolo è stato poi dedicato a descrivere alcuni espedienti pratici attraverso cui la serialità viene concretamente realizzata nel contesto cinematografico. Troviamo per cui: il prequel, il sequel, lo spin-off, il cross over, il reboot e la serialità televisiva. Il prequel è una forma di serialità che amplia nel passato, mentre, il sequel agisce nel futuro. Lo spin-off non agisce sulla sfera temporale ma agisce sullo spazio dei personaggi, ampliando la narrazione con il racconto delle avventure dei personaggi considerati secondari; il cross over amplia lo spazio narrativo a mondi allargati includendo anche personaggi di diversi universi narrativi (vedasi, ad esempio, le puntate dei *Jackerson* in cui incontrano i “cugini” preistorici dei Flinstons). Il reboot , invece, interrompe la continuità narrativa azzerandone lo sviluppo e segnando un nuovo punto di ripartenza. Infine, con l'espressione serialità televisiva, si indicano quei prodotti concepiti per la televisione e che possono suddividere in due categorie principali: il serial e la serie. La differenza principale tra i due è che il primo è considerabile

come un unico racconto articolato in un segmento narrativo, le puntate, non autosufficiente e non concluso; il secondo, invece, vede l'articolazione in segmenti autosufficienti e non conclusi, gli episodi.

La terza e ultima parte della tesi ha, infine, analizzato il caso specifico della saga di George Lucas e di come essa si presti perfettamente ad essere l'emblema del fenomeno seriale moderno, in cui la ripresa di personaggi e situazioni abbia dilatato l'universo pressoché all'infinito. Dall'analisi emerge, infatti, come la saga abbia saputo abbracciare i diversi espedienti seriali analizzati nella prima parte della trattazione. Abbiamo, infatti, il primo titolo *Una nuova speranza* che, fin dalle sue origini, nasce come primo capitolo di un trittico. La narrazione di questo universo è proseguita poi in una nuova trilogia che è un *prequel* della storia principale e, a distanza di anni, con una terza (e per ora ultima) trilogia che ne è invece un *sequel*. Troviamo poi gli *spin-off* cinematografici di produzione disneyana *Solo* e *Rogue One*, ampliando ulteriormente il racconto e svelando fatti su personaggi ed eventi secondari. Infine, possiamo notare come la saga si sia perfettamente mossa su diversi medium, passando dal cinema alla produzione televisiva e streaming. Negli ultimi anni, come abbiamo visto, della saga sono state numerose serie e miniserie che hanno ulteriormente espanso la narrazione sfruttando al massimo le potenzialità del mezzo televisivo. *The Mandalorian*, infatti, è contemporaneamente una serie *spin-off* e *sequel* della iniziale trilogia, così come *Obi-Wan* è *spin-off* e *sequel* della seconda; *Boba Fett*, invece, si può considerare addirittura lo spin-off dello spin-off. Vediamo, quindi, come la saga si stia illimitatamente espandendo e il cui limite apparentemente sembra poter essere solo il perdurare dell'interesse del pubblico.

L'elaborato ha quindi descritto le potenzialità infinite della produzione seriale (e di come *Star Wars* si sia rivelato un modello commerciale di ispirazione per molte altre saghe) di come essa sappia spostarsi in diversi archi temporali, in diversi mezzi espressivi e di come essa sia in grado naturalmente di spostarsi da un medium ad un altro sfruttando perfettamente le peculiarità del mezzo in cui si trova.

Bibliografia

- Antonini A., Il film e i suoi multipli, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Udine 20-23 marzo 2002), Udine, Forum, 2003.
- Carluccio G., Malvasi Luca, Villa Federica, Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche, Carocci editore, 2015
- Casetti F., L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, Venezia, Marsilio, 1984. Dusi N. e Spaziante L., (a cura di), Remix-Remake. Pratiche di replicabilità, Roma, Maltemi editore, 2006.
- Piemontese P., Remake. Il cinema e la via dell'Eterno Ritorno, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Dall'Asta Monica, Trame spezzate. Archeologia del film seriale, Le mani.
- Innocenti V., Pescatore G., Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi, archetipolibri, 2012
- Artieri Boccia G., Gemini L., La serialità come dispositivo mediologico; Università degli Studi di Urbino
- Benjamin W., L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica
- Cecchi Dario, Dalla Torre Paola, Finocchi Riccardo, Tempi seriali. L'audiovisivo tra estetica, semiotica e teoria del cinema,. Lit Edizioni, 2021
- Mariani Arman Carlo, Star Wars – Le origini del mito, Nobook, 2016

- Morreale E., L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni, Donzelli Editore, 2009
- Zecca Federico (a cura di), Industria, racconto, pubblico. Mimesis. Cinergie, 2012
- Ballò J., Pérez X., Io sono già stato qui. Fiction e ripetizione. Ipermedium Libri, 2005
- Piga, Emanuela,, "Mediamorfosi del romanzo popolare: dal *Feuilleton* al Serial TV", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014)
- Thompson K., Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione, Rubettino Editore, 2012
- Eco U., Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa , tascabili Bompiani, 2005
- Bernardinelli A., Eco e le forme della narrazione seriale, Between, vol.6, 2016
- Brunetta G.P.,. Storia del cinema mondiale, 1° vol. L'Europa. Miti, luoghi, divi, Einaudi, Torino, 1999
- Dino F. (a cura di), Effetti collaterali. La fantascienza tra letteratura, cinema e tv, Elara, 2015
- Buonanno M., Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali, Sansoni editore, 2002
- Cardini D., La lunga serialità televisiva. Origini e modelli, Carocci editore, 2005

- Calabrese S. (a cura di), Narrare al tempo della globalizzazione, Carocci editore, 2006
- Pozzato M.P., Grignaffini G. (a cura di), Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction, Mediaset RTI, 2008
- Canavan G. (a cura di), Star Wars and the history of transmedia storytelling, Amsterdam University press
- Tedde A., Mitologia e simbolo nella saga di Star Wars, 2016
- Kierkegaard S. La ripetizione. Un esperimento psicologico, BUR, Milano, 1996

Sitografia

- www.allegoriaonline.it/1189-donata-meneghelli-senza-fine-sequel-prequel-altre-continuazioni-il-testo-espanso
- www.ranker.com
- www.treccani.it
- www.Betweejournal.it
- www.taxidrivers.it
- www.wired.it
- www.fanityfair.it
- www.jstor.org

Filmografia

- Star Wars: una nuova speranza (1977)
- Star Wars: l'impero colpisce ancora (1980)
- Star Wars: il ritorno dello jedi (1983)
- Star Wars: la minaccia fantasma (1999)
- Star Wars: l'attacco dei cloni (2002)
- Star Wars: la vendetta dei Sith (2005)
- Star Wars: il risveglio della forza (2015)
- Star Wars: gli ultimi jedi (2017)
- Rogue One (2016)
- Solo (2018)
- Star Wars: l'ascesa di Skywalker (2019)
- The Mandalorian (2019)
- Andor (2021)
- The book of Boba Fett (2021)
- Obi-Wan Kenobi (2022)
- Ahsoka (2023)