

Forme temporali delle serie televisive

I casi di *Lost* and *Damages*

Fabio Balducci

fabioalducci94@gmail.com

Abstract

In this final dissertation, we aim to demonstrate the striking importance of temporality in the development of the narrative structures in the TV series. After an introduction and a first general chapter, we provide an analysis of the temporal mechanisms in two TV series, *Lost* (a well-known product which shaped an era) and *Damages* (a fascinating and intriguing legal thriller), trying to prove that they are of great significance for the comprehension and reception of these two fictional works

Key Words

Temporality, narrative structures, TV series, characters

Sommario/Content

1. Introduzione
 2. Il senso del tempo nella televisione
 3. *Lost*
 4. *Damages*
 5. Conclusioni
- Riferimenti bibliografici

1. Introduzione

L'idea del presente elaborato trae origine dalla constatazione dell'importanza ricoperta dai prodotti culturali televisivi, e in particolare dalle fiction, nell'influenzare contesti socio-culturali estremamente differenti tra loro.

Precisiamo sin dal principio che non intendiamo concentrarci in maniera estensiva sull'orizzonte sterminato della fiction, in quanto si tratterebbe di un compito pressoché impossibile da affrontare con successo. Più specificamente, ci soffermeremo sull'osservazione del formato più frequente nella galassia della fiction, quello della serie, e ne esamineremo un aspetto assai delicato, ovvero l'organizzazione temporale della storia.

L'obiettivo (ambizioso) che ci siamo prefissi consiste nel dimostrare l'essenzialità delle forme temporali per la costruzione dell'architettura narrativa delle serie televisive. Pertanto, abbiamo proceduto allo studio di due prodotti seriali nei quali la temporalità identifica un elemento strutturale portante del contenuto, oltre che un semplice espediente narrativo. Si tratta di serie televisive che hanno ricevuto ottimi riscontri in termini di acclamazione da parte della critica specializzata, mentre il grado di approvazione da parte del pubblico è stato diverso; nella fattispecie, ci riferiamo a *Lost* e a *Damages*.

Saremo impossibilitati ad analizzare tutti gli episodi di *Lost* e di *Damages*, e pertanto indirizzeremo la nostra attenzione su una puntata di entrambi i prodotti mediali, che abbiamo selezionato sulla base della *raison d'être* di questo elaborato, ovvero lo studio delle forme temporali in ambito televisivo.

Non ci resta che augurare una buona lettura a coloro i quali sono interessati alla fruizione di questa opera, nella speranza di condurli al termine di questo viaggio con qualche dubbio in meno e con qualche certezza in più riguardo all'affascinante mondo della temporalità televisiva.

2. Il senso del tempo nella televisione

Il campo delle opere di fantasia rappresenta probabilmente l'unico dominio nel quale la temporalità può essere addomesticata e maneggiata; in esso, infatti, alcuni esseri umani sfruttano la propria genialità creativa per costruire universi narrativi speculari e alternativi alla realtà nella quale viviamo.

La fiction si colloca precisamente all'interno di questo dominio. Essa può essere considerata come «il macrogenere del racconto audiovisivo [...] un mondo di fantasia, in cui personaggi e vicende vengono visti dall'esterno» (Grignaffini 2004: 47), la cui dimensione temporale viene definita «dalle regole della narrazione, con ellissi [...], flash-back o flash-forward» (*ibidem*). La spiegazione fornita da Giorgio Grignaffini è indubbiamente pertinente, ma non scioglie un interrogativo fondamentale, poiché non chiarisce la

dimensione del distacco della fiction dalla realtà; la fiction si configura come un “simulacro” della realtà, come una sua rappresentazione sociale, o invece, adottando la terminologia proposta da Umberto Eco (1979), come un “mondo possibile” nel quale individui dotati di proprietà producono azioni, nel quale cioè la componente *sintagmatica* (ovvero del processo) acquisisce preminenza rispetto a quella *paradigmatica* (ovvero sistemica)?

