



Nuove serie e nuovi eroi Sviluppi di genere ne *L'Ispettore Coliandro*, *Dexter* e *Breaking Bad*

di Greta Travagliati e Matteo Treleani

Université Paris I Phantéon La Sorbonne / INA - Université Paris Diderot

Abstract

Le serie televisive contemporanee presentano diversi spunti di riflessione sull'evoluzione dei generi. Fondandosi sulle conoscenze enciclopediche del pubblico, modificano le strutture classiche della narrazione televisiva proponendo nuovi modelli. In particolare osserviamo come ne *L'Ispettore Coliandro* in Italia e in *Dexter* e *Breaking Bad* negli Stati Uniti, si proponano personaggi più complessi, le cui figure evolvono giocando sulle logiche di genere.

0. Introduzione

1. Stereotipi e televisione: oltre la semplificazione
2. Identificazioni e generi nel prodotto fiction
3. La sfida del genere: oltre gli stereotipi
4. L'ispettore Coliandro, un poliziotto non proprio qualunque
5. Le trasformazioni silenziose di Dexter e Walter White
 - 5.1 *La logica del cambiamento*
 - 5.2 *L'efficacia orientale*
 - 5.3 *La complessità valoriale di Walter White e Dexter*
 - 5.3.1 Il poliziotto serial killer
 - 5.3.2 L'insegnante spacciatore

6. Conclusioni

L'insofferenza e la noia che invadono ciò che resta ancora, il vago presentimento del nuovo e dello sconosciuto sono i segni precursori di qualcos'altro che si prepara.

Hegel, *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*

0. Introduzione

Il saggio intende indagare lo sviluppo del concetto di narrazione in alcune nuove serie televisive di genere poliziesco, italiane e americane. Si dimostrerà come i cosiddetti stereotipi televisivi non producano solo effetti di senso legati alla banalizzazione e all'evasione dalla quotidianità. Le logiche di genere giocano con gli stereotipi, non smettendo mai di produrre nuovi casi e nuovi profili categoriali. Le fiction analizzate propongono infatti delle strutture narrative e valoriali diverse rispetto a quelle canoniche. Si deve quindi parlare non solo di un prodotto televisivo che sia cassa di risonanza per cliché sociali, culturali e mediatici, ma che riesce a farsi produttivo e innovatore grazie ad una continua interazione tra il concetto di genere e le sue realizzazioni concrete. La prima parte sarà dedicata a un'introduzione teorica, seguita da una riflessione sulla serie italiana *l'Ispezzore Coliandro*. L'analisi delle serie *Dexter* e *Breaking Bad* sviluppata nella seconda parte ci permetterà quindi di confrontare le diverse modalità di sviluppo narrativo ed attanziale delle fiction italiane rispetto a quelle americane. Si osserverà come venga generalmente a delinearsi una complessificazione valoriale della modalizzazione dei protagonisti, e come questa possa essere spiegata con la teoria dei generi o con il pensiero orientale delle trasformazioni silenziose descritto da François Jullien.

1. Stereotipi e televisione: oltre la semplificazione

Jean Baudrillard individua nel concetto di stereotipo qualcosa che appartiene al regime della fragilità e dell'astrazione¹; esso è fragile in quanto sottoposto all'astrazione (intesa come estrazione) di alcune caratteristiche specifiche a favore della maggiore evidenza di altre, più facilmente riconoscibili a forza della loro ridondanza. In questo senso, l'astrazione dei cosiddetti stereotipi deriverebbe da una sorta di privazione di dettagli e piccoli accenti per potenziare una sostanziale scheletricità, o durezza, dell'essere². Tale passaggio comporta una facilitazione del riconoscimento e del processo conoscitivo perché tramite gli stereotipi, anche se in una forma più impoverita, riconosco delle occorrenze concrete e lascio fluire di conseguenza la mia considerazione dei fatti.

Come approfondiremo in seguito, questo riconoscimento non è automatico e non si basa su un'identità e un'adesione, bensì su un processo compara-

¹ Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani 1968

² Tale scheletricità è culturalmente determinata, frutto di costante negoziazione e rappresenta una sorta di tendenza interpretativa della società (cfr. Eco 1997)

tivo che comporta un impianto abducente ed inferenziale della conoscenza. È in questo senso che si può riconoscere un ampio margine di creatività nel processo di riconoscimento e categorizzazione (cfr. Violi 1997).

Tale impoverimento di dettagli implica ed è in qualche modo il risultato anche di una maggiore “socialità” dello stereotipo, nel senso che la ricchezza di sguardi che lo riconoscono (e che in esso si riconoscono) è la grande vittoria di una discorsività lineare e grosso modo prevedibile.

Il ruolo dei media è in questo senso quello di mediare non tanto tra un soggetto e la sua origine di sapere, ma tra una forma singola e una sociale di conoscenza. Se posso riconoscere in un determinato messaggio qualcosa che qualcun altro ha già visto e rimarcato, non solo vedo ma faccio parte di un gruppo che vede le stesse cose, ed è a questo forte senso d’appartenenza che i media fanno riferimento, anche e forse a maggior ragione quando pensano di essere elitari.

Jean-Pierre Esquenazi, in “Séries gagnantes” (Le serie vincitrici) apparso su *Médiamorphoses*, spiega perché la serie sia il prodotto televisivo più amato in Francia. Tale studio rivela innanzitutto quanto sia fuorviante pensare che si guardi la televisione solo per rompere con la routine quotidiana, per pensare “ad altro”. Le persone guardano la televisione e provano nel farlo un forte piacere, essa è un desiderio reale, tant’è che si verificano nelle case piccoli riti propiziatori quando arriva l’appuntamento con la serie preferita (staccare il telefono, cucinare sempre gli stessi piatti...).

Un piacere che ha spesso a che fare con la dimensione sociale del ruolo dei media, paragonabile a quello che si prova quando, in un gruppo, si raccontano gag e spezzoni dei programmi preferiti, e si scopre che viene voglia di ridere o piangere per gli stessi motivi. Pensiamo alla pratica oggi tanto comune di up-loadare su Facebook canzoni, spezzoni di programmi e cartoni preferiti, video trovati su You Tube. Quello che si trasmette è il desiderio di una “televisione comune” dove guardare assieme ciò che, riverberato sui social network, dà alla cultura commerciale un’aurea di analogica miticità.

2. Identificazioni e generi nel prodotto fiction

Le fiction, prodotto su cui oggi investono molto le case di produzione, realizzano a livello mediatico quello che Baudrillard³ individuava come tratto caratteristico della collezione di oggetti: esse sono un’abitudine, intesa come “discontinuità ripetitiva”, e provocano tutto il piacere di una pratica dell’oggetto sia quantitativamente che qualitativamente perfetta. Chi guarda le serie è come chi colleziona orologi: egli immette l’oggetto preferito in una serie strutturale in cui ogni elemento assume valore in funzione di quelli che gli sono accanto, lo precedono e lo seguono. Una serie poliziesca produce d’altra parte senso anche in funzione dei suoi rapporti (differenze e similitudini) con altre serie dello stesso genere.

