

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

TITOLO DELLA TESI

Adattare le *Female-Centered Dramas*: trasposizioni contemporanee di
personaggi femminili dal romanzo alla serie tv

Tesi di laurea in

Forme della serialità televisiva contemporanea

Relatore Prof: Luca Barra

Correlatore Prof. Paola Brembilla

Presentata da: Carlotta Serretelle

Appello
Luglio 2021

Anno accademico
2019-2020

A Valerio,
ai miei genitori e ai miei nonni

INDICE

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO 1: TEORIA E PRATICA DELL'ADATTAMENTO	11
1.1 Teoria dell'adattamento.....	14
1.1.1 Che cos'è un adattamento	14
1.1.2 La posizione dell'adattamento all'interno della gerarchia delle arti.....	16
1.1.3 Adattamenti fedeli e infedeli.....	20
1.1.4 Sceneggiatura originale o adattamento? Pro e contro del processo adattivo	22
1.1.5 Per un approccio orientato al contesto: le serie tv come discorso sociale ...	29
1.2 Pratica dell'adattamento	31
1.2.1 Criteri di selezione del testo source.....	31
1.2.2 Variazioni sul testo source: tipologie e modalità di cambiamento.....	34
1.3 Breve storia degli adattamenti nella televisione statunitense: da Sex & The City a The Handmaid's Tale	41
1.3.1 Serie tv tratte da opere firmate da autori	42
1.3.2 Adattamenti di female-centered narratives.....	46
CAPITOLO 2: FEMMINISMI, FEMMINILE E TELEVISIONE	51
2.1 Prospettive teoriche: superamento del feminism television criticism.....	53
2.1.1 Adattamenti e Feminism Television Criticism.....	53
2.1.2 Precedenti storici di Female-Centered Narratives secondo la prospettiva del discorso sociale	59
2.1.3 Phenomenal television and female-centered narratives	63
2.2 Cosa rende una narrazione "femminista"?	64
2.2.1 Interrogazione diretta degli intenti autoriali e narrazioni dichiaratamente femministe	66
2.2.2 Chiave di lettura adottata	69

CAPITOLO 3: ADATTAMENTO DA ROMANZO A SERIE TV. CINQUE CASE STUDIES.....	79
3.1 Big Little Lies: separatismo e female-centered drama.....	80
3.1.1 Variazioni su storia e discorso.....	82
3.1.2 Big Little Lies: tra emancipazione e autocoscienza.....	87
3.2 Sharp Objects e la femminilità aberrante.....	92
3.2.1 Variazioni sul romanzo nel rispetto del media specificity.....	94
3.2.2 Sovversione degli stereotipi di genere.....	98
3.3 Dietland tra autocoscienza e terrorismo.....	101
3.3.1 Autorialità e stravolgimenti narrativi.....	102
3.3.2 Da autocoscienza a terrorismo.....	106
3.4 The Handmaid's Tale: l'opera source come "Databank".....	108
3.4.1 Attualizzazione temporale ed estensione spaziale.....	111
3.4.2 Trasformazioni sull'antierismo.....	116
3.5 Alias Grace e la narratrice inattendibile.....	119
3.5.1 Protagonist-centered drama.....	120
3.5.2 Inattendibilità della narratrice e tentativi di autodeterminazione.....	123
CONCLUSIONE.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	133

INTRODUZIONE

“La funzione antropologica che risiede nella sete di storie e nella passione per il raccontare ha attraversato la storia umana, e la popolarità delle narrazioni seriali televisive è la sua manifestazione più recente”.¹

Difficile negare che ad oggi la forma narrativa della serialità televisiva sia quella maggiormente in grado tanto di andare incontro alle richieste di un pubblico sempre più vasto, eterogeneo e in continua evoluzione quanto di indirizzare la discorsività, in presenza e online del suo pubblico di riferimento, quello televisivo: un pubblico per dimensioni “assimilabile alla quasi totalità della popolazione”.² In un contesto caratterizzato da una competitività sempre crescente tra emittenti e provider intenzionati ad assicurarsi ciascuno la propria porzione di pubblico fedele e affezionato, obiettivo comune a ciascuna produzione sembra essere quello di riuscire nell’intento di narrare, tramite ogni mezzo a disposizione, storie originali, che siano all’altezza di un pubblico sempre più alfabetizzato ed esigente ma anche e soprattutto in grado di risuonare presso il pubblico di riferimento, mettere in moto processi di identificazione e interiorizzazione delle narrazioni e dei loro valori. Il primato, in tal senso, spetta ovviamente all’industria televisiva statunitense, storicamente in grado di recepire le precise richieste del suo pubblico e soddisfarle tramite una varietà di opere più o meno originali.

Nel tentativo di supplire al problema dell’originalità, progressivamente più pressante con il moltiplicarsi della competitività, la produzione televisiva degli ultimi anni sembra aver volto nuovamente lo sguardo a una pratica tipica della produzione televisiva sin dalle sue origini, quella dell’adattamento: biografie, episodi di cronaca, storie vere, graphic novels, fumetti e – ovviamente – romanzi, diventano allora fonti inesauribili di storie in grado – con i dovuti aggiustamenti – di rispondere ai desideri del pubblico televisivo.

¹ Emanuela Piga Bruni, *Romanzo e serie TV: critica sintomatica dei finali*, Pisa, Pacini, 2018, p.9

² Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore: l’adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004, p.67

La particolare tendenza che prendiamo in analisi in questa tesi è quella relativa agli adattamenti di *female-centered dramas* scritte da donne: la vivace ripresa del movimento femminista a partire dal tardo 2016 sembra aver indirizzato sempre più produttori a guardare alla produzione letteraria femminile fino ad allora di scarso interesse. Ecco allora che a distanza di pochissimi mesi dal caso Weinstein e dall'insediamento di Trump – eventi storici e culturali nevralgici per la ripresa del movimento delle donne – sbarcano sul piccolo schermo narrazioni tanto diverse quanto simili come *Big Little Lies* e *Sharp Objects* (entrambe firmate HBO), *Dietland* (AMC), la rinomata *The Handmaid's Tale* e la “sorella” *Alias Grace*, anch'essa tratta da un romanzo di successo di Margaret Atwood rispettivamente per Hulu e Netflix.

Impiegando le modalità analitiche della narratologia comparativa che, come ben sintetizza Stam “asks questions as the following: what events from the novel's story have been eliminated, added [...] a comparative narratology of adaptation also examines the ways in which adaptations add, eliminate or condensate characters”,³ parallelamente alla più ampia iscrizione del discorso all'interno della cornice che vede i prodotti audiovisivi come “discorsi sociali” secondo l'approccio proposto da Casetti, l'obiettivo di questa tesi è quello di rendere conto, tramite l'analisi dei cinque *case studies* selezionati, delle modalità in cui il contesto di produzione e ricezione è in grado di influire sul processo di adattamento di opere *source* letterarie e dunque di modificare il testo di partenza al fine di renderlo più contemporaneo e attento alle questioni sociali del suo pubblico di riferimento, quello televisivo.

La tesi si divide in tre capitoli: il primo presenta il tema dell'adattamento secondo una prospettiva storica e teorica in grado di fornire al lettore gli strumenti utili a leggere e interpretare le trasformazioni sui testi *source*; il secondo fornisce una panoramica sulle principali modalità analitiche della rappresentazione del femminile in televisione proponendo un insieme di tratti narrativi comuni a tutte quelle narrazioni comunemente definite come femministe; il terzo infine costituisce un'applicazione pratica degli strumenti teorici presentati nei due capitoli precedenti volta ad analizzare

³ Robert Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, p.34

le principali trasformazioni testuali sulla base dell'aggiornamento del contesto e del pubblico di riferimento rispetto a quello delle iniziali opere *source*.

CAPITOLO 1: TEORIA E PRATICA DELL'ADATTAMENTO

Dedicheremo il primo capitolo di questa tesi al chiarimento delle principali questioni teoriche e pratiche che è necessario tenere in considerazione nell'affrontare un tema tanto affascinante quanto spinoso come quello della trasposizione di storie dalla carta stampata del romanzo a una forma narrativa tanto accessibile e apprezzata quanto “potente per la condivisione di esperienza estetica e immaginario collettivo”⁴ come è quella della contemporanea serialità televisiva.

I primi studi sull'adattamento si possono far risalire “all'alba degli studi accademici sul cinema nel periodo che va dagli anni Cinquanta all'inizio dei Settanta”;⁵ si trattava di studi di tipo comparatistico finalizzati alla validazione delle capacità del mezzo cinematografico e alla sua conseguente possibile introduzione come oggetto di studio autonomo nelle aule dell'accademia, le cui porte si aprirono poi progressivamente anche agli studi sul più recente mezzo televisivo. Sebbene in questo caso il primo medium con cui venne naturale paragonare la televisione – sia per questioni industriali che di “status” - fu la radio,⁶ non si tardò a notare il forte legame che il nuovo mezzo instaurò anch'esso con la letteratura: “Già nel 1974, Horace Newcomb⁷ [...] affermava come la relazione della televisione con gli altri media non andasse ricercata nel cinema o nella radio, ma nel romanzo”⁸ basando l'analogia tra i due media sulla condivisione di alcuni elementi costitutivi delle rispettive narrazioni quali “la densità, la ripetizione, la creazione di mondi, caratteristiche fondamentali della lunga serialità televisiva”.⁹

Dal momento in cui poi il mezzo televisivo iniziò propriamente a trarre le proprie storie dalla letteratura, con intenti e modalità analoghi a quelli che avevano guidato gli studiosi di cinema pochi anni prima, gli studi sugli adattamenti (stavolta per il piccolo schermo) non tardarono a seguire.

⁴ E. Piga Bruni, op.cit., p.29

⁵ Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Londra-Cambridge, Harvard University Press, 2003; tr.it. *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012 p.77

⁶ Furono le imprese già operanti in ambito radiofonico a lanciarsi per prime nell'industria televisiva nella quale esportarono l'ormai consolidato sistema dei network; in aggiunta a ciò sia radio che televisione godevano dello status di media “popolari” per la possibilità di essere fruiti dalla quasi totalità della popolazione indipendentemente dall'estrazione sociale.

⁷ Horace Newcomb, *TV: The Most Popular Art*, New York, Anchor Press, 1974

⁸ E. Piga Bruni, op.cit., p.11

⁹ Ivi

Come riportano chiaramente Bernardelli e Grignaffini parlando della televisione statunitense delle origini

la prima produzione di fiction per il nuovo medium televisivo si concentra inizialmente su quelli che venivano chiamati *teledrama* (teledrammi); si trattava di adattamenti di classici della letteratura, di testi teatrali e di alcuni soggetti originali, trasmessi in diretta in prime time, raccolti secondo la logica di quella che verrà poi chiamata serie antologica¹⁰

Si parla di prodotti strettamente legati alle produzioni teatrali di Broadway e per questo motivo trasmessi in diretta da New York¹¹ al principio di quel periodo di iniziale consolidazione del monopolio di mercato da parte dei tre grandi network commerciali di derivazione radiofonica (le cosiddette *Big Three*: ABC, NBC e CBS) comunemente definito come *Network Era* secondo la classificazione proposta da Amanda Lotz.¹²

Un'evoluzione del teledramma si ebbe poi sul finire degli anni 70, quando “vengono prodotte negli Stati Uniti alcune interessanti miniserie. Il formato, non abituale sul mercato statunitense, derivava dal costume drama britannico, incentrato su adattamenti letterari o su narrazioni storiche”;¹³ data l'impossibilità di contare sugli elementi propri della serialità lunga a cui faceva riferimento Newcomb per catturare e mantenere l'attenzione del pubblico, questa forma di serialità “debole” giocava piuttosto con la “familiarità del pubblico con le storie narrate: [da qui l'orientamento verso] biografie di personaggi famosi, storie ispirate a fatti di cronaca o adattamenti letterari”.¹⁴

In accordo con le necessità del mercato, dopo essere rimasto ancorato per anni con un certo successo al formato della serialità lunga – come emergerà più chiaramente dal paragrafo conclusivo di questo capitolo – gli adattamenti sembrano star lentamente tornando al primo formato che li aveva veicolati, quello che – nonostante le diverse mutazioni subite nel corso del tempo – chiamiamo ancora oggi miniserie.

¹⁰ Andrea Bernardelli, Giorgio Grignaffini, *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci, 2017, p.52 (corsivo mio).

¹¹ Ivi

¹² Amanda D. Lotz, *The television will be revolutionized*, New York-Londra, New York University Press, 2014; tr. it. *Post Network. La rivoluzione della TV*, Roma, Minimum Fax, 2017, p.31

¹³ A. Bernardelli, G. Grignaffini, op.cit., p.57

¹⁴ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva: storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008 p.10

Al di là dei paletti imposti dalle attuali necessità di un mercato che tende a preferire prodotti più brevi e di conseguenza con maggiori possibilità di trattenere l'attenzione di uno spettatore che può scegliere autonomamente cosa fruire scegliendo tra una rosa ampissima di titoli, le ragioni per cui dopo anni la miniserie è tornata ad essere considerata il formato più adatto a veicolare una narrazione precedentemente letteraria sono principalmente due.

In primo luogo, il numero ridotto di episodi consente l'esercizio di maggior controllo e maggiore cura ai dettagli già in fase di produzione, prestandosi inoltre decisamente bene ad accogliere una narrazione che già in partenza prevede una conclusione idealmente coincidente con la fine dell'ultimo episodio; in secondo luogo, a differenza di quanto accade per la serialità di lunga durata, la compressione di questo formato consente in potenza l'affidamento della direzione del progetto a un unico regista, il cui controllo sugli episodi nella loro totalità si traduce nell'utilizzo di un registro ben definito e riconoscibile, sfruttabile sicuramente anche dal punto di vista commerciale, che potremmo certamente definire *autoriale*. Il combinarsi di questi due elementi garantisce solitamente il confezionamento di una serie dall'alta riconoscibilità e dalla resa qualitativa elevata, un prodotto in grado di distinguersi all'interno di un mercato caratterizzato da un numero di prodotti continua crescita.

Come avremo modo di dimostrare più avanti però, non sono rari i casi in cui pur partendo da un testo *source* autoconclusivo apparentemente senza previsione di seguito, questo ne trovi uno nel passaggio sul nuovo medium: è quanto accade anche per due dei *case studies* che affronteremo in questa sede, *The Handmaid's Tale* e *Big Little Lies*, narrazioni che nella loro seconda vita sul piccolo schermo non si limiteranno a essere meri adattamenti dei rispettivi originali ma ne diventeranno piuttosto *estensioni*. La frequenza di questo fenomeno è data anche dal fatto che già in fase di selezione del testo *source* si tende spesso a preferire – così come accade nel caso delle sceneggiature originali - narrazioni che possiedano in nuce un certo grado di

“espansibilità’ narrativa”¹⁵ da poter prontamente sfruttare nel caso di un successo consistente. Ma di questo parleremo più avanti.

Un’analisi che voglia rendere conto della moderna tendenza a adattare non può prescindere dalla considerazione di alcune questioni teoriche, pratiche e storiche utili a chiarire rispettivamente: i principali argomenti e termini tramite cui si è sostanziata negli anni la trattazione teorica sulle trasposizioni televisive di narrazioni letterarie; le linee guida lungo le quali si muove la produzione, dalla scelta del testo alla re-immissione della narrazione “originale” in un nuovo contesto di ricezione e infine quali di queste narrazioni sono riuscite non solo a sopravvivere ma a prosperare all’interno del nuovo mercato. Affronteremo ciascuna di queste tappe secondo la scansione dei paragrafi di questo capitolo.

1.1 Teoria dell’adattamento

1.1.1 Che cos’è un adattamento

Affidandoci al dizionario di riferimento per la lingua italiana per una definizione condivisa di adattamento, questo è quanto ci viene proposto: “[trasformazione dello stesso soggetto da una varietà testuale a un’altra, con la prep. *di*: *a. cinematografico di un’opera letteraria*] ≈ *arrangiamento, riduzione, rielaborazione, trasposizione*”.¹⁶

Gli ultimi tre sinonimi proposti dalla Treccani costituiscono il punto di partenza da cui prenderemo le mosse per inquadrare le questioni teoriche che ci siamo proposti di chiarire in questo primo paragrafo. Iniziamo subito col dire che l’ultimo termine, “trasposizione” è quello che useremo con più leggerezza come sinonimo di “adattamento”, principalmente per due motivi: in primo luogo il termine è, tra quelli proposti, quello che rende conto con maggiore immediatezza della *conditio sine qua non* del processo che stiamo prendendo in esame, vale a dire il trasferimento di una narrazione da un medium all’altro; in secondo luogo rispetto agli altri vocaboli, “trasposizione” allude meno a implicazioni e significati altri, come invece accade per

¹⁵ A. Bernardelli, G. Grignaffini, op.cit., p.82

¹⁶ https://www.treccani.it/vocabolario/adattamento_%28Sinonimi-e-Contrari%29/

“rielaborazione” - che sottintende un massiccio lavoro di modificazione rispetto alla fonte - e “riduzione”, che guarda invece con ostilità al lavoro, indispensabile, di sottrazione a scapito del testo *source*.