L'aspetto multidimensionale si manifesta nelle tecniche narrative menzionate da Grignaffini, *flash-back* e *flash-forward*, entrambe le quali potrebbero rientrare nella categoria delle “anacronie narrative” suggerita da Gérard Genette. Secondo Genette, i due esempi più evidenti di anacronia narrativa sono dati da *analessi* e *prolessi*, due figure retoriche particolarmente utilizzate in campo letterario che presentano come caratteristica peculiare la facoltà di creare una disgiunzione tra «l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali nel discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia» (Genette 1972: 83 tr. it.). Modellato sullo stampo dell'*analessi*, il *flash-back* consiste nel ripercorrere gli eventi che sono risultati in una situazione precisa, coincidente con il punto raggiunto dal *tempo della storia*; la sua funzione è eminentemente didascalica ed esplicativa, poiché si prefigge il compito di mettere a conoscenza il fruitore del testo di quanto avvenuto in precedenza. Per quanto riguarda i *flash-forward*, essi sono un adattamento in termini audiovisivi della *prolessi*, che viene utilizzata per proiettare lo spettatore in un contesto temporale (e generalmente anche spaziale) successivo all'unità narrativa raggiunta dal tempo della storia; i *flash-forward* costruiscono perciò una realtà futura, e in una certa misura riescono a *disambiguare* lo sviluppo narrativo (o, almeno, alcune ipotesi narrative) agli occhi degli spettatori. Non sarebbe infondato ipotizzare che gli autori di *Lost* vi abbiano ricorso con un grado di intensità elevato per offrire agli spettatori un supporto interpretativo ulteriore, con l'obiettivo di facilitare il loro processo inferenziale. Nondimeno, la numerosità dei filoni narrativi dispiegati in *Lost* preclude la possibilità di una visione casuale o distratta di questo prodotto televisivo seriale; nella sezione seguente, ci immergeremo nell'intricata trama di quest'opera grazie all'analisi di uno dei suoi episodi maggiormente rappresentativi.

3. *Lost*

3.1 L'opera

Crediamo che sia doveroso fornire una breve descrizione di *Lost* prima di addentrarci nell'analisi dei dispositivi narrativi inerenti alla dimensione della temporalità, che ne rappresentano indiscutibilmente uno degli aspetti principali.

Fabio Balducci | *Forme temporali delle serie televisive*

Questa serie ha presentato elementi di interesse sin dall'episodio pilota, trasmesso il 22 settembre 2004 e diretto da J.J. Abrams presenta numerosi elementi di interesse. In seguito al terribile incidente aereo di un volo di linea, il numero 815 della Oceanic Airlines partito da Sydney e diretto a Los Angeles, 48 persone sopravvivono al disastro, ritrovandosi catapultati su un sperduta isola tropicale dell'Oceano Pacifico meridionale che sembrerebbe essere disabitata. Realizzando di non poter fare affidamento sull'arrivo dei soccorsi, i sopravvissuti si organizzano cercando di convivere più o meno pacificamente, e presto si renderanno conto dei poteri soprannaturali dell'isola e della presenza di altri esseri viventi, gli "Altri". Secondo Emanuela Piga Bruni, queste premesse contribuiscono a introdurre *Lost* nel filone del romanzo popolare, poiché:

Fin da subito si impone all'immaginario collettivo la portata archetipica dell'isola selvaggia e misteriosa, i cui precedenti, per citarne solo alcuni tra i più celebri, vanno dalle avventure di Ulisse nell'*Odissea* all'isola della *Tempesta* di Shakespeare, per continuare con il grande successo letterario del Settecento, il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, senza dimenticare le isole attraversate da Gulliver nel romanzo di Jonathan Swift, l'*Isola del tesoro* di R.L. Stevenson o l'*Isola misteriosa* di Jules Verne in cui il genere delle *robinsonaden* si ibrida con le prime manifestazioni della fantascienza. In *Lost*, l'isola, non più soltanto scenario esotico costituisce il Mistero attorno al quale si sviluppa la narrazione, in un movimento centrifugo costellato dai misteri dei personaggi. (Piga Bruni 2014: 16-17)

Tuttavia, *Lost* è assimilabile anche a un romanzo di formazione, oltre che a un romanzo di avventura; difatti, i sopravvissuti devono cooperare per sopportare gli stenti materiali e psicologici, tentando di superare le diffidenze e i contrasti che inevitabilmente sorgono in circostanze simili. Forse, più che gli Altri, abitanti non nativi dell'isola, gli avversari del gruppo di *losties* sono soprattutto loro stessi: se Kate (Evangeline Lilly) non riesce a riporre fiducia in nessuno a causa di un passato problematico e burrascoso, l'affascinante truffatore Sawyer (Josh Holloway) si rivela incapace di provare empatia nei confronti del prossimo; se l'iracheno Sayid Jarrah (Naveen Andrews) è costantemente tormentato dagli anni trascorsi nei ranghi della Guardia Repubblicana durante il regime di Saddam Hussein, il musicista fallito Charlie (Dominic Monaghan) deve continuamente fare i conti con la sua condizione di dipendenza dalle sostanze stupefacenti. I due personaggi più polarizzanti della serie non sfuggono a questa categorizzazione: il comportamento speranzoso di Locke (Terry O'Quinn) sembra essere influenzato dalla sua precedente esistenza sulla terraferma, costellata da decisioni sbagliate e da vuoti affettivi, mentre il brillante neurochirurgo Jack (Matthew Fox) è stato segnato irrimediabilmente dal conflitto con il padre e vede nella possibilità di assumere la guida dei *losties* una via di redenzione. Non sarebbe errato ritenere Jack il personaggio più immaginifico della serie in virtù del suo percorso di *educazione*; egli, infatti, «impara una lezione importante e, alla