François Jost in *Introduction à l’analyse de la télévision* analizza le caratteristiche basilari dei prodotti fiction. Jost posiziona i prodotti televisivi secondo tre macroaree di riferimento⁴, considerandone il rapporto tra i conte-

³ Baudrillard, 1968

⁴ François Jost sottolinea come la separazione tra tali categorie sia un costrutto teorico. Nella realtà esse spesso si sovrappongono. Il saggio di Antonio Santangelo, “La real fiction” in *Mondi*

nuti e la realtà. Si avranno dunque il genere autenticante (tg, dirette ecc.), il finzionale (film, telefilm ecc.) e il ludico, dove Jost inserisce i giochi televisivi o i varietà. La Serie Tv si trova quindi decisamente spostata sul coté finzionale; ciò significa che essa si realizza basandosi su un “patto”, che implica per gli spettatori la sospensione dell’incredulità, per i produttori, il rispetto di un principio di coerenza interna al testo.

Tale posizionamento rispetta poi criteri semantici inerenti alla vicinanza del mondo di cui si parla e dei suoi protagonisti. Nasceranno quindi mondi di senso costruiti a partire da una concentrazione sulla diegesi (è il caso di *Star Trek*), sui personaggi (è il caso dell’ispettore Colombo), o sulle situazioni (è il caso di *Friends*). Nei differenti mondi poi, i protagonisti si comporteranno in modo diverso a seconda che siano superiori a noi (e lo possono essere in maniere molto diverse, dagli eroi con i superpoteri a quelli con un’intelligenza fuori dalla media a quelli che fuori dalla media hanno soltanto un portafoglio), più o meno simili a noi, oppure a noi inferiori. Quest’ultimo è il caso della “modalità ironica” di rappresentazione, tipica ad esempio della sitcom.

Alle serie poliziesco-investigative ad esempio viene associato un forte accento sui personaggi, ed i protagonisti sono realizzati secondo il “modo mimetico elevato”, ovvero sono superiori a noi pur facendo parte del nostro stesso ambiente (pensiamo ad esempio *all’Ispettore Colombo* dove, come fa notare Eco in *Mondi Seriali*, non accade mai nulla che non sia in qualche modo prevedibile, mentre è preponderante l’accento e l’attenzione sul protagonista).

I generi comportano dunque il crearsi di aspettative da parte dello spettatore. Milly Buonanno ne *Le formule del racconto televisivo* spiega allora come “la capacità di distinguere e di aderire ai regimi di funzionamento e di verosimiglianza delle diverse classi di programmi si definisce competenza di genere e può raggiungere livelli insospettabilmente sofisticati, anche da parte del pubblico più semplice. È parte costitutiva delle competenze di genere un appropriato orizzonte di aspettative, vale a dire un sistema di previsioni e di attese congruente con la specifica categorizzazione del programma; da una serie poliziesca si sa di potersi attendere l’investigazione e la soluzione di un delitto, e non il racconto di una grande storia d’amore, per quanto la trama possa contenere delle situazioni sentimentali. L’orizzonte delle aspettative costituisce, sul versante del pubblico, il corrispettivo della promessa incorporata nel genere⁵; il pubblico competente conosce questa promessa ed è tenuto a mantenerla.”

Ritornano quindi in funzione i cliché, che permettono l’attivarsi del piano finzionale e di riconoscere e riconoscersi nelle scene descritte, anche se sono vissute da esseri con le orecchie a punta, che vivono a milioni di anni luce da noi. E che ci permettono di assaporare il piacere della ridondanza, fatto di un’abitudine intellettuale che ci conforta nel ritrovo costante di ciò che noi ci aspettiamo.

Seriali è ottimo esempio di come tali categorie si intreccino continuamente per proporre nuovi prodotti televisivi.

⁵ Per la teoria dei generi, ci riferiamo a Jost, 1997, Todorov, 1978, Schaeffer, 1989. Contro a una teoria dei generi ipostatizzata e indipendente dall’epoca culturale, si veda in particolare Altman, 1999.

3. La sfida del genere: oltre gli stereotipi

Una delle più interessanti prerogative del concetto di genere è che, proprio come lo stereotipo, è fatto per sfuggire alla categorizzazione che esso stesso realizza. In *Significato ed Esperienza* Violi dimostra come, a proposito della nostra facoltà di categorizzare, tra il “rappresentante migliore”, ovvero il caso più chiaro di appartenenza ad una categoria, e un’occorrenza semplice non viga un principio di identità, bensì uno di somiglianza ed analogia. Quindi non si tratta tanto di riconoscere ciò che non conosciamo in base a ciò che conosciamo già, quanto di conoscere in maniera nuova e diversa, di ricostruire continuamente i due poli della conoscenza in un adeguamento continuo, frutto dell’interazione tra esperienza e categorizzazione.

Prendiamo *L’Ispettore Coliandro*, produzione di RAI Fiction, girata a Bologna con la regia dei Manetti Bros⁶. È senza dubbio un poliziesco. Ma non è certo un poliziesco in senso stretto, poiché il personaggio viene qui presentato con una “modalità ironica”, rispetto ad esempio ai protagonisti de *La Squadra*. L’ispettore Coliandro ha una personalità decisa, travolgente, ma non è certo un esempio di fermezza e serietà professionale: con il suo linguaggio colorato, le opinioni spesso farcite di pregiudizi, l’Ispettore si lascia spesso travolgere dalle situazioni che affronta e raramente ne esce davvero vincitore. Il leggero squilibrio che si crea, una sorta d’infrazione dei codici del genere e di delusione delle aspettative, è però il vero punto di forza della serie. Totalmente opposta al *politically correct*, la serie cita il trash del poliziesco all’italiana degli anni ‘70, producendo una sovrapposizione tra diverse strutture di genere. Ed è proprio la grande capacità di ruminazione dei generi la parte più florida e produttiva dei programmi televisivi⁷.

A tal proposito, si nota una certa tendenza nelle serie televisive contemporanee a delineare una nuova figura di protagonista, imprevedibile, che complessifica i criteri di genere. Non ci stiamo riferendo a delle complessità puramente psicologiche, perché in questo senso anche Robin Hood, che ruba ai ricchi per dare ai poveri, o Lupin che è un adorabile mascalzone, diverrebbero esempi di contraddizione. Delle contraddizioni si nutre da sempre l’impianto narrativo, che mette in moto i propri meccanismi per sviluppare una dimensione temporale di possibile coesistenza tra le stesse. Ricordando un po’ *Sei personaggi in cerca d’autore*, Coliandro sembra piuttosto una figura che esce di scena, guarda fisso la telecamera e ci chiede: “Ma io cosa ci faccio qui?”. Poco importa se l’immaginario della serie utilizza i luoghi comuni inerenti alla vita poliziesca, poiché sono i referenti finzionali ad essere messi in discussione. Ed è forse uno dei casi di fiction italiana in cui più ci si stacca dall’happy end tipico del cinema hollywoodiano per avvicinarsi più alla fiction americana⁸, di cui analizzeremo più avanti due casi.