Prima di affrontare in maniera approfondita le tipologie di discorso a cui l’adozione di uno o l’altro vocabolo ha dato vita nel corso degli anni vorremmo fare un breve appunto sul termine che storicamente ha guidato gli studi della semiotica sull’argomento, quello di *traduzione*, fenomeno di cui l’adattamento costituirebbe una peculiare forma in quanto entrambe definibili come “rielaborazioni dichiarate ed estese di altri testi”.¹⁷

Uno dei primi studiosi – se non il primo in assoluto – a inaugurare il tema della trasposizione del racconto scritto ad audiovisivo fu uno dei maestri della semiotica contemporanea, Roman Jakobson, che nel celebre saggio pubblicato nel 1959 con il titolo di “*Aspetti linguistici della traduzione*”¹⁸ suggeriva l’esistenza di tre tipi di traduzioni, comprensivi anche di quella che rubricò con la locuzione di “traduzione intersemiotica”, ovvero quella traduzione “in cui si ha ‘una interpretazione di segni verbali per mezzo di un sistema di segni non verbali’”.¹⁹

Seppur apparentemente capace di rendere perfettamente conto del fulcro del processo adattivo, e nonostante il vasto impiego anche da parte dell’odierna letteratura, la stessa espressione di traduzione è stata rifiutata, trasformata e rimodellata svariate volte: Umberto Eco rifiutava il termine preferendo piuttosto parlare di adattamento come di “trasmutazione”; Lotman ne parlava in termini di “interpretazione”, riconoscendo nell’atto un processo che una volta attuato trasforma sia il testo di arrivo che quello di partenza;²⁰ Benjamin rifiutava la concezione basata su un dislivello aprioristico tra il testo *source* e la traduzione considerando piuttosto quest’ultima come un “confronto”

¹⁷ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti: I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011 p.38

¹⁸ Roman Jakobson, *Linguistic Aspects on Translation*, in Reuben Arthur Brower, *On Translation*, s.l., Harvard University Press, 1959, pp.232-239; tr.it. in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966

¹⁹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Firenze-Milano, Giunti Editore-Bompiani, 2017 p. 225

²⁰ Nicola Dusi, *Capire le serie tv: generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci, 2020, p.25

(con il testo originario) capace di originare una moltitudine di interpretazioni altre;²¹
infine:

Posizioni teoriche più recenti nel campo dei *translation studies* affermano che la traduzione comporta una transazione attraverso testi e linguaggi ed è perciò ‘un atto comunicativo al tempo stesso interculturale e intertemporale’.²² Questa definizione aggiornata di traduzione si presta ad essere estesa anche agli adattamenti²³

Questa breve e certamente non del tutto esaustiva carrellata dovrebbe dare un’idea della mole di approcci che negli anni sono stati proposti per parlare dell’argomento. La scelta di introdurre tra i termini di discussione quello di traduzione, però, non è stata finalizzata a questo quanto alla possibilità offerta dal termine di attuare un’interessante riflessione riguardo due dei principali termini su cui si è sviluppata la discussione sugli adattamenti. Con le parole di Hutcheon:

Così come non è possibile una traduzione letterale, non è possibile un adattamento letterale. Ciononostante, lo studio delle traduzioni e degli adattamenti è stato a lungo condizionato dalla prevalenza di ‘approcci normativi e *source oriented*’ [...] entro un approccio di questo tipo alla traduzione vengono assegnati aprioristicamente al testo *source* autorità e diritti di primazia, e la retorica del confronto si riduce il più delle volte a quella della fedeltà e dell’equivalenza²⁴

Ebbene, come ci apprestiamo a illustrare, i concetti di primazia del testo source e di fedeltà – sebbene apparentemente facilmente esauribili – sono stati tra i maggiori catalizzatori di discorsi sia tra gli studiosi che tra i fruitori.

1.1.2 La posizione dell’adattamento all’interno della gerarchia delle arti

“Despite the variety of the accusations, their drift seems always to be the same – the book was better”.²⁵

È risaputo che oltre alle modalità di accostamento del cinema alla letteratura a cui facevamo accenno in apertura di questo capitolo, il grande schermo sia stato a lungo paragonato alla letteratura con malizia e con il fine di dimostrarne l’inferiorità rispetto alla forma narrativa che per anzianità è sempre stata considerata sovrana e superiore

²¹ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923; tr. it. *Il compito del traduttore*, in Enrico Ganni (a cura di), *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, pp.500-511

²² Susan Bassnett, *Translation studies*, Londra, Routledge, 2002, p.9

²³ L. Hutcheon, op.cit., pp.38-39

²⁴ Ibidem, p.38

²⁵ Robert Stam, *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, p.3

rispetto alle altre. La stessa sorte ovviamente, è poi toccata alla televisione che, come succede presto o tardi a ogni nuovo medium, ha dovuto dimostrare di essere all'altezza di tutti i suoi predecessori.

Che il primo istinto nell'indagare un nuovo mezzo espressivo sia quello di paragonarlo agli altri esistenti che possiedano analoghe proprietà o che lavorino con simili oggetti non è fonte di stupore: il paragone è uno dei più immediati ed efficaci mezzi a disposizione dell'essere umano per comprendere il mondo che lo circonda; il suo impiego diventa però criticabile nel momento in cui lo si assume come *unico* strumento impiegato per la conoscenza e lo studio di ogni tipo di fenomeno a cui venga riconosciuta una qualche valenza.

D'altra parte, se le narrazioni letterarie, cinematografiche e televisive condividono appunto il fatto di *narrare* una storia, ciascun medium differisce fortemente dall'altro tanto per grado di immersività, per registro linguistico adottato, per il diverso coinvolgimento sensoriale richiesto al fruitore, per le modalità di fruizione, per il contesto di ricezione etc. Differenze tali non possono che richiedere un passo avanti rispetto alla sola analisi comparatistica tra i mezzi, ma nonostante ciò tutt'oggi non mancano discorsi che predicano una semplice e presunta inferiorità della televisione rispetto alla letteratura.

E in un contesto in cui lo stesso medium è ancora guardato con sospetto e non considerato pienamente all'altezza di quello di partenza, quale può essere il primo istinto nell'approcciarsi a una narrazione che – nata sulla carta – sembra venir strappata al suo supporto originale per essere riportata, ormai contaminata, su un medium visuale, se non un'esatta replica del discorso comparatistico spettato al medium, che la vede quindi come inferiore e incapace di raggiungere nella complessità quella originale?

Difficile allora non comprendere le ragioni di Linda Hutcheon quando sostiene che ragionare sull'adattamento all'interno di una presunta sottintesa gerarchia delle arti

“implica ciò che Stam²⁶ definisce iconofobia (preconcetto negativo nei confronti del visuale) e logofilia (una passione per la parola in quanto sacra)”.²⁷ In aggiunta a ciò, è necessario inoltre considerare che una consistente porzione delle riflessioni così impostate non manca di un certo grado di disonestà e parzialità nella scelta dei termini di paragone, dal momento che capita piuttosto di frequente che “literature at its best is compared to the cinema at its worst”.²⁸

Nei limiti di una simile impostazione analitica comprendiamo appieno l’impiego dell’accezione proposta dalla Treccani di “riduzione”.

Nonostante basti davvero poco per attuare quel passo avanti capace di condurre a considerazioni decisamente più proficue

The conventional language of adaptation criticism has often been profoundly moralistic, rich in terms that imply that the cinema [or television] has somehow done a disservice to literature [...] the standard rhetoric has often deployed an elegiac discourse of loss, lamenting what has been lost in the transition from novel to film, while ignoring what has been gained²⁹

Questo tipo di contributo non rappresenta allora altro che un’implicita ammissione di un deciso rifiuto a adottare un più onesto approccio *media-specific*: l’attenzione rivolta alla ricerca di ogni dettaglio, grande o piccolo, andato perduto nel trasferimento della narrazione dalla carta stampata al piccolo schermo è tale da impedire un parallelo riconoscimento della possibilità che una narrazione che integri due diversi registri – quello verbale e quello mostrativo – sia senz’altro capace e anzi difficilmente riesca a esimersi dall’apportare qualcosa “in più” al testo *source*, nella maggior parte dei casi arricchendolo.

D’altra parte, lo stesso processo di adattamento rivendica il diritto di apportare delle sottrazioni rispetto al testo di origine e la perdita di taluni dettagli nel passaggio da un medium all’altro è non solo inevitabile ma persino auspicabile. Se in una narrazione fortemente orientata al tema e meno vincolata in termini di spazio spendibile in descrizioni o in sotto-segmenti narrativi come quella del romanzo, “Details [...] build

²⁶ Robert Stam, *The dialogics of adaptation*, in Naremore James (a cura di), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, pp.54-76

²⁷ L. Hutcheon, op.cit., p.22

²⁸ R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit., p.4

²⁹ Ibidem, p.3

ideas, but they also give us information that is [...] often fascinating in itself”,³⁰ in una narrazione come quella seriale televisiva (inserita all’interno di un rigido palinsesto, consistente in un numero limitato di episodi e orientata unicamente alla trama) in cui i temi stessi devono “sempre essere resi funzionali all’azione della storia in modo da ‘dargli forza e dimensioni’”,³¹ è necessario eliminare tutto ciò che non si dimostri rilevante rispetto allo svolgimento degli eventi.

La considerazione maliziosa e incurante delle necessità del nuovo medium porterebbe allora a una inevitabile visione degli adattamenti come di “‘dumbed down’ versions of their source novels”;³² va da sé che una narrazione del genere non può che essere considerata come confezionata per un tipo di fruitore diverso da quello “elitario” del romanzo; questa sarebbe piuttosto “designed to gratify an audience lacking in what Bourdieu calls ‘cultural capital’, an audience which prefers the cotton candy of entertainment to the gourmet delights of literature”³³ nel pieno adempimento del cliché sulla ricezione per cui non sia necessario alcun tipo di applicazione intellettuale nel fruire una narrazione visuale come quella televisiva.³⁴

Ciò che sconcerta di questo tipo di visione che a questo punto possiamo a diritto definire come logofila è l’ostentata indifferenza nei confronti di una verità sulla letteratura universalmente nota sia ai critici³⁵ che agli addetti ai lavori secondo cui “l’arte deriva da altra arte, le storie nascono da altre storie”³⁶ e ogni nuova narrazione non è altro, dopotutto, che una ri-narrazione di ciò che è stato già detto in precedenza.

Certo all’interno di ogni narrazione possiamo trovare utilizzi più o meno brillanti di quelli che Margaret Atwood³⁷ definisce come “*building blocks*” che ogni autore trae dalle storie che hanno visto la luce prima della propria. Cambia lo stile, cambiano la struttura della narrazione e i personaggi, ma i miti, le fiabe e le leggende alla base e gli

³⁰ Linda Seger, *The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film*, New York, Holt, 1992 p.21

³¹ L. Hutcheon, op.cit., p.31

³² R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit. p.7

³³ Ivi

³⁴ Ivi

³⁵ Linda Hutcheon (in op.cit.) fa riferimento in particolare ai nomi di T.S. Eliot e di Northrop Frye

³⁶ L. Hutcheon, op.cit., p.20

³⁷ L’autrice canadese ha affrontato l’argomento nell’ambito di una Masterclass sulla scrittura creativa disponibile (previo abbonamento) sulla piattaforma all’indirizzo <https://www.masterclass.com/>

strumenti propri del narrare sono sempre gli stessi, e la nuova letteratura di fatto non costituisce altro che un rimodellamento di quanto è stato detto è scritto da quanti sono venuti prima.

Ed è proprio qui che è possibile contestare le convinzioni dei logofili, perché “if ‘originality’ in literature is downplayed, the ‘offense’ in ‘betraying’ that originality, for example through an ‘unfaithful’ adaptation, is that much the less”.³⁸

1.1.3 Adattamenti fedeli e infedeli

Quando si parla di adattamenti (o meglio, partendo da questa prospettiva, di rielaborazioni), “*unfaithful*” è uno dei termini in assoluto più sentiti e come abbiamo già anticipato il discorso sulla fedeltà nei confronti dell’opera source uno dei più dibattuti dalla critica:

Fidelity discourse asks important questions about the filmic recreation of the setting, plot, characters, themes, and the style of the novel. When we say an adaptation has been “unfaithful” to the original, the very violence of the term gives expression to the intense sense of betrayal we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, or aesthetic features of its literary source³⁹

Termini come “*betrayal*’, *deformation*’, *violation*’, *bastardization*’, *vulgarization*’, *deseccration*’”⁴⁰ sintetizzano senz’altro bene il sentimento di delusione di un lettore che sul nuovo medium non ritrova nessuna delle caratteristiche che l’avevano fatto innamorare della storia narrata nella sua prima forma e non c’è dubbio che il fruitore consapevole cercherà prima di tutto il conforto dato dalla ripetizione dell’esperienza e dalla “sensazione di sapere in anticipo cosa sta per succedere”.⁴¹

Al contempo è impossibile negare che l’impostazione della propria trattazione sulla base di termini tanto violenti tradisca l’aspettativa irraggiungibile di ritrovare sul nuovo medium *esattamente* la stessa narrazione, oltre che l’assunzione di un parametro soggettivo come quello del giudizio qualitativo che proprio nella sua soggettività non può che sollevare seri dubbi circa la sua validità.

³⁸ R. Stam, *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, cit., p.4

³⁹ R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit. p.14

⁴⁰ Ibidem, p.3

⁴¹ L. Hutcheon, op.cit., p. 165

Nonostante l'onnipresenza della discussione sulla fedeltà nei testi sull'argomento, la maggior parte dei critici sostiene fermamente – e riteniamo a ragione - che una corrispondenza letterale ed effettiva tra due testi legati da un processo fondato sul passaggio da un sistema di significazione a un altro sia non solo teoricamente e praticamente impossibile ma auspicabile. Una certa validità, per contro, si può riconoscere a una variazione *medium-specific* del discorso sulla fedeltà secondo cui “an adaptation should be faithful not so much to the source text but rather to the essential traits of the medium of expression. This [...] approach assumes that every medium is inherently ‘good at’ certain things and ‘bad at’ others”.⁴²

Lo scetticismo nei confronti di questo argomento di discussione non corrisponde a una negazione della sua ragion d'essere. Esistono ovviamente – seppur siano effettivamente pochi - dei limiti entro cui l'adattatore può attuare delle variazioni sul testo *source*, un caso come quello di *Dietland* (AMC,2018) che affronteremo nel terzo capitolo ne è la prova lampante. Rendere un testo letterario fortemente incentrato sull'interiorità della protagonista e con uno scarso numero di personaggi secondari di un certo spessore appetibile per lo spettatore televisivo può certamente non essere facile. Stravolgere totalmente il focus del romanzo ponendo in secondo piano il tema della *grassofobia* e dell'accettazione di sé e sostituendolo con la vocazione della protagonista di cambiare il mondo tramite l'adesione a un gruppo terroristico potrebbe al contempo essere indicativo di una serie di possibili problemi riscontrati nel trasferimento da un medium all'altro.

Rimane a questo punto un'ultima domanda fondamentale a cui non abbiamo ancora accennato e a cui adesso tenteremo di rispondere: in un periodo storico in cui la televisione ha abbondantemente dimostrato di essere capace di dar vita a narrazioni “propriamente” televisive e a personaggi indimenticabili di grande spessore, perché si continua a guardare alla letteratura? In altre parole, perché si continua a adattare?

⁴² R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit. p.19

1.1.4 Sceneggiatura originale o adattamento? Pro e contro del processo adattivo

L'adattamento è una pratica molto apprezzata dalla contemporanea industria televisiva: costantemente alla ricerca di temi, personaggi e narrazioni stimolanti, questa “guarda con molta attenzione alla produzione letteraria, naturalmente con un occhio del tutto particolare alla produzione in lingua inglese”.⁴³ La preferenza per testi e narrazioni concepiti tra America e Inghilterra non sorprende: i paesi anglofoni – in particolar modo l'America – sono restii a fruire narrazioni che si distacchino dai loro canoni stilistici e valoriali.

La produzione letteraria contemporanea di largo consumo si presta particolarmente bene all'adattamento per il piccolo schermo e infatti è quella a cui l'industria guarda con maggior interesse nella ricerca di narrazioni appetibili per lo spettatore televisivo. Rispetto ai classici della letteratura mondiale, la letteratura recente presenta diversi vantaggi: essa offre innanzitutto la novità implicita di opere che probabilmente non sono ancora andate incontro ad alcuna trasposizione su un medium diverso (diversamente da quanto accade per i classici della letteratura che nella maggior parte dei casi sono già stati oggetto di molteplici adattamenti, talvolta anche all'interno dello stesso medium); in secondo luogo è possibile percepire all'interno delle opere più recenti un insito grado di cinematograficità dato dal condizionamento dell'autore letterario da parte del mondo fortemente visuale in cui è immerso che influenza il modo in cui questo esperisce e produce al suo interno.