fine della serie, è diventato una persona nuova. [...] La serie mostra [...] un'evoluzione che gli permette alla fine di compiere il suo destino e di salvare l'isola e i suoi amici" (Mittell 2015: 237-238 tr. it.). *Lost*, pertanto, non appartiene soltanto al genere drammatico o al genere fantascientifico, o a quello avventuriero; è, essenzialmente e fondamentalmente, un dramma umano nel quale vengono immortalati i timori e le paure di un gruppo di sopravvissuti, che progressivamente scelgono di rinunciare a una parte della propria libertà individuale per ottenere una maggiore sicurezza collettiva.

3.2 La temporalità

Il dispositivo del flash-back ricorre frequentemente nelle prime tre stagioni di *Lost*. Questo meccanismo possiede la duplice funzione di rendere familiari i personaggi principali agli spettatori, i quali devono conoscere il loro passato, la loro storia di vita, le azioni positive e negative che hanno commesso, e di ingenerare presso il pubblico abitudine allo strumento del *multistrand*, che consiste nell'«utilizzo della compresenza in sviluppo parallelo di diverse trame narrative sull'arco di più puntate" (Grignaffini, Bernadelli 2017: 31).

La moltitudine degli esempi di ricorso al flash-back non semplifica il compito della selezione dell'episodio da analizzare. Ciononostante, il sedicesimo episodio della prima stagione, "Outlaws" ("Fuorilegge" nell'adattamento italiano), rappresenta un ottimo punto di partenza. Questo episodio è dedicato a Sawyer, e soltanto per questa ragione può essere ritenuto significativo, in quanto Sawyer è uno dei pochi personaggi a essere presenti in tutte le stagioni dello show. L'episodio viene attivato dallo schiudersi delle palpebre di un bambino, che origina la cornice diegetica (o, meglio, *intradiegetica*; infatti, il giovane Sawyer funge da narratore di primo livello che introduce il racconto di una storia di secondo livello). Il flash-back trasporta lo spettatore al secondo strato della narrazione, in una casa umile ma dignitosa, presumibilmente in uno degli stati americani più rurali; James Ford (questo il vero nome di Sawyer) viene invitato in maniera concitata dalla madre a nascondersi sotto un letto, ed è costretto a udire il rumore dello sparo con il quale la madre viene uccisa da suo padre, che poco dopo commetterà suicidio. Il tragico epilogo è il risultato di un eccesso d'ira del padre, disperato e frustrato dopo essere stato derubato dei propri risparmi da un uomo (un tale che si era presentato come "Sawyer") al quale aveva affidato il suo denaro dopo essersi sentito promettere una massimizzazione del capitale. Improvvisamente, il flash-back si interrompe, e si ritorna al tempo della storia; Sawyer (la cui origine del soprannome è perciò evidente) si ritrova sull'isola, e manifesta il proposito di inseguire nella giungla un misterioso cinghiale, che ritiene colpevole di avergli sottratto i suoi averi (oggetti che in realtà non appartenerebbero a lui, ma che egli aveva arbitrariamente recuperato dalla stiva del velivolo precipitato). Accompagnato da Kate, parte