Il piacere e la passione che queste fiction provocano non si limita più quindi ad una facilitazione del processo di socializzazione e di riconoscimen-

⁶ *L’Ispettore Coliandro*, ideata da Carlo Lucarelli e diretta dai Manetti Bros è una serie prodotta da Rai Fiction e trasmessa su RaiDue (2006-2009).

⁷ Oltre al principio di semplificazione e socializzazione di cui si è fino ad ora parlato.

⁸ Vedi Armando Fumgalli «L’happy end fra logiche narrative e richieste di mercato» in *Mondi Seriali*, 2008. Il forte ancoraggio ad una località e quindi ad una memoria storico-sociale (in questo caso, la città di Bologna), fa in ogni caso della facile riconoscibilità una delle caratteristiche principali della fiction (Cfr. anche Colombo, F. 2008)

to, bensì al piacere proprio di un'attività di sperimentazione e riformulazione dei generi. Non siamo più di fronte a una visione *distratta* e *superficiale*, e tale sperimentazione pare coincidere con il loro attuale successo. L'approccio si fa ancora più significativo nelle serie americane, pensiamo ad esempio a *Dexter*⁹, in cui il protagonista è contemporaneamente un poliziotto della scientifica e un serial killer. O ancora a *Breaking Bad*¹⁰, dove un professore malato di cancro inizia nel tempo libero a fabbricare droga per pagarsi le cure.

Sono protagonisti che non hanno più un sistema valoriale stabile, in base al quale gestire lo sviluppo delle proprie azioni, esso vacilla con i suoi eroi. Al tempo stesso però è la struttura narrativa a trovarsi sconvolta, poiché essa deve attendere i ritmi del suo eroe, maturare con lui in una trasformazione silenziosa e permettere alla sua figura di svilupparsi in una temporalità seriale in cui spesso si confondono l'inizio e la fine, l'obiettivo e l'accidente, il dettaglio e la struttura. Essi sviluppano anche un tipo di adesione meno "stereotipata": nasce allora un diverso tipo di riconoscimento, non più basato sull'adesione (congetturale) tra ciò che vorremmo essere e quello che il protagonista è, bensì tra ciò che egli dovrebbe essere e quello che è veramente. Amiamo ciò che in un certo senso manca al suo stesso posto e lotta per raggiungerlo.

4. L'ispettore Coliandro, un poliziotto non proprio qualunque

“*Coliandro* è un caso un po' particolare: tra le altre cose è un gioco sui generi e sottogeneri del cinema poliziesco (o meglio: come si comporterebbe un poliziotto italiano 'vero' con pregi e difetti dentro un film poliziesco che di verosimile finisce per avere ben poco?), per cui mettiamo in scena ogni episodio in modo diverso (stile di ripresa, montaggio, fotografia, scelta degli attori, stile di racconto, costumi, scene... tutto), ispirandoci ad un "genere" cinematografico diverso. A volte spingiamo più sulla commedia, altre sull'azione, altre sul mistero o sulla trama, ma la personalità di Coliandro alla fine è talmente forte che rimane uno stile comune in tutti gli episodi.”¹¹ Coliandro non è forse un poliziotto da imitare e ammirare, ma la sua umanità disarmante e il suo modo impacciato di gestire il ruolo che si trova cucito addosso lo rendono irresistibile e gli fanno collezionare fanclub in tutta Italia. È come se il personaggio cercasse di raggiungere il suo ruolo tematico, senza mai volerlo fino in fondo trovare, senza mai cedervi davvero, perché una cosa è chiara, non risalteranno dell'ispettore Coliandro il giudizio e la capacità professionale, ma vinceranno la forte personalità, il giudizio sicuro, l'umanità divertente. Vince la persona rispetto al ruolo che ricopre. Si capi-

⁹ *Dexter* è una serie televisiva statunitense del 2006 basata sul romanzo *La mano sinistra di Dio* (*Darkly Dreaming Dexter*) di Jeff Lindsay (solo per quanto riguarda la prima stagione). È stata trasmessa negli Stati Uniti da Showtime (2006-2009) e in Italia da Italia 1 in chiaro (2008) e da Fox Crime via satellite (2007-2009). Il personaggio di Dexter è interpretato da Michael C. Hall. Tra i numerosi premi per cui ha ricevuto delle nomination ci sono i Golden Globe e gli Emmy Awards.

¹⁰ *Breaking Bad* è una serie televisiva statunitense del 2008 ideata da Vince Gilligan e trasmessa dall'emittente via cavo statunitense AMC (2008-2009) e in Italia dal canale a pagamento AXN (2008-2009). Il protagonista, Walter White, è interpretato da Bryan Cranston. *Breaking Bad* ha vinto due Emmy Awards.

¹¹ Intervista ai Manetti Bros disponibile on-line sul sito Rai Fiction, URL: <http://www.raifiction.rai.it/raifiction2006fiction/0,,1545-23461,00.html>

sce già dall'abbigliamento: l'Ispettore Coliandro ha una giacca di pelle, non una divisa. Porta gli occhiali da sole a goccia, ma sembra più un *bicker* che un poliziotto.

Tale distacco, che rappresenta anche a livello visivo la collisione tra generi diversi, viene realizzato "in scena", quando ad esempio egli si confronta coi suoi colleghi, che sono poliziotti come noi ce li aspettiamo, o con i delinquenti, che sono delinquenti "veri".

Analizziamo la prima puntata della seconda serie, "La pistola", quando la struttura dell'eroe si è già abbastanza formata. La narrazione è quella classica. Si parte da una situazione di disequilibrio sia a livello del singolo personaggio (Coliandro si fa rubare la pistola da una ragazza slava) sia a livello generale dell'episodio (la malavita serba crea disagi e spaccia materiale radioattivo). Coliandro ha una maniera di ragionare "grossolana" rispetto ai tipici ispettori, attenti ai dettagli, alle piccole sfumature. Ragiona molto spesso in base a pregiudizi e stereotipi, e conduce in base a questi le sue indagini.

"Carina... slava... per forza la puttana deve fare, non è che può fare la maestra elementare"

"Punkabbestia, piaga di Bologna..."

"Perché il tipo lì, come cazzo si chiama, Giunca, Gianco..."

"Robe da matti Ispettore, adesso si mettono ad ammazzare pure i vigili..." "Sarà uno che ha preso una multa."