Non bisogna poi tralasciare il fatto che la convenienza di un possibile adattamento è percepita come tale da entrambe le parti coinvolte, e che l'interesse per l'altro medium è reciproco: così come il produttore televisivo, anche l'autore letterario è conscio della possibilità di dare una seconda vita alla sua opera incrementando così la possibilità di raggiungere un pubblico di gran lunga maggiore di quello di partenza; ciò significa che in un certo senso diversi autori scrivono già pensando al piccolo schermo, magari scandendo più chiaramente l'opera nei classici tre atti o riducendo altrimenti apprezzabili divagazioni filosofiche. Ci si trova così dinanzi a testi che “in qualche

⁴³ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, cit., p.46

modo traggono la propria ragion d'essere da una vocazione dei loro segni (scritti) a farsi segni (filmati)".⁴⁴

Rispetto all'adattamento per il mezzo cinematografico, inoltre, l'adattamento televisivo prevede meno difficoltà in termini di compressione temporale della vicenda. Come sottolinea Thompson: "I romanzi sono difficili da adattare al cinema perché tendono a essere molto più lunghi di un film commerciale, e anche i romanzi popolari che vanno per la maggiore spesso hanno trame e personaggi più complicati di quelli che può gestire un film".⁴⁵ Chiaramente diverse sono le circostanze offerte dal mezzo televisivo: la possibilità di disporre di una durata totale maggiore per l'esposizione delle vicende narrate consente molto più agilmente di esplorare l'interiorità di personaggi sempre più problematici, implicazioni di temi sempre più controversi e la costruzione ormai raramente lineare di narrazioni sempre più complesse.

Sebbene non costituiscano da sole buoni motivi per impegnarsi nell'impresa di un adattamento, le questioni sopra esposte ne lasciano intravedere le potenzialità; sarebbe tuttavia fallace non considerare le difficoltà e i possibili svantaggi a cui si potrebbe andare incontro nella scelta di un testo letterario rispetto a una sceneggiatura originale.

1.1.4.1 Perché non adattare

Il primo potenziale scoglio nella scelta dell'adattamento è connesso all'argomento, già trattato, relativo alla fedeltà rispetto all'opera originale. I fruitori del romanzo, che definiremo "consapevoli" (*knowing*) adottando la fortunata definizione di Hutcheon⁴⁶ sono una categoria a cui deve essere prestata particolare attenzione: essi costituiscono sì un primo potenziale bacino di fruitori per la neonata narrazione, ma allo stesso tempo costituiscono il pubblico che con maggior forza si porrà nei confronti dell'opera con "precise attese, e pretese".⁴⁷ La conoscenza dell'opera originale fa sì che per questo pubblico questa faccia parte "di ciò che la teoria ermeneutica definisce il nostro 'orizzonte di attesa'",⁴⁸ ponendo le basi per l'intero discorso sulla fedeltà.

⁴⁴ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p.58

⁴⁵ Kristin Thompson, *op.cit.*, p.78

⁴⁶ L. Hutcheon, *op.cit* p.172

⁴⁷ *Ibidem* p.175

⁴⁸ *Ibidem* p.174

In tal senso l'adattamento costituisce sin dal principio un'opera maggiormente rischiosa dal momento che a differenza delle sceneggiature originali non andrà a interfacciarsi con pubblico omogeneo e subordinato all'autore circa la conoscenza dell'opera fruita, ma con un pubblico parzialmente "istruito" che nel rapportarsi con l'adattamento non potrà fare a meno di confrontare ciò che vedrà sullo schermo con quanto ha precedentemente letto, andando a caccia di quanto in questa trasposizione è stato perduto o trasformato.

Si tratta di un tipo di fruitore che ha già investito emozionalmente e temporalmente nell'opera originale di cui a fine lettura (a meno che di fruizioni distratte) possiede una conoscenza omnicomprendensiva e profonda. Perché allora scegliere di fruirlo una seconda volta, seppur nella forma di una serie tv, piuttosto che orientare la propria scelta ad una delle centinaia ancora sconosciute? La risposta sarà probabilmente dettata dal fatto che l'opera originale l'ha emozionato e ha "parlato" lui con una intensità tale da suscitare il desiderio di rivivere la stessa esperienza dando origine al "bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, superficialmente mascherato".⁴⁹

Ci si aspetta allora che questa disponibilità a una seconda fruizione debba essere ben ripagata con un'attenzione particolare a questa porzione di pubblico che dovrà essere soddisfatta nel ritrovare tutto ciò che l'aveva fatto innamorare della versione "originale", pena il rischio di un possibile ribaltamento delle sorti dell'opera. Più vasto è il pubblico consapevole maggiori sono quindi al contempo le possibilità di successo e di fallimento.

Il secondo motivo è molto più immediato del primo e si riconduce alla sfera economica. Rispetto a una sceneggiatura originale, l'adattamento richiede un doppio investimento: "first to purchase the rights, second to pay for the screenplay",⁵⁰ un investimento decisamente non indifferente sul piano finanziario che non può non essere intrapreso se non con una forte convinzione che raggiungerà soddisferà gli esiti

⁴⁹ Umberto Eco, *L'innovazione nel seriale*, in Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p.129

⁵⁰ L. Seger, op.cit., p. XIII

sperati. In aggiunta a ciò, l'acquisizione dei diritti sull'opera porta con sé una serie di paletti da rispettare nel trasformarla.

Ci si potrebbe a questo punto domandare: perché accettare un investimento più ingente se i rischi dell'adattamento sono maggiori e più variegati rispetto a quelli che potrebbe comportare la scelta di una sceneggiatura originale? E ancora, posta la validità del concetto di *medium-specificity* che considera ogni medium nelle sue potenzialità e nei suoi limiti nel narrare un certo tipo di narrazione, “perché prendere una narrazione concepita in un medium e provare a trasferirla in un altro”?⁵¹

1.1.4.1 Perché adattare

Riteniamo che le principali ragioni in grado di bilanciare i rischi appena esposti facendo propendere un produttore per la scelta di un adattamento possano essere ricondotte a due macro-fattori: quella che definiamo come “sete di storie” del mondo contemporaneo da un lato, e (di nuovo) questioni relative a fattori economici e industriali.

a) La “sete di storie” nel mondo contemporaneo

Già nel 2003, all'interno del fortunato volume “*Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*”, Kristin Thompson individuava efficacemente due delle ragioni per cui la pratica dell'adattamento sembrava star assumendo sempre maggior rilevanza all'inizio degli anni 2000, e lo faceva riprendendo un altro testo: “*Televisione, tecnologia e forma culturale, e altri scritti sulla tv*” di Raymond Williams: all'interno del volume l'autore notava come non fosse “mai esistita un'epoca, prima degli ultimi cinquant'anni, in cui la maggioranza della popolazione potesse godere [grazie alla televisione] di un regolare e costante accesso alla prosa e potesse usufruirne”.⁵²

Sulla base dell'affermazione di Williams, Thompson rifletteva su due implicazioni che tale possibilità di accesso da parte dell'audience portava con sé; in primo luogo, l'opportunità di accesso diretto al piccolo schermo permise al pubblico di sviluppare sempre più affinate capacità di seguire e comprendere narrazioni via via più

⁵¹ K. Thompson, op.cit., p.79

⁵² Raymond Williams, *Televisione, tecnologia e forma culturale, e altri scritti sulla tv*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp.79-80

complesse: ciò aprì la strada alla proliferazione di narrazioni non solo più stratificate, ma anche di maggiore durata.⁵³ In secondo luogo “l’esplosione di canali massmediatici [che] ha creato una domanda insaziabile di storie di ogni tipo”,⁵⁴ traducendosi nella necessità di guardare alla letteratura come fonte da cui trarre storie. Sempre in questa sede Thompson accennava alle potenzialità del web circa la distribuzione e circolazione delle narrazioni.

Riteniamo che con i dovuti aggiornamenti imposti da un mutato contesto di ricezione e produzione il discorso di Thompson sia particolarmente utile a spiegare efficacemente la situazione attuale.

Rispetto agli spettatori dei primi anni duemila, alle prese con un processo di alfabetizzazione rispetto alle nuove modalità di storytelling che avevano iniziato a emergere in quel momento, quelli attuali possiedono sicuramente maggiori capacità interpretative nei confronti delle narrazioni seriali televisive; sono spettatori abituati a esperire quel tipo di narrazione che Mittell definisce “complessa”.

Nel suo fortunatissimo “*Complex tv*”, Mittell esponeva le caratteristiche di un nuovo tipo di narrazione nata in grembo alla televisione della fine degli anni 90, quella narrazione che definiva “complessa” e che sosteneva fosse basata su un modello narrativo a sé stante secondo la definizione di Bordwell di “un insieme identificato di regole per la costruzione e la comprensione di una narrazione”.⁵⁵ Volendo riassumere brevemente le caratteristiche di questo tipo di narrazione, essa ibridava i formati di serie e serial in quella che Innocenti e Pescatore hanno definito come “serie serializzata”⁵⁶ dando vita a storie continuative che spaziavano tra diversi generi. Erano narrazioni *multristrand* che si muovevano su diversi piani temporali tramite un saggio impiego di *flashback* e *flashforward*, organizzate secondo uno storytelling autoreferenziale soprattutto caratterizzate da una struttura tanto complessa da diventare anch’essa nei suoi meccanismi elemento di fascinazione. In virtù di tutti questi fattori, si trattava inoltre di una narrazione che invitava lo spettatore a una visione ripetuta.

⁵³ K. Thompson (in op.cit., p.) prende come esempio *Star Trek*

⁵⁴ Kristin Thompson, op.cit. p.81

⁵⁵ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985 p.155

⁵⁶ V. Innocenti, G. Pescatore, op.cit., p.18

Oltre al mutamento del tipo di narrazione televisiva che lo spettatore odierno è abituato a guardare, molto diverse sono anche le stesse modalità di fruizione: si pensi al *binge watching*, alla possibilità offerte da una fruizione “*anytime, anywhere*” su schermi sempre più piccoli e in ambienti talvolta molto diversi da quello casalingo.

Se la maggior capacità interpretativa degli spettatori di cui parlava Thompson aveva portato al tempo all’adozione della cosiddetta serialità lunga, il mercato odierno, espansosi anche per via della scesa in campo delle piattaforme *Over The Top*, ha spinto piuttosto in direzione di una contrazione dei formati. La maggior parte delle serie odierne si compone infatti di un numero ridotto non solo di stagioni ma anche di episodi, in accordo con le necessità di uno spettatore che, posto dinanzi a un’offerta progressivamente sempre più ampia, preferisce una narrazione più breve da poter consumare in un numero ristretto di ore prima di divorarne voracemente un’altra. Al contempo bisogna riconoscere il fatto che la moltiplicazione dei canali massmediatici di cui parlava Thompson non si è mai arrestata: ciò significa che di conseguenza anche la quantità di materiale necessario a riempire i palinsesti e le libraries è in continuo aumento.

Non sorprende dunque, data la richiesta incessante di nuove storie all’interno di un mercato sempre più competitivo (in cui diventa sempre più difficile dar vita a prodotti in grado di spiccare tra le altre centinaia di titoli) che i produttori abbiano ricominciato a guardare con maggior interesse a storie già confezionate, magari di una certa fama e possibilmente con una già rodato capacità di impatto mediatico. Come aveva già sostenuto Groensteen⁵⁷ dunque, possiamo dedurre che anche il moltiplicarsi degli adattamenti nella programmazione televisiva abbia effettivamente a che fare con l’incessante comparsa di nuovi canali di diffusione di massa.

b) *Questioni economiche e industriali*

“Entertainment is show plus business, and producers need to be reasonably sure that they can make a profit on their investment”⁵⁸

⁵⁷ Thierry Groensteen, *Fictions sans frontières*, in Thierry Groensteen (a cura di) *La transecriture. Pour une théorie de l’adaptation*, Québec, Colloque de Cerisy, 1998, pp.9-29

⁵⁸ L. Seger, op.cit. p.4

Abbiamo accennato in precedenza che rispetto alle sceneggiature originali l'adattamento presenta uno svantaggio dal punto di vista economico, sito negli alti costi di acquisizione dei diritti dell'opera che si aggiungono ai normali costi di produzione della serie. Ciò è senz'altro vero, ma relativamente a questioni economiche e industriali, l'adattamento presenta sia per il testo di partenza che per quello di arrivo decisamente più pregi che difetti.

Dicevamo che la sempre maggiore richiesta di narrazioni porta molti produttori a guardare al mercato dell'editoria con gran interesse, e non solo per la gran quantità di storie pronte per essere trasposte sul piccolo schermo, ma anche e soprattutto per i convenienti risvolti economici che possono derivare dall'adattamento di un'opera già nota:

I produttori di opere costose come i film e i programmi televisivi sperano di garantire la loro profittabilità usando un'opera conosciuta. Queste opere hanno resistito alla prova del tempo, come i classici, oppure hanno già fatto molti soldi, come nel caso dei best-seller. Per quelli che intraprendono un adattamento a contare sono i fattori della familiarità e della popolarità in essa incorporata⁵⁹

Un'opera che porti con sé una consistente porzione di pubblico praticamente assicurata prima ancora di entrare in produzione, non solo si pone in una posizione di vantaggio rispetto agli altri prodotti con cui dovrà competere, ma trova nella sua opera *source* “un veicolo molto efficace per aprire le prime porte di accesso alle fasi di finanziamento e realizzative”.⁶⁰

Oltre a ciò, l'accostamento alla letteratura costituisce ancora oggi un forte fattore attrattivo nei confronti del pubblico. Pur non avendo letto il romanzo, lo spettatore televisivo potrebbe già essere entrato in un primo contatto con il titolo grazie al *word of mouth* (o *mouse*) a cui danno solitamente vita le opere di successo. Questo potrebbe condurlo a scegliere il prodotto in questione rispetto ad altri anche in virtù del fatto che così facendo non solo fruisce una narrazione che si presenta come di un certo spessore, ma “risparmia” anche sulla lettura del romanzo potendo comunque (affidandosi alla capacità dell'adattatore) esprimersi a riguardo, secondo la narrazione ormai diffusa del “non ho letto il libro, ma ho visto la serie”.

⁵⁹ K. Thompson, op.cit., p.80

⁶⁰ Armando Fumagalli, op.cit., p. 50

In ultima istanza anche il romanzo e il suo autore beneficiano della relazione con il mezzo televisivo nella misura in cui, in caso di successo dell'adattamento, il primo va incontro a un quasi assicurato incremento della vendita di copie (per tanti spettatori che risparmiano sulla lettura ce ne sono sempre altrettanti che per completezza o per curiosità decideranno di acquistare e leggere anche il romanzo), il nome del secondo godrà invece di maggior risonanza mediatica accrescendo così il proprio prestigio.

1.1.5 Per un approccio orientato al contesto: le serie tv come discorso sociale

Abbiamo anticipato sin dall'introduzione come questo testo sia orientato ad analizzare l'adattamento non solo tramite l'approccio in assoluto più impiegato, ovvero quello comparativo incentrato "prevalentemente su una sorta di critica delle varianti, ovvero sull'elemento comune ai due media, quello del racconto, trascurando però spesso altri fattori tutt'altro che secondari per definire la natura di un testo",⁶¹ che pure impiegheremo, ma tramite un approccio orientato al contesto che consideri tanto i testi audiovisivi quanto quelli letterari come "luoghi di produzione e di circolazione dei discorsi sociali".⁶²

Parlando della relazione tra testo e contesto Francesco Casetti riassume efficacemente la prospettiva che intendiamo assumere per la nostra analisi:

Non si può pensare ad "un'iscrizione" del primo nel secondo, ma al contrario bisogna esplorare un gioco di "appartenenza", un testo, più che inserirsi in un insieme di discorsi e di pratiche sociali, fa parte di questo insieme. Detto in altre parole, un discorso sociale non sta in una società ma la costruisce: dunque non risponde o corrisponde ad un contesto ma lo forma⁶³

Applicando questa prospettiva all'oggetto di studio di questo testo diventa chiaramente necessario tenere conto non solo del contesto di produzione e ricezione del testo adattato ma anche di quello dell'opera *source*. Come afferma chiaramente Linda Seger all'interno del suo manuale pratico per gli adattamenti "A successful remake updates the context"⁶⁴ e ancora "A remake [or adaptation] needs to have contemporary significance. There needs to be some new resonance, some new meaning that the film brings to contemporary audiences [...] a lack of contemporary relevance has been the

⁶¹ G. Manzoli, op.cit., p.7

⁶² Francesco Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali* in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, p.22

⁶³ Ibidem, p.26

⁶⁴ L. Seger, op.cit., p.67

downfall of many remakes”.⁶⁵ Questa necessità del nuovo prodotto di avere una risonanza contemporanea può essere soddisfatta da parte dell’adattatore tramite l’eliminazione dal testo *source* degli “elementi che nel loro particolare sistema culturale, in un dato tempo e spazio, potrebbero risultare difficili e controversi”⁶⁶ ma anche tramite una “messa in rilievo nella rielaborazione di dialoghi, scene e personaggi”⁶⁷ di temi particolarmente sentiti tanto dall’autore quanto dal pubblico contemporaneo.