all'inseguimento del presunto colpevole, anche se l'operazione non sembra produrre risultati, sia per la maggior consuetudine dell'animale con l'habitat della foresta dell'isola, che per il fatto che Sawyer comincia a essere disturbato da altri flash-back più recenti relativi ai giorni precedenti al suo imbarco sul fatidico volo 815 della Oceanic Airlines. Infatti, Sawyer si era diretto in Australia per uccidere l'uomo che riteneva responsabile della morte dei suoi genitori, dal momento che aveva ricevuto un'informazione da un suo precedente complice (un certo Hibbs, altro criminale di medio cabotaggio) secondo la quale la persona che sosteneva avesse rovinato la sua vita viveva in quel Paese sotto falso nome. Dopo aver acquistato un'arma da fuoco e rintracciato l'uomo, Sawyer si mostra esitante nel premere il grilletto; in seguito, in quello che sembra essere un flash-forward del flash-back (che innesta perciò un livello narrativo supplementare, il terzo), si vede Sawyer in uno squallido bar in cerca di una bevanda alcolica; lì si imbatte in un uomo più anziano, e intraprende una breve discussione con lui. L'uomo, presentatosi come Christian, in realtà è un primario di chirurgia con seri problemi di alcolismo (nonché il padre di Jack), e gli confida rassegnato di non avere la forza di chiamare suo figlio, che sa di aver deluso profondamente con i suoi comportamenti e al quale sa di dovere delle spiegazioni; la sua disillusione deriva dalla convinzione che alcune persone siano destinate alla sofferenza, proprio come i Red Sox (celebre squadra di baseball di Boston), che non conquistano mai le World Series (la massima competizione professionistica di baseball in Nord America) nonostante le grandi aspettative. Si torna al secondo livello narrativo: Sawyer prende la decisione cruciale di sparare all'uomo che reputava essere il responsabile della morte dei genitori, ma questi, poco prima di spirare, gli confessa di non aver mai utilizzato quello pseudonimo e di dovere dei soldi a Hibbs; Sawyer, quindi, comprende di essere stato ingannato dall'ex complice (si chiarisce la ragione per la quale sarebbe successivamente andato in un bar a bere qualcosa: provare a dimenticare quanto aveva fatto). La conclusione della concatenazione di flash-back riporta lo spettatore sull'isola, al tempo della storia. Dopo una notte trascorsa nella foresta nella quale lui e Kate hanno confessato l'uno all'altra i rispettivi segreti più reconditi (tra i quali anche il fatto di aver ucciso delle persone nella loro vita precedente; il che sembra un'esegesi alla sequenza di flash-back) Sawyer si trova finalmente di fronte il cinghiale, gli punta contro la sua pistola, ma non ha la forza di sparare; memore dell'inutile morte provocata nelle circostanze rammentate dalla sequenza di flash-back, desiste e si risolve a consegnare la rivoltella a Jack, il leader de facto del gruppo di sopravvissuti. I due uomini hanno un breve scambio verbale, e Jack, ironicamente, ripete la battuta sull'incapacità dei Red Sox di conquistare le tanto agognate World Series. Questo momento, apparentemente insignificante, è centrale nell'economia della storia; Sawyer rimane interdetto, con la forte sensazione (se non la certezza) che Jack sia figlio della persona che aveva incontrato in Australia poco prima di imbarcarsi su quel volo cruciale.

Lo sconcerto di Sawyer instilla un dubbio nella testa degli spettatori: e se i sopravvissuti si trovassero sull'isola per una ragione?

Roberta Pearson sembra rilevare precisamente la funzione narrativamente imprescindibile dei flash-back nella serie quando afferma che «*Lost's* subjective flashbacks must advance the present-day plot by relating to the series' big questions: Why has the island gathered all the Losties together? What is the island's ultimate secret?» (Pearson 2009: 142). Infatti, gli autori di *Lost* non demandano ai flash-back solo l'incarico di ingenerare dubbi negli spettatori, ma anche quello di chiarire loro perché i personaggi presenti sull'isola adottano un certo comportamento oppure qual è l'impalcatura mentale che guida il loro processo di *decision-making*. Anche a tal proposito, l'analisi di Pearson si riconferma puntuale:

Serial narratives, at least serial television dramas and comedies, tend to use character biography for two purposes. First, biography augments character. *Lost's* flashbacks, as well as connecting to the central narrative enigmas, illuminate the behaviour and motivations of the character foregrounded in the narrative present of a particular episode. [...] Second, biography introduces the novelty and divergence necessary in a long-running programme. Newly introduced elements of character biography often serve to instigate a new plot line, which may be contained within a single episode or spun out over several episodes, and which may or may not have a lasting impact upon the character. (*ibidem*: 153)

La seconda motivazione enunciata da Pearson è, dunque, di carattere economico-produttivo. È probabile che gli autori della serie si siano serviti dei flash-back per introdurre nella narrazione elementi biografici di importanza non preminente, ma funzionali all'esplorazione e all'approfondimento di eventuali scenari di sviluppo futuri. Flash-back che, pertanto, costituiscono autenticamente una delle architravi narrative più solide di *Lost*, e non possono essere considerati alla stregua di orpelli la cui unica funzione risiede nell'arricchimento estetico. Anche i flash-forward sono in grado di rivestire un'influenza così incisiva sull'economia narrativa dei prodotti televisivi seriali; proprio a questa tematica è riservata la sezione seguente.

4. Damages

4.1 L'opera

Damages è una serie televisiva inquadrabile all'interno del genere *legal thriller*, ed è perciò estremamente differente da *Lost* per ambientazione e sviluppo della trama, ma ugualmente degna di attenzione sia per le sue forme temporali che per la caratterizzazione dei personaggi.