Così molto spesso sbaglia, e ritorna sulla "via maestra" non tanto seguendo indizi, quanto piuttosto per fortuite casualità, o perché sono gli indizi e gli indiziati che seguono lui.

Le puntate si basano sempre infatti su una narrazione principale, che tratta di una generica situazione di squilibrio in cui problemi di malavita (droga, prostituzione, ricatti, furti) rendono una persona che Coliandro giudica in base ai suoi stereotipi come l'antagonista, a diventare in realtà la vittima di un sistema più generale di quello che riguarda la microstoria del nostro Ispettore. In questo caso, ad esempio, l'antagonista di Coliandro, ovvero la serba Elena che lui deve ritrovare perché gli ha rubato la pistola, è in realtà vittima di un mafioso serbo che vuole uccidere lei e la sua famiglia. Spesso si assiste alla presenza di questo personaggio cardine, che permette all'ispettore Coliandro di slittare da un sistema di giudizio a un altro poiché riveste due ruoli opposti in una narrazione che si moltiplica a seconda dei punti di vista. Lo spettatore vede chiaramente la narrazione principale svilupparsi sotto i suoi occhi, sempre più indizi gli sono dati per connettere le persone, per stabilire giudizi di valore e attribuire ruoli attanziali corretti, mentre ancora Coliandro brancola nel buio, inseguendo la persona giusta ma per il motivo sbagliato o viceversa.

Più che un ispettore de *La Squadra*¹², ad esempio, le sue avventure ricordano quelle del celebre cartone animato *L'Ispettore Gadget*, che concludeva i

¹² *La Squadra* è una serie televisiva italiana girata a Napoli, nel quartiere Piscinola, andata in onda su RAI 3 dal 2000 al 2007. Sono state girate in tutto 8 serie, dopo le quali è iniziato il seguito, *La Nuova squadra*, sempre ambientato a Napoli ma nel quartiere Spaccanapoli [su tale poliziesco cfr. anche saggi di Valenti e Zingale in questo stesso numero di *Ocula11*. N.d.C.]

casi senza nemmeno aver capito chi fosse davvero il colpevole e chi la vittima.

Benché infatti sia *La Squadra* che *L'Ispettore Coliandro* siano molto legate al luogo di realizzazione (Napoli per *La Squadra*, Bologna per *Coliandro*), esse si differenziano proprio per la pertinenza dei protagonisti nei ruoli di genere. Differenza che si nota già dalla sigla.

Ne *La Squadra*, la musica è ritmata, le scene cambiano a una velocità disarmante; primo piano viene dato alle automobili, simbolo anch'esse di velocità, alle luci delle sirene, ai dettagli delle pistole. Sia a livello registico-espressivo che di contenuto, tutto fa appello appunto alla tematica dell'azione. Ne *L'Ispettore Coliandro*, al contrario, la sigla è pop e fumettata, stile titoli di coda dei telefilm anni '70 (*Miami Vice*, etc), e rientra nel gusto per il trash e per il gioco sui generi dei Manetti Bros. Il protagonista è lui, Coliandro, unico personaggio immortalato su sfondi arancioni o a pois verdi e blu. Gli oggetti e le altre figure percorrono in maniera psichedelica lo schermo, la lentezza dei movimenti e delle azioni mette in mostra l'artificiosità della presentazione. Qui, tutto fa appello alla tematica della riflessione, della ricostruzione, del gioco.

Per quanto riguarda la diegesi degli episodi, la concentrazione sull'azione de *La Squadra* si ritrova nel fatto che i personaggi sono sicuri di sé e del loro ruolo. "Io ti ho chiesto informazioni. E tu informazioni mi devi dare. Te lo chiedo con il cuore, ma la prossima volta non so se sarò così gentile." Dice l'Ispettore Capo, Pietro Guerra nella terza serie. Sarà lui a mettere in prigione la sua stessa compagna, Elena Baroni, perché accusata di omicidio. Bisogna fare, e tutti sanno cosa fare. Sono personaggi che mettono la giustizia davanti a tutto, che sono pronti a mettere in discussione amicizie e legami professionali pur di farla rispettare. Il loro sistema di valori è stabile e domina le figure e le relazioni attanziali che tra esse si instaurano. Fanno "sul serio".

In Coliandro invece la cosa più interessante è il girovagare e il zigzagare dell'Ispettore attorno ai fatti, sfiorando la verità ma senza mai azzeccarci in pieno, mentre una narrazione lineare si dispiega dall'inizio alla fine. "Ma perché mi metto sempre nei casini? Dov'è che sbaglio porca puttana?" si chiede tra sé e sé il Commissario. A differenza dei protagonisti de *La Squadra* infatti, Coliandro è uno che non solo agisce ma riflette molto, e noi partecipiamo ai suoi pensieri quanto alle sue azioni.

Il suo procedere investigativo e la realtà dei fatti si ricongiungeranno allora solo a fine percorso, quando Coliandro, l'eroe che vuole sconfiggere il male, si ritroverà, proprio grazie alle "mancanze" e alla distanza dal suo ruolo tipico, a diventare aiutante di chi voleva combattere, e infine inconsapevole risolutore dei casi più enigmatici.

È in questo continuo zigzagare che fiorisce la natura del protagonista, il cui compito principale è mostrare con fermezza e orgoglio che in realtà lui sa cosa sta facendo, sa dove sta andando, mentre ogni personaggio incontrato sembra ricordargli la sua inattitudine. Nel locale del mafioso serbo, vuole dimostrare la propria capacità di competere nel reggere l'alcol, ma la voce si fa roca, inciampa uscendo dalla porta, appena sull'uscio vomita. "Sarò il tuo nemico maggiore Darco, tu sei il male, io sono la cura". Ma non lo prendono sul serio. "Vabbé dai, ho capito, è il solito cazzone."

Il tentativo di “gonfiarsi” del personaggio viene poi marcatamente smentito anche dai discorsi che Coliandro fa tra sé e sé.

“Non si vede una minchia. Ma come fanno a portare gli occhiali da sole nei film?”
“Forse ha ragione il Commissario, io sono buono solo a cercare prosciutti. Non riesco neanche a trovare un parcheggio in questa cazzo di città”
“Mazza che figa” “Coliandro, sono povere ragazze queste” “Chiamale povere...”

Come accennato precedentemente, al suo fianco vediamo invece spuntare personaggi che potrebbero appartenere ai polizieschi classici, e che stridono con l'aria spesso attonita del nostro Ispettore.

Sono ad esempio i delinquenti: “Coliandro, questo è uno cattivo davvero, devi stare molto attento”. Dei *cattivi cattivi*, come nei classici di genere, vediamo sempre prima dei dettagli, le scarpe che battono sul suolo annunciando il loro arrivo, lo sguardo feroce e agghiacciante. Spesso il rallenti drammatizza i loro gesti.