È in virtù di una simile trasformazione e di un avvicinamento al contesto reale di fruizione dello spettatore che il nuovo testo avrà la capacità non solo di influenzare lo stesso contesto che l’ha prodotto, ma di diventare uno strumento utile a studiarlo, comprenderlo e viverlo. La condivisione di una narrazione simile da parte di un pubblico più o meno vasto le permette di insinuarsi nell’immaginario collettivo, arricchendolo; talvolta ciò avviene ad un livello tale per cui pur non avendo fruito il prodotto ci si trova immersi nei discorsi sociali che questo ha generato, portando anche un non fruitore a riconoscerne i simboli e ad associarli a determinati significati condivisi. Le serie tv considerate come discorsi sociali possederebbero allora in nuce un certo grado di performatività,⁶⁸ la capacità, cioè “oltre che di ‘dire’ anche di ‘fare’ e di ‘far fare’ qualcosa a partire da quanto dice”.⁶⁹

Alla base di questa trasformazione di un testo in un discorso sociale si pone quindi, prima di ogni altra cosa, la scelta del *testo source*: che si tratti di testi datati che necessiteranno di un obbligatorio aggiornamento per risultare rilevanti all’interno del nuovo contesto o di testi recenti che perciò possibilmente vi “comunicano” già, la scelta del romanzo è il primo vero importante passo verso un adattamento di successo. Non tutti i testi, vedremo, si prestano bene ad essere trasferiti su un altro medium, e per svariate ragioni. Quali caratteristiche deve possedere un romanzo per poter diventare una serie tv di successo? Quali cambiamenti è necessario apportare ad una

⁶⁵ Ibidem pp. 65-66

⁶⁶ L. Hutcheon, op.cit., p.207

⁶⁷ Armando Fumagalli, *Dalla Letteratura all'audiovisivo: teorie semiotiche dell'adattamento*, cit., p.152

⁶⁸ Eric Landowski, *La société réfléchie*, Parigi, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa: saggi di sociosemiotica*, Roma, Maltemi, 1999

⁶⁹ F. Casetti, op.cit., p.24

qualsiasi storia in virtù del semplice cambio di registro della narrazione? E soprattutto, quali sono gli elementi del racconto a cui è necessario prestare attenzione nel passaggio da un medium all'altro?

1.2 Pratica dell'adattamento

1.2.1 Criteri di selezione del testo source

Un qualsivoglia adattamento inizia con la scelta del testo, che può essere influenzata da una molteplicità di ragioni: la volontà di lanciare una sfida ai suoi valori artistici e politici, un apprezzamento tale da suscitare il desiderio di rendervi omaggio offrendole l'opportunità di raggiungere con i suoi valori un bacino di audience più ampio e altre ancora. Il semplice apprezzamento però, spesso non basta: il testo di partenza deve preferibilmente possedere una serie di caratteristiche che lo rendano "adeguato" ad essere trasposto sul medium televisivo. In tal senso, proviamo a isolare alcuni fattori essenziali.

Il primo fattore riguarda la *notorietà* del testo *source*. Dal momento che la scelta di un testo è sempre influenzata dal bisogno primario di limitare il rischio di insuccesso finanziario, nella maggior parte dei casi si tende a scegliere testi già di grande successo commerciale e che dispongono in partenza di un'immediata riconoscibilità presso il pubblico; romanzi che abbiano già dimostrato di aver suscitato una certa attenzione da parte del pubblico letterario, che siano stati candidati (o abbiano vinto) premi più o meno prestigiosi, ricevuto un certo numero di recensioni positive da parte di riviste specializzate online o cartacee o che semplicemente abbiano suscitato un consistente *word of mouth/mouse* presentano maggiori possibilità di cogliere l'occhio di un produttore rispetto a opere semisconosciute.

Come abbiamo precedentemente messo in evidenza il pubblico del romanzo è certamente un punto di partenza cruciale, ma non sarà per dimensione e composizione lo stesso del prodotto televisivo:

Quando una televisione acquista i diritti di un racconto [...] sa di poter contare un determinato 'pubblico preselezionato e precostituito', ma sa anche di dover necessariamente espandere in

maniera considerevole il pubblico dell'adattamento e che per riuscirci dovrà usare tutti i mezzi di persuasione a sua disposizione⁷⁰

Un pubblico relativamente di nicchia come può essere quello del romanzo se paragonato a quello televisivo può facilmente espandersi di svariati milioni in virtù della capacità della televisione di entrare nelle case di tutti diventando di fatto un pubblico di *massa*. Diventa allora essenziale selezionare dei testi che siano facilmente accessibili a questo pubblico così ampio e vario, e ciò si traduce nella maggior parte dei casi in una preferenza per i romanzi *realistici* dal momento che “The realistic style is the most accessible to mass audiences, the most easily understood, and the clearest. It’s like real life”.⁷¹ La collocazione del personaggio all’interno di una realtà analoga o identica a quella dello spettatore lo mette nella condizione di poter confrontare, interpretare e comprendere le vicende della narrazione alla luce della propria esperienza e del proprio vissuto. Lo spettatore sente di aver “toccato con mano” la realtà in cui naviga il personaggio, ne conosce le regole, e ciò gli consente di comprendere con immediatezza quanto narrato, anche quando le vicende presentate sullo schermo sono strutturalmente complesse, possibilmente non lineari e incentrate su personaggi dalla dubbia moralità, come sono ormai la maggior parte delle serie tv che siamo abituati a fruire.

Un altro fattore legato al mercato è quello della *durata*. Dal momento che, come afferma Lodge⁷²: “nessun *medium* narrativo ha dei vincoli temporali tanto stretti quanto un episodio di una serie televisiva [...] esso deve rispettare al minuto e spesso anche al secondo la durata dello spazio previsto per esso all’interno della programmazione”, la scelta del testo da adattare ricade solitamente su romanzi relativamente brevi, o che comunque abbiano una lunghezza adattabile a quella di una miniserie o di una stagione televisiva⁷³ al fine di limitare il più possibile stravolgimenti in fase di adattamento sia sulla organizzazione drammatica delle scene

⁷⁰ L. Hutcheon, op.cit., p.183

⁷¹ L. Seger, op.cit., p.156

⁷² David Lodge, *Adapting Nice Work for television* in Peter Reynolds (a cura di), *Novel images. Literature in performance*, Londra-New York, Routledge, 1993, p.193

⁷³ Si pensi a *The Haunting*, serie antologica creata e diretta da Mike Flanagan e prodotta da Netflix in cui ciascuna stagione al momento è costituita dall’adattamento di un romanzo o un racconto dell’orrore statunitense (La prima stagione è un adattamento di *The Haunting of Hill House* di Shirley Jackson, la seconda di *The Turn of the Screw* di Henry James)

che sulla pur necessaria riduzione materiale narrativo (personaggi, eventi e talvolta linee narrative).

Parlando più specificamente delle caratteristiche del materiale narrativo, non sorprende la preferenza per narrazioni focalizzate su conflitti essenziali che “non siano conflitti interiori [...] ma abbiano una dimensione esteriore, che possa essere portata in dialoghi e azioni sullo schermo”;⁷⁴ bisogna comunque chiarire che “non si sta dicendo che un film non possa articolarsi su conflitti interiori o personali: lo deve fare partendo dall'esterno, deve lavorare bene su ciò che gli spettatori vedono e sentono”.⁷⁵ La necessità di un simile tipo di conflitto si riallaccia al concetto già accennato di *medium-specificity* secondo cui la letteratura costituirebbe un medium più adatto, più capace a raccontare i conflitti interiori di un personaggio in virtù del fatto che essi possono essere espressi, esternati, se non dal personaggio stesso anche dal narratore. Essendo un medium che comunica per segni iconici, il cinema invece avrebbe più difficoltà nel rendere i conflitti della psiche e sarebbe perciò più portato a narrare vicende basate su conflitti esteriori. Questa è la convinzione di base. Bisogna però riconoscere che sia il cinema che la televisione hanno ormai trovato validi equivalenti per rendere conto dell'interiorità dei personaggi che potrebbero far vacillare questo tipo di convinzione.

Un espediente classico – seppur spesso sconsigliato dai teorici – è quello della voce fuori campo; nonostante sia considerato nella maggior parte dei casi come un elemento di disturbo per la visione dello spettatore che sarebbe portato a “concentrarsi su quanto sta ascoltando invece che sull'azione che gli viene mostrata sullo schermo”;⁷⁶ avremo modo di dimostrare che per alcune narrazioni (pensiamo a *The Handmaid's Tale*) esso costituisce una soluzione più che valida. I media audiovisivi sono poi autonomamente capaci di “creare dei correlativi audiovisivi degli eventi interiori”,⁷⁷ per cui la stessa apparenza del protagonista, la sua gestualità o la sua mimica facciale (in questo caso

⁷⁴ A. Fumagalli, *Dalla Letteratura all'audiovisivo: teorie semiotiche dell'adattamento*, cit., p.153

⁷⁵ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.133

⁷⁶ L. Hutcheon, op.cit., p.89

⁷⁷ Ibidem, p.95

dell'attore) saranno “costruite in modo da rispecchiare le verità interiori”⁷⁸ e “ricche di associazioni complesse”;⁷⁹ da non sottovalutare è poi l'importanza della musica a cui va riconosciuta la capacità di “offrire ‘equivalenti’ sonori per le emozioni dei personaggi e corrispondentemente suscitare nel pubblico le debite reazioni emotive; il suono, in generale, può intensificare, rinforzare o persino contraddire le informazioni visive e verbali”.⁸⁰

Concludendo, sempre nell'ambito del materiale narrativo, sarà interesse primo selezionare storie interessanti, popolate da personaggi, eventi e temi che possano dar vita a una storia affascinante e capace di tenere gli spettatori incollati allo schermo per l'intera durata della programmazione.

Dal momento che “la componente primaria della fruizione [...] è la partecipazione empatica alle vicende dei personaggi principali, con i quali si instaura una sorta di intimità, quasi un surrogato di amicizia”⁸¹ i romanzi source dovranno avere come protagonisti personaggi capaci di suscitare se non l'empatia almeno la comprensione da parte dei fruitori; personaggi complessi, tondi, caratterizzati da una certa complessità psicologica che renda difficile posizzarli nella caselle ormai datate di “eroe” e “antagonista”⁸². Si ricercano insomma, “antieroi”, o nel nostro caso, “antieroine” in grado di dar vita a narrazioni avvincenti, emozionanti e che affrontino temi riconducibili alla realtà dello spettatore.

1.2.2 Variazioni sul testo source: tipologie e modalità di cambiamento

È opinione condivisa da studiosi di narratologia, semiotica della letteratura e critici letterari che ciò che del romanzo originale vive in questa seconda vita sullo schermo siano “soprattutto i personaggi e le loro storie [...] gli elementi più essenziali di un'opera narrativa”.⁸³ A questi si aggiungono anche i temi, che, sostiene Hutcheon, “sono probabilmente gli elementi di una storia che più facilmente si possono

⁷⁸ Ivi

⁷⁹ Ibidem, p.48

⁸⁰ Ivi

⁸¹ Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, cit., p.17

⁸² Per una più approfondita definizione delle caratteristiche di questo tipo di personaggi e dei meccanismi di costruzione dell'engagement dello spettatore nei loro confronti rimandiamo a: Andrea Bernardelli, *Cattivi seriali: personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci, 2016

⁸³ Armando Fumagalli, *Dalla Letteratura all'audiovisivo: teorie semiotiche dell'adattamento*, cit., p.142

considerare adattabili al cambiamento dei media e dei contesti di genere e strutturali”.⁸⁴

Un buon numero di studiosi ha parlato dell'insieme di questi elementi nei termini di “narrative kernels existing ‘below’ specific media”⁸⁵ che proprio in virtù della loro indipendenza dal medium di partenza possono essere veicolati da altri, come avviene nel caso dell'adattamento.

La maggior parte ha però adottato la terminologia proposta da Seymour Chatman nel suo *Storia e Discorso*⁸⁶ in cui parla di questi elementi nei termini, appunto di storia, discorso, e racconto; quest'ultimo sarebbe l'esatto corrispettivo dei “kernel narrativi” di cui sopra. Esisterebbe allora, secondo questa prospettiva:

al di là del fatto che si manifesti in ambito letterario, cinematografico, fumettistico etc. qualcosa che si chiama racconto, il quale possiede una propria autonomia, quella che gli consente di essere trasportato da un medium all'altro, da un autore all'altro, da un'epoca all'altra, mantenendo una riconoscibilità, vale a dire una serie di elementi comuni che consentono di stabilirne l'identità sotto quelli che, potremmo anche definire delle reincarnazioni o persino dei travestimenti⁸⁷

Il racconto, dunque, è ciò che ci consente di parlare di adattamento in quanto tale, e ciò che nel trasferimento da un medium all'altro deve essere mantenuto il più possibile intatto. Diversa la situazione è per ciò che si definisce “storia” e ciò che si definisce “discorso”, dal momento che il processo di adattamento prevede un intervento su entrambi. Riteniamo necessario specificare che non intendiamo rendere conto pedissequamente della teoria di Chatman nella sua totalità ma solo usarla per meglio illustrare i principali oggetti di modificazioni nel processo di adattamento. Abbiamo in tal senso deciso di mettere in risalto i termini di discussione più ostici o più rilevanti soprassedendo per il momento su concetti più univoci come quello di narratore di cui parleremo direttamente al momento dell'analisi dei *case studies*.

1.2.2.1 Cambiamenti sulla storia

La distinzione reale tra storia e racconto potrebbe apparire ostica da spiegare, e operare una distinzione netta tra le due (ma anche tra storia e discorso) è praticamente

⁸⁴ L. Hutcheon, op. cit., p.31

⁸⁵ R. Stam, *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, cit. p.10

⁸⁶ Seymour Chatman, *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981

⁸⁷ G. Manzoli, op.cit., p.94

impossibile; ciononostante riteniamo sia una distinzione utile per comprendere più nel dettaglio le variazioni sul testo operate nel corso dell'adattamento. Se consideriamo il racconto come il nocciolo della narrazione, l'insieme di quegli elementi minimi che permettono di parlare di *quella* narrazione e non di un'altra, possiamo definire la storia come il luogo che lo contiene, come una categoria astratta che – oltre a contenere il racconto – comprende anche tutta una serie di altri elementi su cui l'adattatore può intervenire, modificandoli, operando aggiunte e sottrazioni.

Chiunque si sia occupato di adattamento secondo una prospettiva pratica concorda nel sostenere ciò che Seger riassume chiaramente con “Adapting implies change”.⁸⁸

Al livello della storia questo cambiamento può realizzarsi in diversi modi. Nessun adattamento da romanzo a televisione sembra poter prescindere da un'un'iniziale obbligatoria opera di distillazione, la cui portata sarà direttamente proporzionale alla lunghezza del testo di partenza. Questa distillazione, questo sfrondamento si verifica su entrambi i nuclei che compongono la storia, vale a dire quelli che Chatman definisce come eventi – vale a dire “le azioni e gli avvenimenti che possono apparire all'interno della storia”⁸⁹ – ed esistenti, vale a dire i personaggi.

Per quanto riguarda gli esistenti, così come accade nel caso della narrazione cinematografica, anche in quella seriale televisiva

l'insieme dei personaggi deve avere sempre una funzione strutturale: essi [...] vengono creati e trovano spazio nella misura in cui riescono a mettere in rilievo qualche caratteristica del personaggio principale, sia perché gli si oppongono (le varie figure di antagonisti), sia perché lo aiutano (mentori, aiutanti) oppure perché servono al personaggio per mettere in luce un tratto del proprio carattere o del proprio passato, oppure possono fungere da catalizzatori che servono a far procedere la storia o a fornire informazioni essenziali⁹⁰

Ciò significa che in fase di adattamento si procederà col rimuovere quei personaggi inessenziali la cui rimozione non si ripercuote sulla storia nel suo insieme o eliminandoli del tutto, o operando una sorta di combinazione, per cui un unico personaggio (solitamente selezionato tra quelli offerti dall'opera di partenza, più

⁸⁸ L. Seger, op.cit., p.2

⁸⁹ G. Manzoli, op.cit., p.96

⁹⁰ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit. p.134

raramente creato di sana pianta) presenterà caratteristiche rilevanti o veicolerà azioni e pensieri prima attribuiti a più personaggi.

Per quanto riguarda gli eventi, invece, il processo di riduzione consiste solitamente in una rimozione delle linee narrative secondarie o altrimenti nella loro essenzializzazione e riconduzione ad un'unica linea narrativa forte. Sempre sul piano degli eventi molto frequenti sono gli interventi sulla loro disposizione e organizzazione nel tempo; intere pagine che l'autore letterario potrà dedicare alla esposizione del passato del personaggio o in generale di *backstory* di una certa rilevanza possono essere condensate e disseminate all'interno della narrazione televisiva sotto forma di *flashback* che, se accuratamente disposti, possono evitare del tutto il rischio di interrompere il flusso della storia contribuendo piuttosto a creare un senso di suspense.