I due personaggi principali sono entrambi femminili, e svolgono la professione di avvocato; tuttavia, almeno in apparenza, le similitudini tra loro si esauriscono all'appartenenza alla medesima categoria professionale. Patty

Hewes (interpretata da Glenn Close) ed Ellen Parsons (che ha il volto di Rose Byrne) non potrebbero essere più diverse. Patty è una donna esperta e sicura di sé che è riuscita a raggiungere traguardi notevoli nella professione forense; spietata, cinica, intelligente e preparata, è molto temuta dai suoi colleghi di sesso maschile perché in grado di misurarsi con loro ad armi pari. Ellen è una giovane neo-laureata in legge che proviene da una famiglia umile, ma dignitosa, alla quale è molto legata; pur non nascondendo la propria ambizione, appare posata, gioviale e ardentemente innamorata del suo compassionevole fidanzato, un giovane medico di nome David. Nondimeno, il confine differenziale tra Patty ed Ellen è meno netto di quanto non possa sembrare a uno sguardo affrettato, poiché la natura di Patty è problematizzata dalla sua impenetrabilità; ella non è soltanto un'avvocata nel pieno della carriera che dirige uno studio legale di proprietà e adotta tattiche discutibili per compiere le sue strategie, ma è anche una donna dalla personalità complessa, con un passato assai oscuro, sposata con un uomo che non ama e costretta a sopportare un figlio che non la rispetta. Dunque, Patty è un personaggio sfaccettato, imperscrutabile, perché il suo ricorso ad azioni contrarie ai precetti etici e morali sembra giustificato per consentire alle vittime di ottenere giustizia e per mettere all'angolo personaggi prepotenti, senza scrupoli, chiaramente peggiori di lei sotto tutti i punti di vista. Non sarebbe fuorviante ipotizzare che gli sceneggiatori abbiano tentato di invitare gli spettatori a solidarizzare con Patty contrapponendola a personaggi disdicevoli e ignominiosi mediante l'utilizzo della strategia narrativa della comparazione morale e del male minore, che Alberto N. García describe come «the first dramatic strategy employed in making antiheroes likeable: there is always someone much worse than they are. [...] Therein lies the moral ambiguity that has so vitalized current TV drama: it forces you to choose the "lesser evil" and, consequently, reinforces our sympathy for the protagonist» (García 2016: 59). La chiave interpretativa che ho suggerito potrebbe indurre a ritenere Patty un personaggio decisamente *antieroe*. Patty, infatti, è spinta ad assumere il ruolo di difensore delle vittime di grandi frodi da impulsi di natura etica ed emozionale, ed è pertanto vincolata a ricorrere a manovre scorrette e poco trasparenti se vuole ottenere giustizia. Patty non vorrebbe compiere quelle azioni, ma deve compierle se intende adempiere alla propria missione di ricompensare coloro i quali hanno perso tutto; è dunque un antieroe "riluttante", molto distante dalla categoria del *rough hero* proposta da Anne Eaton (2012), poiché accetta di eseguire azioni non condivisibili solo in funzione di un bene superiore, di un obiettivo ideale.

La gamma davvero ampia di possibilità interpretative non rende Patty la protagonista della serie, bensì "soltanto" la co-protagonista, in quanto il personaggio di Ellen Parsons è parimenti centrale per lo sviluppo narrativo della trama e foriero di spunti analitici. Ellen inizialmente viene percepita dagli spettatori come una ragazza gentile, di buon cuore e un tantino ingenua. Invece, la graduale rivelazione degli sviluppi narrativi lascia emergere una

connotazione difforme da quella che le si potrebbe attribuire in sede iniziale. Ellen, pur essendo un personaggio fondamentalmente positivo, capisce in tempi rapidi che lavorare per Patty rischia di modificare radicalmente la sua natura più intima; decide quindi di anticipare il probabile cambiamento, intraprendendo quello che Mittell (2015) definirebbe un processo di *crescita del personaggio*. Questo percorso comincia sin dalla prima stagione, nella quale Ellen comincia a diventare più sospettosa circa la dimensione del suo rapporto con Patty, e rivede i suoi comportamenti: assume un atteggiamento più distante verso i suoi familiari e si mostra più diffidente verso il mondo esterno; abbandona l'idealismo iniziale e diviene fredda e calcolatrice. Durante questo processo di apprendimento Ellen viene aiutata da Patty, poiché lavorandole vicino riesce a comprenderne meglio i trucchi del mestiere; contestualmente, la stessa Patty si vede obbligata ad affinare l'ingegno perché realizza che Ellen non è (più) una persona ingenua facilmente manipolabile, ma si sta rivelando difficile da controllare senza ricorrere a piani elaboratamente congegnati. Questo costante stato di belligeranza dialettica tra Patty ed Ellen costituisce uno dei pilastri che sorreggono l'architettura complessiva della serie, e che contribuiscono a rendere *Damages* un prodotto di indubbio fascino.

Tuttavia, come specificato precedentemente, l'obiettivo di questo elaborato non è quello di effettuare un'analisi completa di *Damages*, ma di soffermarsi sui meccanismi temporali utilizzati dai creatori della serie, che rappresentano un ulteriore elemento di certificazione del valore posizionale di questo show nel panorama televisivo degli ultimi anni. Non è casuale che le prime sequenze dell'episodio pilota proiettino lo spettatore in una dimensione differente da quella del tempo della storia; perciò, il campione di analisi relativo a *Damages* sarà costituito dalla puntata iniziale, alla quale è dedicato il paragrafo successivo.