Ma sono di fatto anche i colleghi a metterlo in difficoltà, o meglio è lui che spesso li mette in difficoltà e si intrufola in indagini che stanno conducendo da diverso tempo, creando scompiglio.

Commissario: “La Barboni era pronta per infiltrarsi.”

IC: “La Barboni? In quel posto? Ma è un nano da giardino. Là sono stangone slave, non è adatta!” Commissario: “Come si conducono le indagini lo decido io. Ma ti rendo conto che hai mandato a puttane un'indagine della DIA?”

Spesso è lo stesso Coliandro con i suoi monologhi a presentificare lo spessore di distanza tra lui ed il ruolo tradizionale dell'Ispettore: “Tu non sai con chi hai a che fare bambina, io sono un poliziotto vero, appena ti addormenti...”, pensa fra sé e sé, prima di sprofondare nel sonno e svegliarsi la mattina con due pistole puntate alla tempia. Ma sono di fatto anche i colleghi a metterlo in difficoltà, o meglio è lui che spesso li mette in difficoltà e si intrufola in indagini che loro stanno conducendo da diverso tempo, creando scompiglio.

Commissario: “La Barboni era pronta per infiltrarsi.”

IC: “La Barboni? In quel posto? Ma è un nano da giardino. Là sono stangone slave, non è adatta!”

Commissario: “Come si conducono le indagini lo decido io. Ma ti rendi conto che hai mandato a puttane un'indagine della DIA?”

Spesso è lo stesso Coliandro con i suoi monologhi a presentificare lo spessore di distanza tra lui e il ruolo che dovrebbe ricoprire: “Tu non sai con chi hai a che fare bambina, io sono un poliziotto vero, appena ti addormenti...”, pensa fra sé e sé, prima di sprofondare nel sonno e svegliarsi la mattina con due pistole puntate addosso.

Ma è proprio il suo essere maldestro ed il suo “incasinarsi la vita”, arruffando il filo della narrazione fino all'ironia, che Coliandro arriva dove dovrebbe arrivare il suo ruolo tematico, quello dell'Ispettore.

Non sarà lui a trovare Elena, sarà lei a ritrovare lui, a dargli i giusti indizi. Lo fa perché Coliandro è buono e maldestro. Di lui si fidano anche le prostitute slave. Soprattutto, lo fa perché pensa che Coliandro sia non solo l'Ispettore buono e maldestro, ma anche un bamboccione che farebbe qualsiasi cosa pur di mostrarsi –di nuovo- all'altezza del suo ruolo. “Tu sei, in effetti, un duro?” “Bhè, in effetti, sì”.

Ma Coliandro non si fa fregare fino a questo punto. Se il suo ruolo vacilla spesso, la sua personalità resta ben salda dov'è, assieme ai pregiudizi, alla t-shirt sotto la giacca e al linguaggio colorito. “Io ai delinquenti metto le manette, mica gli sparo.”

Non sa forse come dovrebbe comportarsi un Ispettore modello, ma nessuno può fargli mettere in discussione i suoi valori e ai suoi ideali.

Dott.ssa Longhi: “Si riprenda Ispettore. Così poi ci spiega cosa ci fa lei in una cascina, con il bandolo di una matassa che noi cercavamo da un sacco di tempo.”

Coliandro: “Forse perché sono un bravo poliziotto?”

L: “Forse perché è fortunato”

C: “Glielo chiedo di nuovo: cosa ci ha capito di questa storia?”

L: “Le rispondo di nuovo. Poco. Però sono rimasto a prendere botte e coltellate fino alla fine della storia.”

Come un bravo poliziotto.

5. Le trasformazioni silenziose di Dexter e Walter White

Breaking Bad e *Dexter* mostrano un interesse smodato per il dettaglio. Sequenze precise ritornano con una certa frequenza in ogni puntata: il modo maniacale con cui Dexter uccide le sue vittime facendone sparire le tracce, la fabbricazione della droga nel camper di Walter White. L'attenzione al particolare si riflette nelle sigle: il fumo verde di *Breaking Bad* e la tabella periodica degli elementi che formano il titolo; il risveglio al mattino di *Dexter* con la preparazione della colazione che nell'iperbolica presentazione dei dettagli rende il bacon e l'uovo simili al taglio della carne umana. *Dexter* allora torna ossessivamente, così come la psicosi del suo personaggio principale, sui dettagli: la zanzara, la goccia di sangue, la carne e l'uovo, il caffè e il filo interdentale.

Breaking Bad gioca sul dettaglio soprattutto nel prologo, prima della sigla, mostrando una serie di elementi che rinviano a qualcosa di accaduto, generalmente in *flashforward* rispetto ai fatti che saranno raccontati nell'episodio. Nella nona puntata della prima stagione, per esempio, si mostrano carcasse e proiettili abbandonati nel deserto, con un rumore costante e ossessivo. Quello dell'automobile di Jesse, semidistrutta e forata dai proiettili.

L'attenzione per il dettaglio consiste nella volontà di presentare il cambiamento come processo della situazione globale. È nel dettaglio, nel particolare apparentemente insignificante, che si mostrano i germi di una trasformazione in atto.

5.1 La logica del cambiamento

L'uso di stereotipi provenienti da diverse strutture di genere, permette allora a certe nuove serie televisive di costruire personaggi dalla base valoriale complessa. Se Coliandro è un ispettore *fuori posto* che fonde stereotipi appartenenti a generi diversi, Dexter incorpora al tempo stesso il buono e il cattivo del poliziesco, mentre Walter White di *Breaking Bad* è un personaggio in costante evoluzione. Gli eroi di *Dexter* e *Breaking Bad* sembrano allora sfuggire alle logiche della narrazione tradizionale e, con esse, ai parametri descrittivi della narratività. Difficile trovare un programma narrativo limpido (inteso come sistema di giunzioni e disgiunzioni di attanti) sia nei singoli episodi che nello sviluppo della storia come feuilleton durante diverse stagioni. Gli oggetti di valore sfumano nella complessità e gli stessi eroi protagonisti si interrogano sul loro statuto e se ne domandano la valenza (valore del valore).

Cattivi "occasionalisti" come li chiama Esquenazi (Cfr. Esquenazi, 2006 e 2004), gli antagonisti delle nuove serie televisive americane si avvicinano a una rappresentazione sfaccettata della realtà, e di conseguenza finiscono per confluire, nella loro complessità, negli stessi eroi protagonisti. Al contrario di quanto accade ne *L'ispettore Coliandro*, la televisione americana inizia allora a mostrarci dei personaggi le cui abitudini e i cui desideri evolvono nel corso della narrazione: Dexter da insensibile ai sentimenti inizia gradualmente a capire il valore della famiglia (senza però che questo diventi il valore portante della vicenda visto che, appena può, lo mette in crisi sfogando il suo bisogno maggiore, quello di uccidere), Walter White di *Breaking Bad*, scopre che nella vita si può anche rischiare, uscendo da quello stato di torpore che la aveva fino ad allora caratterizzata: le due prime stagioni non saranno dunque che la messa in scena di questo processo trasformativo (il *Breaking Bad* del titolo trattato però in condizione durativa come un processo continuo e non come un salto che cambia lo stato di cose). Abbiamo quindi a che fare con programmi narrativi che mostrano cambiamenti e trasformazioni nella continuità del loro divenire. Passaggi di stato, congiunzioni e disgiunzioni ci sono, ma marginalizzate rispetto all'importanza data al filo conduttore principale, la continuità. Questa messa in crisi dei programmi narrativi tradizionali deriva senza dubbio da un aggiustamento a un livello più profondo, quello valoriale. La contraddizione dello svolgimento deriva dalla compresenza di valori contraddittori che stimolano i personaggi.