Allo stesso tempo è possibile che si verifichino delle aggiunte al racconto originale. Per quanto riguarda i personaggi le aggiunte sono nella maggior parte dei casi legate al fatto che i romanzi, non dovendo necessariamente contare su conflitti esterni al personaggio presentano spesso protagonisti che non hanno bisogno di confidare i propri pensieri ad altri personaggi perché possono farlo direttamente con il lettore. Si capisce allora perché, a meno di utilizzare il già citato espediente della voce fuori campo, potrebbe essere auspicabile nell'ambito di una narrazione audiovisiva trovare il modo di esternare questi pensieri, e la modalità più immediata consiste proprio nel creare un personaggio, un confidente, per il protagonista.

Per quanto riguarda invece gli eventi, questi sono spesso collegati all'aggiunta del personaggio di cui sopra. L'intervento di aggiunta più interessante è però quello che riguarda il finale, dal momento che "Rarely does [an adapted] story begin and end where the book does";⁹¹ questa osservazione è di cruciale importanza: oltre a costituire uno spazio per dare una seconda vita a una storia, l'adattamento televisivo potrebbe potenzialmente costituire lo spazio adatto a *espanderla*. In un post del suo blog,⁹² Henry Jenkins "distingue in modo pertinente tra 'adattamento' ed 'estensione',

⁹¹ L. Seger, op.cit., p.2

⁹² http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

spiegando che ‘fondamentalmente, un *adattamento* prende la stessa narrazione da un medium e la racconta di nuovo in un altro. Un’*estensione* cerca di aggiungere qualcosa alla storia esistente nel suo passaggio da un medium all’altro’.⁹³

Come avevamo già accennato, due dei casi di studio di questa tesi in questa prospettiva potrebbero essere considerati come estensioni piuttosto che adattamenti. In ciascuna delle due serie il finale della prima stagione coincide con il finale del romanzo; il grande successo di pubblico ha fatto però sì che venissero commissionate per entrambe ulteriori stagioni, che quindi espandono la narrazione originale oltre la sua conclusione (anche se raramente con successo). Al di là dell’intervento di un certo peso sul finale, tuttavia, nella maggior parte dei casi sarà il numero delle riduzioni a superare quello delle aggiunte.

Molti sono gli autori che considerano le riduzioni come sintomo obbligato di una riduzione complessiva nel grado di complessità della storia, finendo per considerare l’adattamento come una mera banalizzazione. Non concordiamo con questa visione, ma ci troviamo invece d’accordo con Armando Fumagalli quanto dice che

L’obbligo di compressione di racconti talvolta anche molto articolati in un minutaggio ridotto aiuta a costruire sceneggiature molto ricche, piene di eventi e significati veicolati non solo dai dialoghi e dalle azioni principali ma anche attraverso tutte le altre modalità espressive della comunicazione audiovisiva⁹⁴

1.2.2.2 *Cambiamenti sul discorso*

Considerando la storia come il “cosa” si narra, il discorso potrebbe essere considerato il “come e chi”. Il passaggio da un medium all’altro prevede ovviamente un cambiamento circa i mezzi espressivi che ogni sistema porta con sé; romanzo e serie tv non potranno mai narrare la stessa vicenda allo stesso modo, perché nel narrare ciascuno adopera i propri mezzi e si attiene alle proprie regole che ne influenzeranno la struttura.

Considerando il “come” i fattori più interessanti sono sicuramente quelli del *medium-specificity* su cui non ci dilungheremo ulteriormente, e quello relativo al *genere*. È

⁹³ Nicola Dusi, *Contromisure: trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015 p.264

⁹⁴ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit. p.47

vero che “Il passaggio dalla modalità narrativa a quella mostrativa può anche comprendere un cambiamento di genere, determinando di conseguenza uno scarto nelle attese del pubblico”;⁹⁵ al contempo è vero che l’adattatore dovrà spesso intervenire sul testo proprio per rispettare le convenzioni legate al genere, seppur quelle del suo medium di riferimento. Si pensi ad esempio a tutte le parti della narrazione scritta in cui il personaggio si rivolge direttamente ai lettori come fossero dei confidenti: tradurre letteralmente un momento come questo sul medium televisivo non è impossibile, ma è un’azione che comunicherebbe informazioni contrastanti al pubblico rispetto al genere di quell’opera; se nel romanzo ciò può avvenire e funzionare indipendentemente dal tono della narrazione, nel mezzo televisivo la comunicazione diretta con il pubblico, la cosiddetta rottura della quarta parete è una modalità che si ritrova principalmente nella sitcom. È allora vero che gli adattamenti televisivi dei romanzi “invariably superimpose a double set of generic conventions, one drawn from the generic intertext of the source novel itself, and the other consisting of those genres engaged by the translating medium of film”.⁹⁶

Considerando invece il “chi” le riflessioni più interessanti sono quelle che riguardano la questione dell’autore, particolarmente feconda quando si parla di adattamento perché oggetto di forti modifiche.

Ad un livello più pratico e immediato occorre considerare il fatto che il trasferimento dell’opera comporterà anche il “passaggio da un modello individuale di creazione artistica a uno di tipo collaborativo”.⁹⁷ È vero che, come abbiamo detto, non mancano casi in cui l’intera direzione di una serie può essere affidata a un regista di cui perciò è possibile cogliere con maggiore immediatezza l’impronta autoriale, ma è anche vero che questa non è la prassi e anche in questo caso un paragone con un’opera creata in ogni suo aspetto da un’unica persona non sussisterebbe.

Il trasferimento dell’opera dalle mani di un autore a quelle di un altro (o di altri) comporta ovviamente anche un cambiamento nella soggettività dello stesso: “Ogni

⁹⁵ L. Hutcheon, op.cit., p.77

⁹⁶ R. Stam, *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, cit. p.6

⁹⁷ L. Hutcheon, op.cit., p.122

autore, romanziere, sceneggiatore o regista, vive in una certa epoca che ha sensibilità determinate, problemi emergenti o sotterraneamente avvertiti, e questo inevitabilmente influenza il suo lavoro”;⁹⁸ gli intenti politici, sociali o semplicemente estetici potrebbero differire influenzando fortemente anche la ricezione dell’opera.

1.2.3 Cambiamenti sulle modalità di ricezione

Concludiamo questa sezione considerando un ultimo cambiamento, quello relativo al contesto e alle modalità di fruizione dell’opera. Le consistenti differenze tra i due media comporteranno una serie di distinzioni negli spazi e nei tempi che i lettori/spettatori abiteranno nel processo, ciononostante ciò che ci sembra rilevante puntualizzare è il fatto che per certi aspetti rispetto all’adattamento cinematografico,⁹⁹ in quello televisivo “I limiti di differenziazione non sono così netti come ci si potrebbe aspettare. L’esperienza, privata e individuale, della lettura è, ad esempio, più vicina agli spazi domestici della televisione, della radio, dei DVD, delle videocassette”.¹⁰⁰

Con le nuove tecnologie e la moltiplicazione degli schermi basta uno smartphone per poter “portare” la serie tv in borsa come un libro e fruirlo allo stesso modo sul tram, in treno o al parco. La possibilità offerta dalle stesse piattaforme streaming di eseguire il download dei prodotti sul proprio dispositivo pone rimedio anche alla precedente necessità di dover disporre quantomeno di una connessione decente, ammesso che si stia ancora parlando solamente di fruizioni legali.

Come ogni romanzo, anche le serie televisive complesse si prestano bene a visioni ripetute, magari finalizzate a reinterpretare la storia alla luce del finale, a cercare indizi che alla prima visione erano sfuggiti (nel caso, ad esempio, di crime o polizieschi) o semplicemente per il piacere di rivivere un’esperienza, di re-immettersi in un mondo capace di portarci lontano dal nostro.

A differenza di un film che solitamente avrà una durata compresa tra un’ora e mezza e tre ore, la serie televisiva richiede allo spettatore di impiegare una quantità di tempo molto simile a quella richiesta da un romanzo; come per il romanzo al contempo, lo

⁹⁸ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.93

⁹⁹ Stiamo parlando ovviamente di una fruizione in sala

¹⁰⁰ L. Hutcheon, op.cit. p.52

spettatore potrà intervenire su questa temporalità, riducendola o espandendola. Senza entrare troppo nel dettaglio su tendenze estremi come quella recente di una visione dell'intera serie a velocità aumentata per poterne concludere prima la visione, basti pensare al fatto che, così come possiamo decidere di saltare un paio di pagine nel corso della lettura del romanzo possiamo anche mandare avanti l'episodio di una manciata di secondi, magari per saltare parti con personaggi che non apprezziamo, in una sorta di rivendicazione del corrispettivo televisivo dei famosi diritti del lettore esposti da Daniel Pennac.¹⁰¹

In ultima istanza bisogna puntualizzare che lo stesso aggiornamento che interessa il contesto di produzione influirà su quello di ricezione della stessa. Così come l'adattatore sarà più attento ai temi cari alla sua contemporaneità, anche lo spettatore guarderà l'opera con un occhio critico orientato agli stessi temi, le cui modalità di trattazione influiranno sul suo giudizio e sul trasporto che proverà nei confronti della narrazione.

1.3 Breve storia degli adattamenti nella televisione statunitense: da Sex & The City a The Handmaid's Tale

Quanto detto finora in particolare in riferimento all'esigenza del mercato di soddisfare la richiesta di storie sempre nuove da parte del pubblico si è tradotta, negli ultimi vent'anni, in un progressivo aumento nel numero di adattamenti che ogni anno riempie tanto il palinsesto televisivo quanto le *libraries* delle piattaforme online, con narrazioni incentrate su una varietà di protagonisti sia maschili che femminili. Considerate le finalità di questo testo riteniamo particolarmente rilevanti gli adattamenti che rientrano nello spettro delle opere che analizzeremo nel terzo capitolo, vale a dire narrazioni letterarie firmate da autrici e incentrate su protagoniste femminili. Ciò detto, pensiamo che per rendere l'idea del tipo e della quantità di opere adattate nel ventennio isolato sia necessario, almeno in questa panoramica, considerare sia gli adattamenti tratti da opere source diverse rispetto alla narrativa contemporanea (classici della letteratura,

¹⁰¹ Daniel Pennac, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 2018

fumetti, biografie, fatti di cronaca) che quelli tratti non da opere di autrici ma di autori. Ciò dovrebbe consentire una comprensione più immediata delle differenze quantitative delle opere selezionate e della percentuale di opere dell'uno e l'altro gruppo che sono riuscite ad avere successo presso il pubblico televisivo sulla base della quantità di stagioni prodotte.

È necessaria a questo punto un'altra precisazione: per la selezione dei titoli risalenti al primo decennio abbiamo fatto riferimento a quella operata da Amanda Lotz circa le “*Relevant Female-Centered Dramatic Series*”¹⁰² selezionando tra i titoli proposti quelli di adattamenti; vista l'inesistenza di un'analisi altrettanto ricca per il decennio più recente abbiamo effettuato una ricerca personale sui titoli prodotti ogni anno andando a selezionare anche in questo caso quelli pertinenti.

Per questioni di comodità e per una immediatezza anche visiva delle differenze tra i gruppi di opere distinte sulla base del sesso dell'autore del testo source abbiamo deciso di trattarle separatamente; iniziamo con le opere più distanti da quelle analizzate in questa tesi, quelle di autori uomini.

1.3.1 Serie tv tratte da opere firmate da autori

Gli adattamenti più distanti da quelli tratti dalla narrativa contemporanea si individuano sicuramente nelle serie tv ispirate alle vite di personaggi realmente esistiti, volumi di *nonfiction* e fatti storici e di cronaca particolarmente famosi. Rientrano in questo gruppo *Kings* (NBC, 2009), serie di scarso successo ispirata alla storia biblica di Re Davide ma ambientata in un setting moderno che seppur di finzione richiama molto quello degli odierni Stati Uniti; *Bull* (CBS, 2016-in corso) incentrata sul presentatore televisivo noto con il nome di Dr. Phil (Phil McGraw) di cui si indaga la vita da psicologo e consulente di processo prima dello sbarco in televisione; e *Genius* (National Geographic, 2017-in corso) serie antologica le cui due stagioni al momento ripercorrono l'una la vita di Albert Einstein, l'altra quella di Pablo Picasso.¹⁰³

¹⁰² Amanda Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, p.4

¹⁰³ La terza, prevista per quest'anno, ripercorrerà invece la vita di Aretha Franklin

Se questi titoli hanno riscosso un ridotto successo mediatico, lo stesso non si può dire delle altre serie comprese in questa categoria; una delle serie storiche di maggior successo degli ultimi anni¹⁰⁴, *The Crown* (Netflix, 2016-in corso), ripercorre la storia della famiglia reale britannica nel regno della regina Elisabetta II e vanta un cast composto da alcuni dei più brillanti attori britannici contemporanei; seguono *Master of Sex* (Showtime, 2013-2016), una biografia su William Masters e Virginia Johnson (membri del team “Masters and Johnson”) pionieri degli studi sulla sessualità umana; *Mindhunter* (Netflix, 2017), una serie thriller basata su un volume¹⁰⁵ scritto da uno dei primi *criminal profiler* della storia (John E. Douglas) in collaborazione con l’autore Mark Olshaker incentrata proprio sui primi passi della pratica di “profilazione” tramite interviste ad alcuni dei più famosi serial killer della storia americana; il successo di HBO *Broadwalk Empire* (HBO, 2010-2014), una commistione di finzione e di fatti realmente accaduti;¹⁰⁶ e infine la serie antologica firmata da Ryan Murphy *American Crime Story* (FX, 2016-in corso) in cui ciascuna stagione ripercorre un caso di cronaca nera (al momento il caso O.J. Simpson e l’assassinio di Gianni Versace) e *Narcos* (Netflix, 2015-2017), serie di successo prodotta da Netflix incentrata sulla vita di Pablo Escobar (le prime due stagioni) e sul cartello criminale di Cali (la terza).¹⁰⁷

Un’altra categoria più affine a quella che ci interessa è quella degli adattamenti di fumetti e graphic novels, sicuramente più numerosi e di maggior successo presso il pubblico tanto consapevole (in questo caso i lettori dei fumetti) quanto inconsapevole: Con la più lampante eccezione delle tre opere horror di Robert Kirkman, *The Walking Dead* (AMC, 2010-in corso) *Fear the Walking Dead* (AMC, 2015-in corso) e *Outcast* (Cinemax/Fox, 2016-2017), e di *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) ispirata invece a *The League of Extraordinary Gentlemen* di Alan Moore, quasi tutti i titoli adattati seguono le vicende di personaggi super-eroistici, principalmente nati in seno ai fumetti Marvel E DC Comics.

¹⁰⁴ Ad oggi la serie è vincitrice, tra gli altri, di otto Emmy e sette Golden Globe

¹⁰⁵ *Mindhunter: Inside FBI’s Elite Serial Crime Unit*

¹⁰⁶ Tra le principali fonti troviamo il saggio intitolato *Boardwalk Empire: The Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City* di Nelson Johnson

¹⁰⁷ Alle tre stagioni è seguito poi lo spin-off di *Narcos: Messico* incentrato invece sul cartello di Guadalajara

Per quanto riguarda i fumetti Marvel sembrano essersi manifestate due tendenze: la prima è stata quella di destinare alla televisione “asset ‘secondari’ dell’universo cinematografico”¹⁰⁸ come *Marvel’s Agents of SHIELD* (Fox, 2014-2020), *Marvel’s Agent Carter* (ABC, 2015-2016), *Marvel’s Runaways* (Hulu, 2017-in corso) e *Marvel’s Cloak & Dagger* (Freeform, 2018-in corso); la seconda si è sostanziata invece nella cooperazione con Netflix¹⁰⁹ nella distribuzione di titoli quali *Daredevil* (Netflix, 2015-2018), *Iron Fist* (Netflix, 2017-2018), *Luke Cage* (Netflix 2016-2018), *The Punisher* (Netflix, 2017-2019) e *Jessica Jones* (Netflix, 2015-2019), *The Defenders* (Netflix 2017), che non essendo state distribuite dai canali Disney-ABC (che veicolano prodotti TV-PG) hanno potuto permettersi “forme, temi e contenuti più audaci che hanno portato alle serie la certificazione di TV-MA”.¹¹⁰

Passando agli adattamenti di fumetti DC, ad eccezione di *Gotham* (Fox, 2014-2019) e *Titans* (DC Universe, 2018-in corso), i rimanenti titoli prodotti portano il marchio di The CW, network divenuto negli anni una “cornice per una particolare tipologia di prodotto ‘giovane’”¹¹¹ particolarmente legato al *teen drama*, genere di cui questi rappresentano una declinazione supereroistica: parliamo di *The Flash* (The CW, 2014-in corso), *Arrow* (The CW, 2012-2020), *Black Lightning* (The CW, 2018-in corso).