4.2 La temporalità

L'episodio iniziale di *Damages* è significativo sin dal titolo, o, meglio, dalla difformità nella sua intitolazione tra la versione originale (in inglese) e quella adattata per il mercato italiano. Infatti, l'adattamento in lingua italiana di "Get Me a Lawyer" è "Il caso Frobisher", alquanto differente dall'originale sotto numerosi profili. In primo luogo, il titolo italiano è meramente descrittivo, mentre quello inglese sarebbe prescrittivo, in quanto si compone di una frase imperativa, una disposizione, che innesca nello spettatore precise aspettative riguardanti la cornice che fungerà da sfondo alle vicende narrate, ovvero l'ambiente legale; non sarebbe privo di fondamento asserire che il titolo originale ricopre una funzione analoga a quella del *trailer*, poiché, proprio come esso, sembra mirato a «colpire lo spettatore a livello cognitivo o passionale» (Dusi 2014: 117) e a «posizionare la visione spettatoriale su un asse di competenza specifico» (*ibidem*). Inoltre, se il titolo originale introduce

un contesto comunque generico, quello italiano rende lo spettatore edotto del nome di quello che sarà il vero rivale di Patty nella prima stagione, cioè il ricco uomo d'affari Arthur Frobisher; è verosimile che i creatori della serie abbiano pensato a una logica di contrapposizione frontale tra Frobisher e Patty nel corso della prima stagione, nell'attesa che Ellen sviluppi e completi un percorso di crescita che la porterà a rivaleggiare decisamente con Patty.

Tuttavia, sono le sequenze iniziali che rendono interessante la prima puntata di *Damages* per l'obiettivo del nostro lavoro. Dopo la sigla introduttiva, lo spettatore viene proiettato in una New York dai contorni sfuocati, misteriosi; all'improvviso, dalle strade della città della Statua della Libertà l'inquadratura si sposta all'interno di un condominio signorile ed elegante, proprio di fronte alla porta di un ascensore. La porta si schiude, ed ecco che lo spettatore viene a conoscenza della co-protagonista della serie, Ellen Parsons. Si tratta di una versione di Ellen ben diversa da quella che gli appassionati della serie conosceranno; la giovane donna è sconvolta, con i capelli arruffati, abbigliata in modo improvvisato con un impermeabile troppo grande per la sua taglia, e soprattutto presenta numerose macchie di sangue sia sul volto che sui (pochi) vestiti che indossa.

Dopo essere uscita dall'ascensore e aver attraversato rapidamente l'androne del palazzo, si ritrova su una strada di New York, e, in preda al panico, comincia a vagare freneticamente per le vie della città della "Grande Mela", senza alcuna meta apparente; non sembra essere lucida né avere contezza della situazione nella quale si trova, e infatti continua a urtare i passanti, spaventati dal suo pessimo aspetto e inorriditi dai suoi indumenti imbrattati di sangue, e rischia inoltre di venire investita da un taxi. In seguito, la sequenza si interrompe; ne inizia un'altra, nella quale si vede Ellen seduta in una sala per interrogatori, nella quale un vetro divisorio la separa da tre poliziotti. I tre agenti discutono tra loro interrogandosi sulla sua identità, dal momento che non le hanno trovato indosso documenti personali; l'unico oggetto contenuto nelle tasche del soprabito di Ellen è il biglietto da visita di un avvocato, un certo Hollis Nye, del quale al momento non si sa nulla. Queste sequenze iniziali, in realtà, costituiscono un flash-forward, che si dissolve con la comparsa in sovrapposizione di una scritta in caratteri di colore bianco su sfondo nero che recita "6 months earlier" (minuto 02:52) e che introduce lo spettatore nella dimensione temporale coincidente con il tempo della storia; in questa nuova sequenza, si vede Ellen che è impegnata in un colloquio di lavoro con i membri di uno studio legale (diretto da un distinto signore, Hollis Nye, del quale viene in questo modo svelata l'identità) e che rifiuta l'offerta che le viene proposta, ammettendo di avere già fissato un appuntamento per un colloquio per ottenere un posto presso lo studio di Patty Hewes. Nella prosecuzione dell'episodio, lo spettatore acquisisce una conoscenza più approfondita sia della stessa Ellen che di Patty: Ellen è una neo-laureata in legge molto legata alla famiglia e al fidanzato David, e riuscirà a essere assunta da Patty nonostante si sia rifiutata di presentarsi per un ulteriore colloquio nel