Gli eventi che le serie mettono comunque in scena nella suspense e nell'azione non sono allora che l'epifenomeno di una trasformazione profonda del sistema valoriale dei protagonisti: Walter White e Dexter. Trasformazione continua e globale di cui le azioni superficiali sono solo degli interpretanti, indizi che rivelano il mutamento in atto in profondità.

Basandoci su queste osservazioni poniamo l'ipotesi che la teoria dell'azione orientale, così come l'ha descritta François Jullien¹³, sia forse euristica come metodo descrittivo delle trasformazioni in atto in *Dexter* e *Breaking Bad*.

¹³ Cfr. Jullien, François, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009

5.2 L'efficacia orientale

Piuttosto che un'analisi logica, dove un valore esclude il suo opposto e il passaggio implica un cambiamento di stato discreto, *Breaking Bad* e *Dexter* sembrano offrirsi a un tipo di azione dove gli opposti sono considerati come polarità e le trasformazioni sono degli eventi continui mostrati nel loro divenire. I soggetti sono dunque integrati nei processi trasformativi stessi, fanno parte di un tutto dove non si può scindere l'attributo (il divenire) dal soggetto.

François Jullien mostra l'esempio dell'invecchiamento: non ci si vede mai invecchiare, ma continuamente e costantemente *si invecchia*: è un processo graduale che implica il tutto (il corpo come globalità invecchia). In alcuni momenti degli effetti ci colpiscono e ci rendono coscienti dell'invecchiamento già avvenuto (un capello bianco, una vecchia foto dove eravamo più giovani).

Ci sarebbe dunque una chiara opposizione tra l'azione (locale, momentanea, causata da un soggetto autore) e la trasformazione (globale, progressiva, di cui si può solo constatare il risultato a posteriori). Lo stratega cinese mette in atto la "propensione", fa agire la situazione in suo favore, non mira a sconfiggere il nemico ma fa in modo che la situazione circostante gli sia favorevole con la conseguenza di scendere in campo solo quando, in realtà, ha già vinto¹⁴.

Il pensiero occidentale ha visto la trasformazione, il passaggio, come attributi che avvengono su un essere stabile e soggiacente (*su-jectum*, gettato sotto, sul quale avvengono le trasformazioni come degli esterni che non lo costituiscono in quanto soggetto)¹⁵. Il pensiero cinese, secondo Jullien, non distingue invece il soggetto dal processo, l'"io" stesso si dà sempre solo nel divenire dei suoi attributi. In conseguenza della lingua europea, che ragiona attraverso soggetti e predicati, si suppone sempre un substrato all'azione e al cambiamento. Invece di seguire un gioco di identità e sostanza, il pensiero cinese si basa allora su un gioco di polarità. Il dispiegamento di un valore comporta la contrazione del suo opposto, dove questi sono compresenti e non si escludono secondo il classico principio della non contraddizione. Si dispiega dunque un'opposizione tra il modello della *causalità* e quello della *polarità*¹⁶.

La negazione non è dunque il contrario ma lavora all'interno stesso della determinazione (già contraddittoria, che mira al suo ribaltamento). Così come i "cattivi" delle serie televisive, gli anti-soggetti, confluiscono negli eroi mostrando la contraddizione in atto nell'affermazione. Di conseguenza, però, la trasformazione sarà sempre globale e non locale. La situazione cambia in un processo continuo.

¹⁴ Cfr. anche Jullien, 1992

¹⁵ Cfr. anche le azioni ergative descritte da Patrizia Violi in «Lo spazio del soggetto nell'enciclopedia», 2007 o ancora Ricoeur in *Soi même comme un autre*.

¹⁶ Di certo per quanto riguarda il pensiero cinese non avremmo diritto di chiamarlo «modello», trattandosi (cfr. *Traité de l'efficacité*, 1996) proprio di un sistema di pensiero che si oppone alla modellizzazione che ha origine nel pensiero greco. La modellizzazione produce quello scarto di piani che nel pensiero dell'immanenza cinese descritto da Jullien manca.

Ecco allora che l'attenzione per il dettaglio si rivela fondamentale. La ripetizione e la rappresentazione iperbolica del dettaglio sono la messa in scena della situazione globale e della trasformazione silenziosa già presente nello stato di cose: e la compresenza dei valori opposti che fanno dell'eroe, Dexter, non un poliziotto senza macchia ma un assassino. Ecco che gli atti apparentemente innocui e quotidiani di Dexter quando si sveglia, posti sotto la lente d'ingrandimento, rivelano il carattere oscuro presente nel personaggio. Il poliziotto della scientifica è in realtà un assassino. Il ketchup sembra allora sangue, il bacon carne umana, il taglio dell'arancia richiama l'uso di un coltello per uccidere. Nella situazione è già presente il suo opposto.

In *Dexter* tutto si trasforma allora in *rituale*: "Ah la vita. La vita è un rituale. Routine, controllo." recita Dexter mentre scorrono immagini di trapani e strumenti chirurgici: usati per una visita dentistica, certo, ma che non possono non rinviare ai suoi criminosi rituali. "È la notte giusta e succederà ancora e ancora" ripete prima di uccidere.

Ancora più evidente in *Breaking Bad* che è la storia di un cambiamento. Se la trasformazione è allora vista come una gestazione (le assonanze in *Breaking Bad* sono nella moglie incinta e nel cancro di Walter), l'evento è un affiorare del cambiamento. L'evento sarebbe dunque la marca, l'indizio della trasformazione. I prologhi di *Breaking Bad* ci mostrano degli indizi che sono il frutto della maturazione di una trasformazione soggiacente in atto. La spartoria nella casa con il pupazzetto rosa che galleggia in piscina, l'occhio del pupazzetto, la scientifica che sistema i cadaveri. Il cambiamento di Walter White, che coincide con la scoperta del suo cancro (già presente ma senza che lui ne avesse preso coscienza) degenera gradualmente. La trasformazione resta silenziosa per la famiglia: la moglie incinta (che a sua volta, coinvolta dalla situazione globale, pare voler iniziare una nuova vita) e il figlio disabile ne vedono allora solo alcuni effetti di superficie.