Arrivando invece ai romanzi troviamo nel ventennio di riferimento relativamente pochi ma interessanti titoli adattati da classici della letteratura mondiale, anche qui alcuni più interessanti a livello mediatico di altri. Rientrano in questa categoria *Black Sails* (Starz, 2014-2017) un prequel degli eventi narrati da Robert Louis Stevenson nel suo capolavoro *Treasure Island*, ed *Elementary* (CBS, 2012-2019), una rivisitazione americana in chiave moderna dell’immortale personaggio nato dalla penna di Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes. Sempre tratti da classici della letteratura sono *Marco Polo* (Netflix, 2014-2016), una serie liberamente ispirata a *Il Milione*, e *The*

¹⁰⁸ Facciamo ovviamente riferimento al media franchise MCU (Marvel Cinematic Universe) incentrato su una serie di film di supereroi basati sui fumetti della Marvel Comics

¹⁰⁹ La cooperazione è ovviamente antecedente al lancio della piattaforma di streaming Disney+

¹¹⁰ Paola Brembilla, *It’s all connected: l’evoluzione delle serie tv statunitensi*, Milano, Franco Angeli, 2018, p.103

¹¹¹ *Ibidem*, p.75

Last Tycoon (Prime Video, 2016-2017) tratta invece dall'omonimo ultimo romanzo (incompiuto e pubblicato postumo) di Francis Scott Fitzgerald.

Il gruppo più consistente è invece quello di adattamenti originati da opere *source* tratte dalla narrativa contemporanea; pochissimi titoli hanno goduto di un successo contenuto, mentre la maggior parte è riuscita ad avere un consistente impatto mediatico. Meno fortunate sono state la serie horror *Hemlock Grove* (Netflix, 2013-2015), *Shooter* (USA Network, 2016-2018), serie basata sull'omonimo film del 2007 e sul romanzo *Point of Impact* e *Quarry* (Cinemax, 2016) tratta dall'omonima serie di romanzi.

Diverse sono state le sorti degli altri adattamenti riconducibili a questo gruppo: nati sulla carta sono ad esempio due dei più famosi antieroi televisivi, il serial killer protagonista di *Dexter* (Showtime, 2006-2013) e quello della seconda serie originale Netflix, *House of Cards* (Netflix, 2013-2018). Nella stessa categoria troviamo due titoli ideati per la televisione da Bryan Fuller ossia *Hannibal* (NBC, 2013-2015), una narrazione *slow burn* di tre stagioni¹¹² ispirata al ciclo di romanzi di Thomas Harris sul personaggio di Hannibal Lecter che “punta su un'estetizzazione della violenza come caposaldo di uno stile visivo, distintivo, cupo”;¹¹³ e *American Gods* (Starz, 2017-2021) tratta invece dall'omonimo romanzo di Neil Gaiman. Su Netflix sbarcano poi a distanza abbastanza ravvicinata la controversa *Thirteen Reasons Why* (Netflix, 2017-2020), molto discussa per il modo crudo e a tratti pericoloso con cui tratta temi come il bullismo e il suicidio,¹¹⁴ e *Altered Carbon* (Netflix, 2018-2020), una serie di genere distopico e cyberpunk. Nomi noti quali le coppie Guillermo del Toro-Chuck Hogan e Damon Lindelof-Tom Perrotta firmano poi rispettivamente *The Strain* (FX, 2014-2017) e *The Leftovers* (HBO, 2014-2017). Ultimo titolo è ovviamente quello della pluripremiata *Game Of Thrones* (HBO, 2011-2019): tratta dal best-seller di George R.R.Martin *A Song of Ice and Fire*, la serie è stata una delle più acclamate degli ultimi

¹¹² La cancellazione della serie dopo la terza stagione è stata una delle più contestate dell'ultimo periodo tanto che, a distanza di anni, i fan sperano ancora in una *reallocation*

¹¹³ P. Brembilla, op.cit, p.150

¹¹⁴ Solo la prima stagione si riallaccia al romanzo di Jay Asher da cui è tratta. Le successive stagioni si distaccano dagli eventi descritti nel romanzo (che potrebbe essere considerato un thriller psicologico per ragazzi) inserendosi appieno nel genere del *teen drama*.

anni per la sua complessità tramite cui è riuscita a fino alla sua conclusione, con la nona stagione, a mantenere un pubblico numerosissimo nonostante il lamentato calo di qualità coinciso con il distacco dalla narrazione della serie di romanzi.

Il nome di George R.R. Martin ci è utile per accennare anche alla tendenza, che lo vede protagonista al momento insieme a Stephen King, di autori il cui intero corpus di opere diventa di particolare interesse per chi sia in cerca di testi da adattare. Dopo il successo mondiale di *Game of Thrones* Martin ha già visto un adattamento per il piccolo schermo di una sua novella di fantascienza, *Nightflyers* (Syfy, 2018) e sembra che non sarà l'ultima. Lo stesso sembra stia succedendo nel caso delle opere del "Re del giallo", già autore di diversi capolavori adattati per il grande schermo (*Carrie*, *The Shining*, *Misery*, *The Green Mile*, *IT* e recentemente *Doctor Sleep*) che vede adesso in forma seriale romanzi di diversi generi quali il soprannaturale, con *Haven* (Syfy, 2010-2015), una commistione tra giallo e fantascienza nel caso di *11.22.63* (Hulu, 2016) e infine serie più propriamente horror come *Under the Dome* (CBS, 2013-2015) e *Castle Rock* (Hulu, 2018-2019) che intreccia nel setting della cittadina immaginaria diversi temi e storie di King. Vedremo a conclusione di questa tesi come a partire da alcuni dei *case studies* che analizzeremo, questa tendenza abbia iniziato nell'ultimo tempo a interessare anche il corpus di opere di alcune autrici.

Questi i principali titoli con protagonisti prevalentemente maschili e nati dalle menti di autori. Passiamo adesso agli adattamenti di opere con protagoniste femminili e firmate da autrici.

1.3.2 Adattamenti di female-centered narratives

Partiamo subito col dire che rispetto agli adattamenti di cui sopra, quelli con protagoniste femminili sono un numero molto ridotto (circa la metà) e molti meno in numero hanno raggiunto un successo considerevole o comunque pari ai "colleghi" sopra elencati. Quelle che questo successo l'hanno raggiunto però, sono diventate tra i titoli più noti, più longevi e di maggior successo della contemporanea televisione statunitense e hanno dato vita a un tipo di protagonista femminile decisamente innovativo per il piccolo schermo.

Il titolo in assoluto più influente che riuscì a sovvertire la rappresentazione televisiva tipica di personaggi femminili e la tipologia di narrazioni *female-centered*, diventando immediatamente un punto di riferimento imprescindibile per le successive narrazioni e per ogni testo che intenda affrontare il tema delle *female-centered narratives* contemporanee, fu *Sex and the City* (HBO, 1998-2004). La serie, tratta dall'omonimo romanzo di Candace Bushnell, pubblicato solo l'anno prima, esplorava "gender based [...] social issues through the eyes of a multiplicity of female characters who possess distinct viewpoints, emphasize issues that are more personal than explicitly political, and display ambivalence toward feminist gains".¹¹⁵

Fu *Sex & The City* (insieme a un altro paio di titoli) a rivoluzionare il palinsesto nel periodo della *multichannel transition* aprendo a una proliferazione senza precedenti di narrazioni incentrate su protagoniste femminili; a eccezione di *Joan of Arcadia* (CBS, 2003-2005), una serie liberamente ispirata alla storia di Giovanna D'Arco e *The Huntress* (USA Network, 2000-2001), tratta invece da un libro di *nonfiction* sulla *bounty hunter* Dottie Thornson¹¹⁶ e uno dei principali esempi di "female-centered action series"¹¹⁷ (cancellate entrambe rispettivamente dopo due e una stagione), il decennio 1998-2008 presenta quasi unicamente titoli di opere tratte dai romanzi.

Un altro adattamento di scarso successo fu il *crime drama* *Karen Sisco* (ABC, 2003), una serie che in accordo con una tendenza del periodo presentava "a central female protagonist, but [...] isolate her from other women and favor overwhelmingly male-dominated settings",¹¹⁸ mentre maggior fortuna (nonostante la cancellazione dopo tre stagioni di discreto successo) ebbe *MISSING* (Lifetime, 2003-2006), un poliziesco tratto dalla serie di romanzi per adolescenti *1-800-WHERE-R-YOU* di Meg Cabot. Sempre sul canale via cavo Lifetime – "a cable-television network that brands itself as Television for Women"¹¹⁹ – sbarcò poi *Army Wives* (Lifetime, 2007-2013), che, come suggerisce il titolo, seguiva la vita delle mogli dei militati impegnati nella guerra in

¹¹⁵ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.33

¹¹⁶ La serie vede un altro antecedente nel film del 1980 di Steve McQueen, *The Hunter*, incentrato sul marito della protagonista della serie, il *bounty hunter* Ralph "Papa" Thornson.

¹¹⁷ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.70

¹¹⁸ Ibidem, p.167

¹¹⁹ Ibidem, p.3

Medio Oriente. Nel rispetto del genere di partenza di tutte le serie dell'emittente, il *teen drama Privileged* (The CW, 2008-2009) basato sul romanzo *How To Teach Filthy Rich Girls* di Zoey Dean, trovò, anche se per una sola stagione di scarso successo, spazio su The CW. Chiudono le produzioni di questo decennio due adattamenti di successo ossia *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012), dall'omonima serie di romanzi best-seller scritta da Cecily von Ziegesar, e *True Blood* (HBO, 2008-2014), una serie fantasy dello stesso creatore di *Six Feet Under*.

Il secondo decennio 2009-2018 conta una quantità di titoli molto maggiore rispetto al primo. A fronte di poco più di una trentina di titoli selezionati, la metà di questi è stata comunque cancellata dopo una stagione o poche più.

Esempi di insuccesso si trovano nella sitcom *Accidentally, on Purpose* (CBS, 2009-2010), così come in diversi *teen drama* variegati nei generi ma tutti incentrati sulle vite di protagoniste giovanissime: *The Secret Circle* (The CW, 2011-2012) e *The Nine Lives of Chloe King* (ABC, 2011), entrambe serie di genere fantasy adattate da serie di romanzi; *Hellcats* (The CW, 2010-2011), che segue la vita di un gruppo di cheerleaders, e *Huge* (ABC, 2010), titolo su cui avremo modo di tornare in seguito che racconta la vita di otto teenagers mandati a un *weight loss camp* estivo.

Una vita di appena una stagione più lunga ebbero invece *The Carrie Diaries* (The CW, 2013-2014), altro romanzo dell'autrice di *Sex and the City* che, seppur non riconosciuto come prequel, narra le vicende della giovane Carrie Bradshaw; e *Witches of East End* (Lifetime, 2013-2014), un fantasy che segue la vita di una moderna famiglia di streghe.

Anche in questo periodo però, non sono mancati titoli che sono riusciti a godere di un consistente successo, tutti particolarmente longevi secondo il formato della serialità lunga. In ordine di uscita troviamo la serie tv sui vampiri che è riuscita per anni a tenere incollati allo schermo moltissimi adolescenti, *The Vampire Diaries* (The CW, 2009-2017); e *Pretty Little Liars* (ABC, 2011-2017) fortunata serie *teen/crime* che ha dato vita negli anni a una varietà di prodotti derivativi quali una webserie, un sequel, uno spin off e più recentemente un revival. Nel 2013 *Orange is The New Black* (Netflix, 2013-2019) adattata dalle memorie di Piper Kerman, stravolge la

programmazione di Netflix, di cui è ancora oggi la produzione più longeva (7 stagioni): la serie, che conta con pochissime eccezioni di personaggi secondari, solo personaggi femminili di diversa etnia ed estrazione sociale, è stata universalmente acclamata per la diversità del cast, la varietà delle esperienze narrate e la presenza di personaggi sempre controversi per cui è però impossibile non provare empatia. Seguono poi *The 100* (The CW, 2014-2020) adattamento dell'omonima serie di romanzi di Kass Morgan, *Outlander* (Starz, 2014-in corso) - un *costume drama* che affronta il tema dei viaggi nel tempo ad oggi giunto alla quinta stagione e ancora in corso - e *Queen Sugar* (Oprah Winfrey Network, 2016-in corso) tratta dall'omonimo romanzo di Natalie Baszile e incentrata su temi propri del vissuto degli afroamericani.

Arrivati al 2017 assistiamo alla contrazione dei formati di cui parlavamo nelle prime pagine di questa tesi. È a questo periodo che risalgono, tra gli altri, i romanzi che abbiamo selezionato per lo studio che affronteremo nel terzo capitolo; ai due adattamenti di opere di Margaret Atwood, *Alias Grace* (CBC Television-Netflix, 2017), e *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-in corso), all'acclamata *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019), al flop di *Dietland* (AMC, 2018) e a *Sharp Objects* (HBO, 2018), *limited series* tratta da un romanzo della stessa autrice dell'acclamato *Gone Girl*, si aggiungono altri due titoli di successo, entrambi distribuiti da Netflix. Al primo, *The Haunting of Hill House* (Netflix, 2018) abbiamo già avuto modo di accennare: si tratta di un adattamento dell'omonimo romanzo horror risalente al 1959. Il secondo è invece uno dei prodotti Netflix più amati degli ultimi anni, *Anne with an "E"* (Netflix, 2017-2019), serie basata sulla storica serie di romanzi per ragazzi *Anne of Green Gables* di Lucy Maud Montgomery, già adattata svariate volte sia sulla televisione che su altri media, e anche questa, tra le proteste dei fan, brutalmente cancellata dalla programmazione Netflix con la fine della terza stagione.

CAPITOLO 2: FEMMINISMI, FEMMINILE E TELEVISIONE

Fino a questo momento ci siamo dedicati solo a uno dei due termini di discussione su cui abbiamo deciso di impostare questa analisi, quello di adattamento. Come anticipato in apertura di questa tesi però, il tipo di analisi che intendiamo condurre sui *case studies* selezionati prevede la considerazione non di una ma di due voci. Entriamo dunque ulteriormente nel merito completando il “bagaglio teorico” alla luce del quale condurremo la nostra analisi nel prossimo capitolo. La necessità di considerare un secondo termine in aggiunta a quello di adattamento è data dalla scelta dall’approccio, introdotto nel capitolo precedente, di lettura dei testi letterari e audiovisivi nei termini di discorsi sociali; ciò significa non poter prescindere, nell’impostare un’analisi testuale dalla considerazione del contesto sociale all’interno del quale questi prendono vita: analizzare, dunque, “un adattamento cinematografico [o televisivo] [...] ricostruendo la rete interdiscorsiva che lo accoglie e lo condiziona”.¹²⁰ Se nel primo capitolo ci siamo dedicati più approfonditamente agli adattamenti, possiamo dire di passare adesso a una più approfondita considerazione di quella che Casetti definisce come “rete interdiscorsiva”.

Se ribadire il tipo specifico di prodotto seriale televisivo che abbiamo deciso di prendere in analisi - vale a dire gli adattamenti di opere letterarie contemporanee scritte da donne e con protagoniste donne - non è stato un requisito propedeutico essenziale per comprendere i punti di partenza di una più generica analisi sugli adattamenti, questo passo risulta invece essere un passo obbligato nel presentare il nostro secondo termine di analisi, quello di femminismo. Per meglio comprendere la motivazione che ci ha spinti a operare una sorta di *sineddoche* nel considerare questo termine esatto come rappresentativo della più ampia sopracitata rete interdiscorsiva, riteniamo necessario e porre come cornice per il nostro discorso il più generico campo delle relazioni tra il femminile e il piccolo schermo; un ambito di discussione che, sin dalla iniziale diffusione della televisione come *medium domestico* ritenuto “by

¹²⁰ Nicola Dusi, *Contromisure: trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p.262

marketers and theorists alike as a feminized, domestic one”,¹²¹ suscitò interesse tanto negli ambienti di attivismo femminista quanto, poco dopo, all’interno delle aule accademiche.