giorno del matrimonio della sorella; Patty è una donna di grande successo temuta e rispettata nel mondo legale, e sembra rispecchiarsi in alcune caratteristiche di Ellen, anche se viene instillato il sospetto che l'abbia assunta solo perché la sorella di David, Katie, potrebbe possedere informazioni preziose in merito al caso che il suo studio legale sta istruendo contro il (presunto) bancarottiere Arthur Frobisher. Tuttavia, le sequenze conclusive dell'episodio disorientano profondamente gli spettatori. Un flash-forward successivo al tempo della storia ma antecedente al livello spazio-temporale innescato all'inizio della puntata mostra dei poliziotti (gli stessi che avevano in custodia Ellen nelle fasi iniziali) irrompere in un appartamento, imbattendosi nel corpo insanguinato senza vita di David, probabilmente colpito reiteratamente con un oggetto contundente, mentre un altro flash-forward cronologicamente consequenziale a quello delle prime fasi vede Ellen sotto interrogatorio da parte di una poliziotta, presumibilmente sotto le vesti di imputata per l'omicidio di David. All'agente che la invita a fornire chiarimenti circa quanto accaduto, Ellen risponde con un laconico "Get me a lawyer" ("Voglio un avvocato" nel doppiaggio italiano), che, oltre a riecheggiare il titolo originale dell'episodio, ne segna la fine, congedando gli spettatori con tanti dubbi e lasciando diversi sentieri interpretativi percorribili.

Occorre rilevare che l'impiego dei meccanismi di alterazione della linearità temporale ricorre costantemente sia nel prosieguo della prima stagione che nel corso delle stagioni successive. Specificamente, nel primo episodio adempie alla funzione di "confondere" il pubblico, che ancora non dispone degli elementi necessari per disambiguare il testo; l'orizzonte di aspettative degli spettatori, dunque, si colloca su un binario parallelo rispetto a quello sul quale è posizionato quello della stessa Ellen, poiché entrambi i soggetti non hanno il pieno controllo della situazione. Pertanto, il flash-forward dell'ultima sequenza della prima puntata è assimilabile a un *cliff-hanger*, dal momento che crea un effetto di suspense attraverso l'instaurazione di una molteplicità di linee temporali. È possibile ipotizzare che i creatori di *Damages* abbiano tratto ispirazione nel processo di ideazione dell'opera dalle forme classiche di alcuni romanzi popolari ottocenteschi, come il celeberrimo *Great Expectations* dello scrittore inglese Charles Dickens. In fondo, come sottolinea Piga Bruni, pare esservi un'evidente analogia tra le tattiche promozionali dell'autore britannico e le strutture produttivo-distributive delle serie televisive contemporanee, che si riflette sulle modalità di conclusione delle singole puntate:

La produzione, la distribuzione e la ricezione delle serie televisive sono determinate dalla struttura della serialità, che [...] si sviluppa in senso moderno con i processi di industrializzazione che coinvolgono l'occidente a partire dal diciannovesimo secolo. Charles Dickens era un grande comunicatore e divulgatore della sua opera, le sue letture pubbliche erano dei veri e propri eventi di massa. Si può dire in un certo senso in un certo senso lo scrittore sia stato un precursore del *worldwide broadcasting*:

Fabio Balducci | *Forme temporali delle serie televisive*

l'edizione americana di *Great Expectations* [...] precedette di una settimana la pubblicazione inglese, mentre l'edizione in volume uscì per la prima volta in Inghilterra, ma anticipando di soli tre giorni la pubblicazione americana [...] In diverse opere del romanziere inglese, la forma seriale della distribuzione incide sul finale della puntata, che si chiude con un effetto di suspense, generando nel lettore un sentimento di attesa della risoluzione dello snodo narrativo. (Piga Bruni 2016: 3-4)

Emanuela Piga Bruni sembra individuare il sostrato sul quale poggiano le fondamenta di molti prodotti televisivi seriali odierni; difatti, la logica della sospensione programmata è atta altresì ad abituare gli spettatori alla duplice articolazione delle serie televisive in un itinerario narrativo principale (detto anche "orizzontale"), il *running plot*, e in un tracciato secondario (o "verticale"), l'*anthology plot*. In *Damages*, la trama narrativa primaria è costituita dal dualismo tra Patty ed Ellen, e detiene un'importanza preminente rispetto all'arteria narrativa laterale; se il *running plot* si dipanerà nell'arco della totalità delle cinque stagioni della serie, l'*anthology plot* possiede un carattere sia inter-episodico che intra-stagionale, in quanto si esaurisce al termine di una stagione e si rinnova all'inizio di quella successiva. Lo stesso svolgimento del primo episodio, che si apre e si chiude con sequenze inerenti il *running plot*, quasi a suggerire una lettura oppositiva tra la ciclicità e la circolarità con le quali si riproporranno gli scontri tra Patty ed Ellen e la linearità e la sostanziale canonicità con le quali le due donne uniranno le forze per sconfiggere gli avversari che incontreranno nelle varie stagioni. Peraltro, i nemici contro i quali Patty ed Ellen sono chiamate a battersi appaiono come dei semplici *sparrring partner*, essendo personaggi talmente meschini e spregevoli da generare atteggiamenti di antipatia e opposizione in capo agli spettatori nei loro confronti caratterizzati tuttavia da una disarmante banalità nelle loro condotte criminali che li rende bersagli relativamente facili per l'acume strategico e tattico di Patty ed Ellen.