5.3 La complessità valoriale di Walter White e Dexter

Se pensiamo alle trasformazioni narrative di *Dexter* e *Breaking Bad* come al frutto di una complessificazione nella struttura di valori che guidano i personaggi, il modello della polarità cinese sembra allora particolarmente adatto. Nel pensiero greco i contrari si escludono: il freddo diventa caldo ma il freddo in quanto tale resta sempre freddo¹⁷. Gli opposti non si toccano. Ora, nel pensiero cinese il freddo non esclude il caldo ma si "apre" a questo. Il male e il bene, valori opposti esemplificati nella classica struttura della serie poliziesca americana, si integrano allora a vicenda in un gioco di polarità, in una costante compresenza, dove i padri di famiglia diventano spacciatori e i poliziotti serial killer.

Dexter e *Breaking Bad* mostrano allora, nella temporalità un sistema che non si basa unicamente sulla suspense e sull'affermazione o delusione delle aspettative dettate da logiche di genere. Perché, ad esempio, quest'attenzione per i tempi morti, in entrambe le serie? I "tempi morti della guerra" per lo stratega orientale sono proprio quelli in cui si tramano in modo decisivo quei grandi ribaltamenti di potenziale e di cui le battaglie sembrano non essere altro che degli epifenomeni che pesano a solo titolo di conseguenza.

¹⁷ Cfr. Jullien, 2009

5.3.1 Il poliziotto serial killer

Se i valori influiscono dunque sulla contraddittorietà degli obiettivi dei protagonisti, le trasformazioni messe in scena da *Dexter* e *Breaking Bad* sono funzionali a mostrare la dinamicità dei loro personaggi. Da una parte Dexter, il poliziotto serial killer, che nella seconda stagione si trova con l'obiettivo di dover cercare se stesso: il Bay Harbour Butcher, uno dei peggiori serial killer della storia, è infatti lo stesso Dexter. Affetto da psicosi, uccide per sentirsi meglio, sfogando un terribile trauma infantile (ha visto l'assassinio della madre a colpi di motosega). Ma il padre adottivo, un poliziotto, gli ha trasmesso un codice valoriale ("Il codice"): Dexter uccide solo criminali e solo dopo aver appurato le prove della loro colpevolezza. Uccidendo un assassino afferma: "Guarda cosa hai fatto! (...) Fidati, capisco perfettamente ma ai bambini non potrei mai farlo, non sono come te (...) io ho un codice."

Ciò non toglie che uccide, che lo fa con una cura maniacale senza poter uscire dallo stereotipo della psicosi. È proprio nella seconda stagione che confrontato con la fidanzata, Rita, tratta il proprio problema come una dipendenza dalla droga. Non può non uccidere, e dovendolo necessariamente fare per sopravvivere, segue il codice per provocare meno danni possibili alla comunità. Come un supereroe nasconde la sua doppia identità, sia alla sorella, che, naturalmente ai colleghi poliziotti o alla fidanzata. Ma diversamente da un supereroe che si nasconde per aumentare l'efficacia della propria missione contro il crimine, Dexter lo fa perché sa di essere nel torto, sa che le proprie azioni lo porterebbero sulla sedia elettrica. Dexter nasconde la propria dipendenza da una temibile droga. A salvarlo sarà proprio la partner con cui andava agli incontri per il recupero della tossicodipendenza (copertura da mettere in scena di fronte alla fidanzata).

Dexter non intende mai smettere di uccidere, nonostante le sue convinzioni nel codice vacillino, nel momento in cui scopre che il padre, in realtà, l'aveva tradito. Dexter gioca sul mantenimento delle due polarità opposte. Impara ad amare una famiglia, a provare un forte legame per la sorella, ma senza smettere le sue attività criminali. I poli opposti si integrano in una compresenza e stimolazione reciproca.

D'altra parte, il modo in cui mantiene questo fragile gioco di equilibri non può non ricordare l'attività dello stratega orientale. Dexter, in ogni sua azione, non agisce con un solo obiettivo finale, ma sfrutta la situazione, mette in moto la propensione delle cose, perché sia il contesto globale a facilitare il suo compito.

Se l'Ispezzore Coliandro, resta fuori posto rispetto al suo ruolo tematico, quello del detective, Dexter confonde due ruoli di genere contemporaneamente, il serial killer e il poliziotto della scientifica ("Al lavoro hanno quasi scoperto chi sono veramente"). L'avversario e l'eroe si sovrappongono ma l'opposizione è trattata come polarità compresenti. La continuità narrativa evolve allora con il suo personaggio.

5.3.2 L'insegnante spacciatore

L'altro personaggio paradossale è Walter White di *Breaking Bad*. Insegnante di chimica cinquantenne, l'unico tra i suoi ex compagni di classe a non aver fatto una carriera brillante, con una moglie incinta, problemi finanziari e un figlio disabile, sbeffeggiato dal cognato poliziotto. Walter White, prototipo dello "sfigato" si scopre un cancro. Il cancro, malattia sotterranea che distrugge lentamente e inesorabilmente il corpo attaccando le cellule è il segno del cambiamento che cova in Walt. Il momento in cui decide di iniziare a fabbricare droga, droga purissima viste le sue conoscenze in chimica, non è uno stacco netto come poteva esserlo quello del protagonista di *Un giorno di ordinaria follia*. Walt diventa gradualmente qualcun altro. Di nuovo, come in *Dexter*, l'opposizione si gioca in famiglia. Laddove la squadra della criminale di Miami di *Dexter* cercava un assassino che era Dexter stesso, in *Breaking Bad* il cognato Dean, è il poliziotto dell'antidroga incaricato di scovare il temibile spacciatore che sta cambiando il mercato della metanfetamina: Heisenberg, un falso nome sotto cui si cela Walt. Ancora una doppia identità, ancora un'ambiguità nel sistema valoriale del protagonista che, per aiutare la famiglia e creare le condizioni perché essa viva nel migliore dei modi dopo la sua morte, entra in un pericoloso sistema criminoso. Di nuovo la droga, di nuovo la dipendenza. Neanche Walt ne dipende però direttamente. La sua dipendenza è quella data dall'eccitazione dell'azione illegale.

Fuori posto come Coliandro è allora anche Walter White, come dimostra la sequenza del compleanno dell'amico ricco dove tutti gli invitati (professori in atenei prestigiosi o imprenditori) indossano vestiti bianchi quando Walt e la moglie vestono abiti scuri. Ma il personaggio prosegue, evolve. Inadatto, l'eroe americano decide infatti di cambiare vita, e trova nella nuova attività di fabbricante di droga lo sfogo di una malattia che sembra quasi solo la scusa (al punto che il volto di Walt si fa scuro a sapere che questo è diminuito e *rischia* di sopravvivere alla cura). Diversamente da Coliandro, che gioca l'ambiguità su uno humour stridente, *Breaking Bad* mette in scena un contrasto sfumato, dove l'indecisione del protagonista è dettata dalla complessità dei suoi valori.