Come sottolinea Lynn Spigel nel suo saggio fondamentale, *Installing the Television Set: Popular Discourses on Television and Domestic Space*, “from the beginning [...] many have feared that television would bring subversion to the suburbs by distracting women away from their domestic duties”.¹²² La narrazione che vedeva la televisione come “finestra sul mondo” assumeva contorni certamente pericolosi se considerata in relazione alla sua porzione di pubblico più affezionato, quello femminile, che, ancorato al ruolo di angelo del focolare, trovava nel piccolo schermo non soltanto un mezzo di evasione dalle mura domestiche, ma anche e soprattutto, di accesso alla sfera sociale e politica. Se alla fine il mezzo televisivo è riuscito ad adempiere “its mission better than (maybe) it ever intended to - becoming not merely a window on the world for women but a door to it”,¹²³ sosteniamo che il merito sia da attribuire in primo luogo al *second-wave feminism*, attivo in America all’incirca dai primi anni sessanta agli anni ottanta. Se in quel periodo infatti “masculinity was explored in some of the great American films of the period, like the *Deer Hunter*, *Easy Rider*, *Deliverance* and *Apocalypse Now*, television¹²⁴ became focused on the changing role of women”.¹²⁵

Le battaglie e le vittorie del movimento femminista di seconda ondata sono state determinanti nell’aggiornare i paradigmi rappresentativi e narrativi del femminile in televisione e si stanno dimostrando esserlo tutt’oggi; Tra mille controversie e spropositati impieghi del termine con finalità legate al *pinkwashing*,¹²⁶ il femminismo sembra aver nuovamente polarizzato una parte dell’attenzione pubblica all’incirca a

¹²¹ Milly Buonanno, *Television Antiheroines: women behaving badly in crime and prison drama*, Chicago, Intellect, 2017, p.IX

¹²² Ashley Sayeau, *As seen on tv. Women’s Rights and Quality Television*, in Janet McCabe, Kim Akass (a cura di) *Quality TV: contemporary American television and beyond*, Londra, I.B Tauris, 2007, p. 52

¹²³ Ibidem, p.53

¹²⁴ L’autrice rimanda a: Susan J. Douglas, *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Three Rivers Press, 1994, p.201

¹²⁵ Ashley Sayeau, op. cit., p.54

¹²⁶ Federica Fabbiani, *Zapping di una femminista seriale*, Milano, Ledizioni, 2018, p.13

partire dal 2017, anno in cui ha guadagnato il primo posto tra le parole più cercate dell'anno sul dizionario Merriam Webster,¹²⁷ parallelamente, anche la relazione simbiotica tra femminile e piccolo schermo, nutrita anche dall'espansione del movimento in una direzione intersezionale, sembra aver guadagnato nuova linfa, con una conseguente “vivace ripresa”¹²⁸ dei *Feminist media studies*. Sono in tanti a ritenere che ad oggi la televisione sia

increasingly held up as a welcoming sanctuary for women – and not just the dominant norm of young, white, straight and beautiful women, but also for actresses, writers and producers of colour, older women, lesbian and trans women in front and behind the camera¹²⁹

Quando faremo in questo capitolo sarà illustrare i punti di partenza storici del *feminism television criticism* individuandone i limiti e tentando conseguentemente di proporre un superamento; renderemo conto inoltre della parabola evolutiva delle protagoniste delle *female-centered narratives* statunitensi illustrando le caratteristiche assunte nel tempo dai “nuovi personaggi femminili”, passando infine ad illustrare gli elementi alla luce dei quali riteniamo possibile definire una narrazione come “femminista”.

2.1 Prospettive teoriche: superamento del feminism television criticism

2.1.1 Adattamenti e Feminism Television Criticism

Delle “differenti articolazioni del rapporto tra donne e televisione”¹³⁰ si è storicamente occupato il “frequentato campo di studi denominato *feminism television criticism*”,¹³¹ una prospettiva teorica ben delimitata ma inserita all'interno del più ampio campo di studio generalmente definibile come “genere e media”, la cui “maggioranza dei contributi analizza rappresentazioni di femminilità e mascolinità in alcune popolari serie televisive contemporanee”,¹³² a sua volta debitore (in particolare per ciò che

¹²⁷ <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/word-of-the-year-2017-feminism>

¹²⁸ Milly Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014, p.11

¹²⁹ Milly Buonanno, *Television Antiheroines: women behaving badly in crime and prison drama*, Chicago, Intellect, 2017, p.IX

¹³⁰ Milly Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, cit, pp.10-11

¹³¹ Ibidem, p.10

¹³² Ibidem, p.7

concerne l'indagine sullo specifico femminile) alla *medium theory* di Joshua Meyrowitz.

All'interno della nota opera dal titolo *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*¹³³ Meyrowitz gettava le basi per la prospettiva – tutt'oggi ampiamente indagata - secondo cui la diffusione dei media elettronici e in particolare della televisione, avrebbe influito sulle modalità di accesso all'informazione al punto tale da poter essere considerato come “uno dei principali fattori di cambiamento della condizione e della stessa soggettività femminile nella società contemporanea”;¹³⁴ su presupposti simili, seppur non tramite una condivisione di questa esatta prospettiva, si collocano anche le basi del *feminism television criticism*.

Nel considerare basi analitiche e provare a mettere in evidenza i limiti dell'approccio allo studio della relazione tra donne e televisione adottato da questo campo di studi, riteniamo sia interessante porre l'accento su due fondamentali punti di convergenza con la già trattata teoria dell'adattamento. Come detto nel capitolo precedente, il principale metodo di studio degli adattamenti si è sostanziato negli anni nell'impiego di un'analisi contenutistica inserita all'interno del più ampio contesto di un'analisi comparativa tra il testo adattato e il testo *source*; abbiamo visto inoltre come l'adozione di questo approccio si sia spesso tradotta in una monopolizzazione dell'analisi da parte dell'unico, limitante, argomento relativo al grado di fedeltà del testo adattato nei confronti del testo *source*.

Lo studio del rapporto tra genere e media nell'ambito del *feminism television criticism* sembra aver percorso gli stessi passi. Nella sua prima fase

coincidente con l'emergere del *second-wave feminism*, la ricerca su donne e media veniva condotta ricorrendo prevalentemente alle metodologie dell'analisi di contenuto, avendo come principale obiettivo l'identificazione e la critica degli stereotipi sessuali¹³⁵

Principali imputati della diffusione di questi stereotipi furono i mezzi di comunicazione di massa quali riviste, pubblicità e ovviamente il piccolo schermo,

¹³³ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, Oxford, Oxford University Press, 1985; tr.it. *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1995

¹³⁴ M. Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, cit., p.8

¹³⁵ *Ibidem*, p.14

considerato come “principale responsabile delle rappresentazioni sessiste delle donne”.¹³⁶

Questa - largamente dibattuta e talvolta abusata - intuizione, si riconduce universalmente alla pubblicazione, nel 1963 di un titolo firmato da una delle prime rappresentanti del femminismo di seconda ondata, l'attivista Betty Friedan. All'interno del saggio¹³⁷ l'autrice teorizzava l'esistenza del concetto di “mistica della femminilità”, secondo cui, a dispetto del teorico raggiungimento della parità, “la società e la cultura degli Stati Uniti faceva sì che le donne fossero ancora convinte che il modo migliore per realizzarsi pienamente fosse diventare come quelle mogli e madri impeccabili che comparivano su ogni giornale, programma televisivo e pubblicità”.¹³⁸

La veicolazione, dunque, di immagini costruite, “false”; immagini di donne impegnate a dipingerle “less as they really are, more as some might want them to be”:¹³⁹ perfette mogli e madri da un lato, oggetti di desiderio sessuale dall'altro.

Il motivo per cui abbiamo scelto di utilizzare il termine “abusata” nel descrivere l'intuizione di Friedan, è che nell'espandersi dall'ambiente di attivismo femminista a quello dell'accademia - che già ai tempi ne riconobbe l'indiscussa validità – dove prese la forma di un vero e proprio filone teorico, questa ha finito per monopolizzare l'intero discorso sulla relazione tra femminile e televisione dando vita a quello che Milly Buonanno descrive come “effetto ‘albero che nasconde la foresta’ provocato dall'enorme, ingombrante rilievo che nel discorso pubblico, intellettuale e scientifico, riveste la questione del corpo femminile reificato e sessualizzato in certi generi televisivi e nella pubblicità”.¹⁴⁰

Così come chi studi gli adattamenti è tenuto, presto o tardi, a fare i conti con il discorso relativo alla fedeltà, lo stesso percorso sembra dover compiere chi decida di

¹³⁶ Susan J. Douglas, *Feminism*, in Laurie Ouellette, Jonathan Gray (a cura di), *Keywords for media studies*, New York, New York University, 2017; tr.it. *Femminismo*, in Fabio Guarnaccia, Luca Barra (a cura di), *Parole chiave per i media studies*, Roma, Minimum Fax, 2018, p.162

¹³⁷ Betty Friedan, Chiara Turozzi (a cura di), *La mistica della femminilità*, Castel Gandolfo, Castelvecchi, 2012

¹³⁸ Benedetta Pintus, Beatrice da Vela, *Siamo Marea: come orientarsi nella rivoluzione femminista*, Catania, Villaggio Maori, 2019, p.68

¹³⁹ Gaye Tuchman, Arlene Kaplan, James Benet (a cura di) *Heart and Home. Images of Women in the Mass Media*, New York, Oxford University Press, 1978, p.273

¹⁴⁰ M. Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, cit., p. 11

trattare questo tema, difficilmente prescindibile dalla tappa obbligata del discorso sulla sessualizzazione del corpo femminile.

Nel considerare l'adozione esclusiva di questo approccio come limitante non intendiamo ovviamente teorizzarne l'invalidità: che i media contribuiscano a veicolare immagini tossiche e quasi sempre inopportunamente sessualizzate del corpo femminile è un dato di fatto. Se la società intera non fosse permeata dalla considerazione di quello stesso corpo che qualsiasi altro essere umano abita smalziosamente come mero oggetto sessuale e del desiderio, allora l'argomento di conversazione potrebbe probabilmente ritenersi datato, e chiaramente non è questo il caso.

Detto ciò, condividiamo il “fondato il timore che porre la sessualizzazione della figura femminile al centro dell'attenzione, farne il punto focale delle critiche che vengono rivolte alla televisione comporti il rischio di accantonare tutto il resto”;¹⁴¹ senza allontanarci neppure dalla questione relativa alla rappresentazione del corpo femminile notiamo immediatamente come limitarsi a indagare quest'unico argomento ci impedisca di affrontare una rosa molto più ampia di questioni come ad esempio l'ampissimo e ancora largamente inesplorato tema della rappresentazione di tutti quei corpi che tutt'oggi sono ancora oggetto di *taboo* e guardati e giudicati come socialmente “anormali”.

Se infatti la serialità televisiva contemporanea statunitense può indubbiamente vantare di aver intrapreso la strada verso una rappresentazione più inclusiva rispetto a quelle – spesso irrealistiche – che per anni ci siamo ritrovati a fruire, il processo di “normalizzazione” da parte dei media di corpi che – sebbene assolutamente normali – vengono ancora etichettati come “imperfetti” è tutt'altro che risolto, in quanto, seppur avviato, ancora limitato a quei corpi imperfetti, sì, ma non *troppo*.

Come proveremo a mettere in risalto tramite la già citata *Dietland*, il terzo case study di questa tesi, il raggiungimento della normalizzazione di “tutti” i corpi, sembra ancora essere tutt'altro che alla nostra portata, e ancor meno accettate sembrano essere eroine

¹⁴¹ Ibidem, pp.11-12

(o antieroine) che del loro corpo deriso, svilito e giudicato cercano di fare il loro punto di forza.

Senza sottovalutare né accantonare il discorso relativo alla sessualizzazione del corpo femminile, riteniamo quindi opportuno cogliere l'avvertimento di Liesbet Van Zoonen nel guardarci dall' "errore di subordinare un'intera agenda di questioni rilevanti al primato della seppur legittima critica nei confronti di una cultura 'so pervaded by images of perfect and (hetero) sexualized, predominantly female bodies'"¹⁴².

Come nel caso degli studi sugli adattamenti, l'inadeguatezza insita all'adozione di un approccio simile nell'ambito di una ricerca accademica si riscontra nella sua fondazione su un parametro in fin dei conti soggettivo, motivo delle principali contestazioni mossigli negli anni. La distorsione nella rappresentazione dei corpi e del vissuto femminile, "concetto-cardine di quell'approccio di ricerca",¹⁴³ presuppone infatti l'esistenza di una realtà altra che non può che essere soggettiva: "arguing for more realistic images is always an argument for the representation of 'your' version of reality";¹⁴⁴ da non tralasciare poi, è il fatto che questo tipo di concezione entra apertamente in contrasto con uno degli assi cardine del femminismo, vale a dire l'attualissimo concetto di autodeterminazione. "Autodeterminazione significa riconoscersi come soggetto e stabilire la propria azione non in base a leggi, norme e regole imposte da altri ma da sé stessi":¹⁴⁵ ciò significa che la sessualizzazione del corpo o il "limitarsi" a essere moglie e madre potrebbe essere proprio frutto dell'esercizio da parte della donna del suo diritto di autodeterminarsi. Non stupisce che nella sua ambiguità il concetto di sia uno degli argomenti più dibattuti e più portatori di discordia tra i sostenitori delle diverse declinazioni del femminismo odierno.

Riteniamo che in un contesto come quello odierno, caratterizzato non solo dalla moltiplicazione di narrazioni incentrate su personaggi femminili data dall'avvento dell'era dell'abbondanza teorizzata da Ellis,¹⁴⁶ ma anche dalla stratificazione e dal

¹⁴² Ibidem, p.12

¹⁴³ Ibidem, p.15

¹⁴⁴ Charlotte Brudson, Lynn Spigel, *Feminist Television Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p.28

¹⁴⁵ B. Pintus, B. da Vela, op.cit., p.39

¹⁴⁶ John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, London, I.B. Tauris, 2002

divario offerto dalle stesse, l'approccio storico del *feminism television criticism* risulti desueto e a tratti inadeguato, e non solo per la soggettività che, come abbiamo visto, sembra essere insita nelle sue stesse fondamenta; quanto detto fin ora presuppone infatti l'idea di un pubblico femminile "vulnerabile e inattivo",¹⁴⁷ pronto a cogliere qualsiasi cosa veda sullo schermo come un suggerimento di un preciso modello comportamentale.

Se una simile considerazione del pubblico risultava semplicistica già allora, oggi risulta assolutamente inadeguata; il pubblico nel suo complesso oggi è molto più istruito e seppure sotto certi punti di vista lo si possa considerare come malleabile o influenzabile, certamente non lo si può considerare *naif* al punto tale da assumere che ciò che vede sullo schermo sia un'esatta rappresentazione della realtà e i comportamenti assunti da personaggi di finzione come modelli da far propri; non che questo tipo di discorso non venga talvolta portato avanti all'interno degli insiemi discorsivi su specifici generi televisivi come il crime ma in linea di massima, anche data la varietà di generi televisivi sicuramente diversa da quella delle prime narrazioni televisive, la maggior parte del pubblico odierno ha fruito una quantità tale di narrazioni seriali (e non) da essere perfettamente in grado di distinguere ciò che vede sullo schermo dalla realtà.

In tempi neppure troppo recenti

l'adozione di più sofisticati e qualitativi approcci analitici provenienti dal campo dei *cultural studies* [...] e l'affermazione di nuovi paradigmi che accreditavano a potenziale polisemia o polivalenza delle rappresentazioni dei media e il carattere attivo e interpretante delle audiences, hanno contribuito a rendere desueto questo filone di ricerca¹⁴⁸

Posta la validità e l'impiego degli approcci analitici tipici dei *cultural studies* appare allora come altrettanto valido l'approccio, già adottato per lo studio sugli adattamenti di "discorso sociale" nel tentativo di superare gli studi condotti sin oggi, privilegiando "la ricerca dei segnali di cambiamento (senza deporre scetticismo e critica)".¹⁴⁹

¹⁴⁷ M. Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, cit., p.15

¹⁴⁸ Ibidem, p.16

¹⁴⁹ Ibidem, p.12

2.1.2 Precedenti storici di *Female-Centered Narratives* secondo la prospettiva del discorso sociale

Considerare le odierne *female-centered narratives* e il tipo di protagoniste che le abitano come “realizzazioni discorsive che testimoniano il modo in cui una società organizza il proprio universo di senso e modella il proprio sistema di relazioni”¹⁵⁰ dunque secondo l’approccio del “discorso sociale” proposto da Casetti - consente, a nostro parere, di allargare le vedute del *feminism television criticism* attuando quel “passo in avanti” utile a indagare queste rappresentazioni alla luce del contesto di produzione considerandole dunque come sintomo di più ampie negoziazioni a livello sociale. D’altra parte, guardando alla produzione seriale televisiva passata, l’intera parabola evolutiva delle protagoniste femminili forti e indipendenti nata in seno all’affermarsi del *second-wave feminism* può essere considerata a pieno titolo come un esempio di discorso sociale.

Sin dal principio il femminismo di seconda ondata nutrì, seppur inconsapevolmente, il modello di protagonista della cosiddetta “new woman” inaugurato da Mary Richards in *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977).¹⁵¹ Come riassume efficacemente Amanda Lotz, “the widespread emergence of the ‘working woman’ or ‘new woman’ character in the 1970s provides an important precedent in which norms of gender representation can be clearly linked to cultural and institutional changes”;¹⁵² inizialmente limitato a tutte quelle protagoniste accomunate dal fatto di essere “‘single girls’, young women who seek jobs in the city prior marriage”,¹⁵³ il modello della *new woman* iniziò a confrontarsi con i temi cari al femminismo di seconda ondata. “Sessualità, diritti riproduttivi, stupro, violenza maschile e domestica, autonomia economica, disparità salariale”¹⁵⁴ iniziarono, non senza difficoltà e continue battute d’arresto, a farsi strada nelle principali sitcom statunitensi “al femminile” quali ad

¹⁵⁰ F. Casetti, op.cit., pp. 22-23

¹⁵¹ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.1

¹⁵² Ibidem, p.8

¹⁵³ Ibidem, p.87

¹⁵⁴ F. Fabbiani, op.cit., p.61

esempio la già citata *The Mary Tyler Moore Show, Maude* (CBS, 1972-1978) e *Rhoda* (CBS, 1974-1978).