In questo caso di analisi, dunque, possiamo attribuire al meccanismo di alterazione temporale utilizzato dagli sceneggiatori della serie una duplice funzione di demarcazione; se da un lato viene delineata la distinzione tra *running plot* e *anthology plot*, dall'altro si delinea la soglia tra quanto è già successo e quanto deve ancora succedere (o succederà) nel corso dei prossimi sviluppi. Riteniamo perciò doveroso riconoscere al *flash-forward* che termina il primo episodio quella che Luke Poot ha identificato come la caratteristica principale e maggiormente distintiva di un *cliff-hanger*, ovvero la capacità di perfezionare determinate aspettative sul futuro prossimo della storia, mantenendo tuttavia gli spettatori ancorati alla dimensione del presente narrativo («it sharpens certain expectations about the story's imminent future, while keeping us in the narrative present» [Poot 2016: 51]).

5. Conclusioni

L'obiettivo originario di questa dissertazione era quello di dimostrare l'importanza delle forme temporali nell'ambito di alcuni prodotti seriali di natura audiovisiva, e crediamo di aver svolto il nostro compito in maniera adeguata, poiché mediante un'analisi parziale ma sistematica e rigorosa di due serie televisive abbiamo evidenziato l'essenzialità dei flash-back e dei flash-forward nella realizzazione dell'ecosistema narrativo di entrambe le opere.

È motivo di estrema contentezza il fatto di essere riusciti a dotare di sostanza l'ipotesi iniziale, convalidandola attraverso risultanze sperimentali raccolte in modo certosino. Nella sezione introduttiva dell'elaborato, avevamo qualificato il mondo della temporalità televisiva come affascinante; confermiamo la nostra asserzione, ma vorremmo aggiungervi aggettivi come immenso e indecifrabile. Se abbiamo compiuto la missione di offrire a quanti hanno letto questa tesi una bussola, piccola e semplice quanto affidabile e dignitosa, per orientarsi in questo mondo, allora possiamo dichiarare di aver realizzato quanto ci eravamo prefissi; in caso contrario, non ci resta che fare ammenda nei confronti dei lettori, ai quali ci sentiamo comunque di garantire che ogni singolo errore commesso è stato compiuto nella più sincera e genuina buona fede.

Bibliografia

Bernardelli, Andrea

2016 *Cattivi seriali*, Roma, Carocci.

Dusi, Nicola

2014 *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Milano-Udine, Mimesis.

Eaton, Anne W.

2012 "Robust Immoralism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (3), 2012, p. 281-292.

Eco, Umberto

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

Farr, Robert; Moscovici Serge

1984 *Social Representations*, Cambridge, Cambridge University Press (tr. it. *Le rappresentazioni sociali*, Bologna, Il Mulino, 2005).

García, Alberto N. (a cura di)

2016 *Emotions in Contemporary TV Series*, London, Palgrave MacMillan.

Fabio Balducci | *Forme temporali delle serie televisive*

Genette, Gerard

1972 *Figures III*, Parigi, Éditions du Seuil (tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986).

Grignaffini, Giorgio

2004 *I generi televisivi*, Roma, Carocci.

Grignaffini, Giorgio; Bernardelli, Andrea

2017 *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci.

Mittell, Jason

2015 *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, New York-London, New York University Press.

Pearson, Roberta (a cura di)

2009 *Reading Lost. Perspectives on a Hit Television Show*, London, I.B. Tauris.

Piga Bruni, Emanuela

2014 “Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilleton al Serial TV”, “Tecnologia, Informazione e forme del narrare”, *Between*, 4 (8), 2014, p. 1-41.

Piga Bruni, Emanuela

2016 “Mediamorfosi del grande romanzo realista: dal Bildungsroman al TV Serial”, in “Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale”, *Between*, 6 (11), 2016, p. 1-21.

Plantinga, Carl

2010 “I Followed the Rules, and They All Loved You More”. Moral Judgment and Attitudes toward Fictional Characters in Film, *Midwest Studies in Philosophy*, 34 (1), 2010, p. 34-51.

Poot, Luke T.

2016 “On Cliffhangers”, *Narrative*, 24 (1), 2016, p. 50-67.

Pozzato, Maria Pia

2013 *Capire la semiotica*, Roma, Carocci.

Fabio Balducci si è laureato nel 2019 presso il Corso di Laurea Magistrale in “Pubblicità, comunicazione digitale e creatività d’impresa” dell’Università di Modena e Reggio Emilia.