Gli stessi rapporti che intrattiene Walt con la famiglia e in particolare con Jesse, l'ex studente che lo aiuta nella fabbricazione della droga, sembrano allora dei rapporti di *aggiustamento* che si adeguano ai comportamenti contraddittori degli altri (la tenace volontà della moglie a salvarlo dal cancro e il suo tentato tradimento con il nuovo capo al lavoro; la volontà di sfuggire alla droga di Jesse e le sue costanti ricadute). Contrariamente ai chiari schemi discreti a cui la televisione ci aveva abituato, *Breaking Bad* propone dei rapporti tra i personaggi che si avvicinano alle *interactions risquées*, continue e graduali teorizzate da Eric Landowski (Landowski, 2005).

Lo sviluppo dei rapporti tra i personaggi e dei caratteri stessi, diventa allora uno dei principali motivi dell'*attaccamento* degli spettatori alle serie. L'interesse nel feuilleton non si baserà allora soltanto sul *come va a finire* ma su un serio piacere dello spettatore a sapere come reagirà l'eroe di fronte a certe situazioni. I caratteri complessi dei protagonisti permettono delle trasformazioni narrative non banali e sempre interessanti (il che spiega il

successo dei “gruppi di discussione” su Internet o la condivisione di sequenze nei social network: le serie possono diventare argomenti che favoriscono la socializzazione). Ne è una dimostrazione il fatto che raramente *Dexter* e *Breaking Bad* giocano sulla suspense alla fine di una puntata. Pur trattandosi di *feuilleton* che dispiegano una trama durante un’intera stagione, il legame tra un episodio e l’altro resta nella continuità delle trasformazioni, senza bisogno di creare situazioni di forte suspense perché lo spettatore sia indotto a guardare immediatamente l’episodio successivo per sapere come è andata avanti la storia. La trasformazione si dispiega lungo tutta una stagione mantenendo sempre alta l’attenzione dello spettatore.

6. Conclusioni

Ne *L’Ispettore Coliandro* notiamo una certa “testardaggine” del protagonista, che resta ostinatamente inadatto durante tutta la serie. È un primo passo nel mondo della fiction italiana verso la messa in gioco delle prospettive di genere.

La sua “inettitudine tematica” gli permette di zigzagare attorno alla narrazione principale, facendo fiorire il suo personaggio a forza di mancanze e delusioni; ma è proprio questo zigzagare che lo aiuta ad arrivare, sebbene con un percorso spesso più lungo e complesso del previsto, fatto di incomprensioni, errori e decisioni avventate, a vincere la narrazione, a concludere il caso e a riportare ordine.

Se il nuovo eroe messo in scena dai Manetti Bros è allora un *non-eroe vincitore*, nello studio di *Dexter* e *Breaking Bad* abbiamo invece osservato come gli eroi proposti siano *eroi non-vincitori*, perché non riusciranno a riportare nessun ordine nella storia e anzi, lasceranno che la narrazione esprima il supporto delle loro sottili opposizioni valoriali oltre che dei loro cambiamenti lungo le varie stagioni. Se Coliandro resta immobile e si lascia identificare tramite la differenza dai classici ispettori, *Dexter* e *Breaking Bad* mettono in scena la trasformazione graduale dei loro protagonisti di cui gli eventi sono indizi superficiali. In ogni caso, ben lontane dagli eroi stereotipati e codificati in generi standard a cui la televisione ci aveva abituati fino agli anni Novanta¹⁸, le tre serie propongono figure complesse, che giocano sullo scarto rispetto alle abitudini interpretative di genere. Agendo dunque sulla novità rispetto allo stereotipo consolidato, e sulla continuità nella ripetizione seriale, alcune nuove serie televisive sono allora veicolo di interessanti spunti di riflessione.

Bibliografia

Altman, R.
1999 *Film/Genre*, London, British Film Institute.

Baudrillard, J.
1968 *Il sistema degli oggetti* (trad. it.) Milano, Bompiani.

¹⁸ Cfr. ad esempio *Colombo* o *Derrick* (Ethis & Malinas, 2009) dove il solido sistema valoriale dei protagonisti non è mai, o mai completamente, messo in discussione.

- Buonanno, M.
2002 *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*. Milano, Santoni.
- Courtes, J. & Greimas, A. J.
2007 *Dizionario ragionato di teoria del linguaggio* (trad. it.), Milano, Mondadori.
- Darras, Bernard (a cura di)
2008 *Images et Sémiotique*, Publications de la Sorbonne, Paris
- Eco, U.
1979 *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani.
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
2008 "Invenzione narrativa e le tecniche del discorso. Tra romanzo e fiction tv" in Grignaffini e Pozzato, *Mondi seriali*, Milano, Link.
- Esquenazi J-P.
2004 "L'invention de Hill Street Blues" in Beylot et Sellier (dir.), *Les séries policières*, Paris, L'Harmattan.
2006 "Le crime en séries: essai de sociologie du mal américain" in *Cinémas* n. 16.
2009 "Séries gagnantes" in *Médiamorphoses (Médias) été 2009*, Paris, Armand Colin/Ina.
- Ethis, E. - Malinas, D.
2009 "Quand l'inspecteur Derrick s'invite..." in *Médiamorphoses (Médias) été 2009*, Paris, Armand Colin/Ina.
- Fumagalli, A.
2008 "L'happy end. Tra logiche narrative e richieste di mercato" in Grignaffini & Pozzato, *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Milano, Link.
- Grignaffini G. - Pozzato, M. P. (a cura di)
2008 *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Milano, Link.
- Jost, F.
1997 "La Promesse des genres " in *Réseaux*, n° 81, Les Genres télévisuels.
2001 *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles, de Boeck Université/INA, coll. Médias Recherche Méthodes.
2004 *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses.
2007 *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin.
- Jullien, F.
1992 *La propension des choses*, Paris, Seuil.
1996 *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset.
2009 *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset.
- Landowski, E.
2005 *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques N. 101, 102, 103, Limoges, PUL.
- Ricoeur, P.
1990 *Soi même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil.
- Santangelo, A.
2008 "La real fiction. Oltre l'opposizione fattuale/finzionale" in Grignaffini & Pozzato, *Mondi seriali*, Milano, Link.
- Schaeffer J-M.
1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Editions du Seuil.

Todorov, T.

1971 “Typologie du roman policier”, in *Poétique de la prose*. Paris, Editions du Seuil, pp.11-13.

1978 “L’origine des genres” in *Les genres du discours*, Paris, Editions du Seuil.

Violi, P.

1997 *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani

2007 “Lo spazio del soggetto nell’enciclopedia”, in *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, pp. 177-201.