Le protagoniste ascrivibili al modello della *new woman* costituivano di fatto “fictionalized doppelganger[s] of women entering the workforce in the 1970s, women who chose careers made possible by second-wave feminist activism”;¹⁵⁵ chiaramente a muovere i network verso questo tipo di rappresentazione non era il desiderio di supportare apertamente le battaglie delle attiviste femministe del periodo, quanto il rinnovato interesse degli inserzionisti nei confronti dello storicamente fedele pubblico femminile:

Women had always been a primary target of television advertisers because of their perceived influence on most household buying, but their importance increased when many upper-middle-class women entered the workforce. Advertisers believed that career women controlled much of their disposable income and had more of it to spend than housewives¹⁵⁶

Sebbene l'intento primario non fosse mosso che da ragioni economiche, l'esplorazione delle *female-centered narratives* riuscì a innescare interessanti processi di *empowerment* semplicemente per il fatto che, come ha sostenuto recentemente l'attrice Brit Marling in un articolo su cui torneremo più avanti “It would be hard to deny that there is nutrition to be drawn from any narrative that gives women agency and voice in a world where they are most often without both”.¹⁵⁷

Già negli anni cinquanta, quando i pochissimi personaggi femminili presenti nelle serie di *prime time* erano presentati e recepiti “as more authentic, more natural than the unreachable starlets of the silver screen”,¹⁵⁸ alcune di queste serie erano riuscite a parlare alle donne “and their imposed isolation”¹⁵⁹ e innescare (seppur contenuti) processi di *empowerment* favoriti proprio dall'identificazione con personaggi intenti a adempiere al ruolo loro riservato dalla società incoraggiata dai network stessi : “If housewives could believe that Lucy¹⁶⁰ really cleaned her own apartment, then they

¹⁵⁵ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. pp.88-89

¹⁵⁶ Ibidem, p.8

¹⁵⁷ Brit Marling, “I Don't Want to Be the Strong Female Lead”, 07/02/2020 <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>

¹⁵⁸ A. Sayeau, op.cit., p.53

¹⁵⁹ Ivi

¹⁶⁰ *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957)

could also envision themselves desiring to break free of domesticity and share a bit of Ricky's limelight".¹⁶¹

La *new woman* degli anni Settanta garantiva finalmente alle donne lavoratrici e indipendenti la tanto agognata rappresentazione, ponendo inoltre le basi per la scoperta di un modello di vita possibile anche per le donne ancora relegate al ruolo di angelo del focolare domestico. A partire dal modello "originale" di *new woman* costituito da Mary Richards, questo si è evoluto nel tempo al passo con le vittorie del movimento femminista, diventando un identificativo che "has since been applied to independent, strong, or feminist female characters, but the pursuit of work outside of the home and stories related to being single traditionally have defined new-woman characters".¹⁶²

Naturali discendenti di Mary Richards sono state ovviamente le protagoniste di *Sex & The City*;

Before *Sex and the City*, the vast majority of iconic "single girl" characters on television, from *That Girl* to Mary Tyler Moore and Molly Dodd, had been you-go-girl types—which is to say, actual role models. (Ally McBeal was a notable and problematic exception.) They were pioneers who offered many single women the representation they craved.¹⁶³

Le protagoniste di *Sex & The City* in tal senso si distaccano da un modello che potremmo in un certo senso definire come "pedagogico" e vedono la luce "experiencing the gains achieved by second wave feminism",¹⁶⁴ come prova ad esempio l'integrazione nella narrazione di un tema ai tempi innovativo e singolare come quello della a lungo reclamata liberazione sessuale che pone adesso le protagoniste di fronte a un nuovo dilemma posto dal tentativo di riconciliare "their independence with their desire for romantic relationships".¹⁶⁵

Nonostante a posteriori la serie sia stata spesso oggetto di critiche per quella che oggi definire come una mancata svolta intersezionale, e

¹⁶¹ A. Sayeau, op.cit., p.53

¹⁶² A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.89

¹⁶³ Emily Nussbaum, "Difficult Women: How "Sex and the City" lost its good name", 29/07/2013 <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>

¹⁶⁴ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.94

¹⁶⁵ Ibidem, p.108

Although many gender-based inequities still exist in the U.S. society reflected in and engaged by these series, the gains that have been made allow the narratives to explore how these white, educated, upper middle-class protagonists experience the choices feminism allows them¹⁶⁶

sicuramente un decisivo passo avanti rispetto a una norma che aveva visto a lungo l'universo femminile nel suo complesso come oggetto di una "sistematica sottorappresentazione di un particolare gruppo o di alcuni gruppi, nonché le rappresentazioni medialità che favoriscono gli stereotipi ed evitano i ritratti realistici",¹⁶⁷ un processo che George Gerbner definisce con il concetto di "annientamento simbolico".

Alla luce di quanto detto fin ora possiamo dunque esplicitare il tipo di connessione che crediamo esista tra gli adattamenti e le negoziazioni sociali portate avanti dall'odierno movimento femminista. Nel primo capitolo abbiamo individuato il requisito imprescindibile per il successo di una narrazione al momento della sua immissione nel nuovo mercato televisivo nell'aggiornamento del contesto: in fase di adattamento, ciò si traduce in una presa di coscienza e in un'eventuale successiva integrazione nel testo di partenza dei temi più sentiti e discussi in quel momento storico, punto di riferimento essenziale per la creazione di una narrazione *compelling* per il pubblico contemporaneo. Il discorso appena concluso ha invece tentato di mettere in risalto, seppur con una brevissima carrellata di esempi, le reciproche influenze che storicamente intercorrono tra le *female centered narratives* e le trasformazioni a livello sociale favorite dalle vittorie e dalle battaglie del movimento femminista.

Considerando le narrazioni da noi prese in esame come adattamenti di *female-centered narratives* possiamo allora considerare, all'interno della cornice posta dal concetto di discorso sociale, il femminismo come la principale istanza sociale influente sul processo di adattamento in particolare per quanto riguarda la questione relativa all'aggiornamento del contesto.

¹⁶⁶ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.108

¹⁶⁷ Ivi

2.1.3 *Phenomenal television and female-centered narratives*

Stando a quanto detto fino ora e in accordo con il discorso di Amanda Lotz per cui “Ideas appearing in multiple shows – particularly different types of shows – might indicate concerns relevant to the broader society rather than distinct subcultures”,¹⁶⁸ potremmo interpretare la recente proliferazione e differenziazione – tanto a livello di genere televisivo quanto relativamente a temi e personaggi – di cui sono state oggetto recentemente le *female centered narratives*, come conseguenza di una “society-wide negotiation of an issue or a crisis in existing”,¹⁶⁹ nel nostro caso, relativa alle forme di rappresentazione e narrazione di questioni legate al genere femminile.

Pur nella loro differenziazione, le odierne *female centered narratives* sono accomunate da una serie di fattori che possono spingerci a considerarle nel loro insieme come indice di una possibile nuova tendenza di *phenomenal television*, secondo l’etichetta proposta da Amanda Lotz proposta per parlare di una “particular category of programming that retains the social importance attributed to television’s earlier operation as a cultural forum despite the changes of the post-network era”;¹⁷⁰ Sostiene infatti l’autrice, che “Phenomenal television does have identifiable attributes [...] themes, topics, and discourses that appear in multiple and varied outlets indicate a form of phenomenal television”.¹⁷¹

Avremo a breve modo di dimostrare che a dispetto di questa differenziazione di temi, personaggi e generi, tanto degli adattamenti quanto delle rispettive opere source, i testi che prenderemo in esame nel capitolo conclusivo di questa tesi in esame sono accomunati dalla messa in discussione e dalla problematizzazione di un numero decisamente ristretto di questioni riconducibili in parte agli assunti di base propri del femminismo stesso, in parte alle rappresentazioni del femminile proposte fino a quel momento sul piccolo schermo.

¹⁶⁸ A. D. Lotz, *The television will be revolutionized*, cit., p.38

¹⁶⁹ Ibidem, p.37

¹⁷⁰ Ivi

¹⁷¹ Ivi

2.2 Cosa rende una narrazione “femminista”?

Alla luce di quanto detto fin ora ci troviamo d'accordo con Gianni Ciofalo quando sostiene, che “la fiction televisiva apparrebbe come un contesto ideale per avviare una serie di riflessioni legate al tema della rappresentazione della donna”;¹⁷² discorso che risulta essere quanto più adeguato nel caso della fiction statunitense in particolare, dal momento che, continua Ciofalo,

sul piano storico, gli usa raggiungono, con notevole anticipo rispetto ad altri paesi, standard tecnici e produttivi necessari per l'ideazione di formule narrative che hanno l'obiettivo di interpretare, più o meno esplicitamente, il tessuto sociale di riferimento¹⁷³

Se questa convinzione poteva già essere almeno parzialmente condivisibile negli anni settanta, periodo in cui il reciproco nutrimento tra tessuto sociale e rappresentazione televisiva andava pian piano crescendo parallelamente alla diminuzione della “distanza che sembrava esistere tra gli estremi dell'intervallo compreso tra realtà e finzione”,¹⁷⁴ tale considerazione è senz'altro valida se applicata allo studio delle narrazioni televisive odierne alla luce dell'ormai compiuto “processo di istituzionalizzazione delle fonti mediali che, accanto a quelle più tradizionali, operano in modo sempre più efficace come potenti dispositivi di rappresentazione del mondo e narrazione delle storie”.¹⁷⁵

Il rinnovato interesse sociale che il termine “femminismo” sembra aver nuovamente suscitato più timidamente verso la fine del 2016 e in maniera preponderante nel 2017, ha avuto chiari e diretti collegamenti con il panorama mediale. Nel rendere conto della classifica annuale di parole più cercate del 2017 – classifica in cui, come già riportato, “femminismo” si è piazzato al primo posto – il dizionario online Merriam-Webster individua i picchi di ricerche della parola in corrispondenza di precisi eventi di risonanza internazionale, prima tra tutti la *Women's March on Washington* tenutasi a Washington il 21 gennaio, il giorno successivo alla cerimonia inaugurale della neopresidenza di Donald Trump. Un secondo picco di ricerche viene individuato in

¹⁷² Gianni Ciofalo, *Wonder Women: il protagonismo femminile nella fiction statunitense*, in Milly Buonanno (a cura di), *Il prisma dei generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014, p.79

¹⁷³ Ibidem, p.80

¹⁷⁴ Ibidem, p.79

¹⁷⁵ Ivi

corrispondenza all'affermazione, nel corso di un'intervista di Kellyanne Conway¹⁷⁶ per cui “she didn't consider herself a feminist ‘in the classic sense because it seems to be very anti-male and it certainly is very pro-abortion, in this context’”;¹⁷⁷ seppur meno “sentito” a livello mediatico rispetto agli altri eventi riportati nella lista, questo evento in particolare risulta a posteriori particolarmente interessante dal momento che si può dire abbia anticipato due delle principali motivazioni di dibattito nell’ambito discorsivo relativo al movimento femminista odierno. Da un lato, nel parlare di *anti-male*, la politica rafforza lo storico stereotipo, oggi forse più in voga rispetto al passato, per cui il separatismo¹⁷⁸ attuato da una parte del movimento sia da intendersi come sintomo di un profondo odio nei confronti degli uomini piuttosto che come mezzo finalizzato a “permettere finalmente alle donne di raccontarsi e definirsi partendo da loro stesse, conoscersi e riconoscersi non come altro rispetto al maschile, ma come soggetto specifico”;¹⁷⁹ dall’altro il riferimento al femminismo con l’epiteto *in the classic sense*, sottende l’esistenza di tanti femminismi diversi in un superamento del femminismo classico ormai considerato desueto sotto tanti punti di vista, specchi della moltiplicazione e della personalizzazione delle battaglie del movimento.

Chiudono il report del Merriam Webster la nascita dell’hashtag *#MeToo*, largamente impiegato in seguito al caso Weinstein per condividere le proprie storie e spesso denunciare casi di molestia sessuale e stupro tanto da personaggi famosi quanto seppur tramite modalità sicuramente differenti da persone comuni, la release di due titoli di prodotti audiovisivi rispettivamente per il grande e il piccolo schermo: *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) e *The Handmaid’s Tale*.

Se questa breve carrellata non può interpretarsi come esplicativa di un fenomeno sociale ben più ampio e stratificato, crediamo sia interessante se considerata se non altro come *sintomo* di una negoziazione sociale al pari di ciò che abbiamo detto in relazione alla *phenomenal tv*, nella misura in cui “when a single word is looked up in

¹⁷⁶ Politica e sondaggista statunitense

¹⁷⁷ <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/woty2017-top-looked-up-words-feminism>

¹⁷⁸ Esclusione degli uomini dalle pratiche e dalle battaglie del movimento

¹⁷⁹ B. Pintus, B. da Vela, op.cit., p.

great volume, and also stands out as one associated with several different important stories, we can learn something about ourselves through the prism of vocabulary”.¹⁸⁰

Il fatto che tra gli eventi responsabili dei picchi di ricerche del termine sia riportata l’uscita della prima stagione di *The Handmaid’s Tale* costituisce chiaramente per noi un fattore di particolare interesse. Nonostante l’autrice del romanzo abbia tentato in tutti i modi di prendere le distanze da questa definizione, l’opera di Atwood è stata definita “femminista” sia dalla sua pubblicazione nel 1985, e il suo adattamento televisivo, come dimostrato, non ha fallito nel suscitare le stesse associazioni. Nel rispondere al quesito più gettonato nelle interviste all’autrice - se *The Handmaid’s Tale* sia effettivamente un romanzo femminista – questa risponde:

If you mean a novel in which women are human beings with all the variety of character and behaviour that implies – and are also interesting and important, and what happens to them is crucial to the theme, structure, and plot of the book, then yes. In that sense many books are “feminist”. Why interesting and important? Because women are interesting and important in real life. They are not an afterthought of nature, they are not secondary players in human destiny, and every society has always known that¹⁸¹

La risposta di Margaret Atwood coincide con il nocciolo del nostro discorso e al contempo un punto di partenza per l’individuazione di linee guida più precise utili a comprendere il quesito posto da questo paragrafo: cosa ci porta a parlare di una narrazione – letteraria o seriale televisiva - nei termini di “femminista”?

2.2.1 Interrogazione diretta degli intenti autoriali e narrazioni dichiaratamente femministe

Prima di provare a rispondere una premessa è d’obbligo. Siamo convinti che pensare di esaurire questo quesito in una risposta univoca o addirittura nella proposta di una vera e propria definizione sia praticamente impossibile, e nel tentativo di fornire una possibile chiave di lettura peccheremo sicuramente ad un certo grado della stessa soggettività che abbiamo criticato tanto agli studi sugli adattamenti quanto a quelli portati avanti dal *feminism television criticism*.

¹⁸⁰ <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/woty2017-top-looked-up-words-feminism>

¹⁸¹ Margaret Atwood, *The Handmaid’s Tale*, Londra, Vintage Classic, p.XII

Il femminismo nel suo complesso però, è decisamente un movimento e un fenomeno sociale troppo complesso da poter sperare di “risolvere” efficacemente una volta per tutte; se lo era già nel momento della sua nascita lo è ancor di più in questo periodo storico caratterizzato dalla sua moltiplicazione in tante frange talvolta in conflitto tra loro. I tentativi di superamento del femminismo “tradizionale” sono molteplici e indubbiamente diversi l’uno dall’altro; All’interno dello spazio sociale si accavallano frange del movimento divise da fratture profonde, tra tentativi di rendere il movimento sempre più inclusivo (si pensi alla svolta intersezionale) e di calcare invece la mano sul separatismo sopra accennato. Questo il motivo sui cui convergono e concordano diversi studiosi nel considerare più adeguata la denominazione di “femminismi” piuttosto che di femminismo, perché capace di rendere conto con maggiore immediatezza e chiarezza del carattere multiforme e dell’espansione che ha investito il movimento (o forse dovremmo dire i *movimenti*) da qualche anno a questa parte.

Per quanto possa talvolta assumere dei contorni controversi, la moltiplicazione dei femminismi e la personalizzazione dell’esperienza è una diretta conseguenza di tutte le battaglie e vittorie storiche del femminismo che hanno garantito l’accesso alla sfera del dibattito sociale a donne diverse per estrazione sociale, colore della pelle, credenze religiose eccetera; è chiaro che la convergenza di soggetti con diversi background e diversi bagagli culturali non può che chiedere per una revisione di principi e battaglie in un certo senso “miopi” nei confronti di necessità e difficoltà diverse dalle proprie. D’altra parte, pretendere di poter razionalizzare l’esperienza femminista di milioni di donne riducendola a una sola è un’impresa tanto fine a sé stessa quanto quella di rendere conto dell’esperienza femminile nel suo complesso in maniera univoca.

Una conseguenza diretta di questa moltiplicazione abbiamo detto essere quella che abbiamo definito come *personalizzazione* del termine, che nel nostro caso si traduce di conseguenza in una altrettanto varia personalizzazione dei termini che potrebbero indurci a legare l’etichetta di femminista a una narrazione seriale. Tra i differenti punti di vista però, ce n’è uno che spicca distinguendosi da tutti gli altri per il fatto di essere facilmente delineabile, ed è quello che a nostro parere prevede un qualche tipo di “dichiarazione”.

Femminista è una narrazione che si dichiara tale, autonomamente o in seguito a “interrogazione diretta”. Esempio lampante di narrazione che si autodefinisce tale rivendicando ostentatamente il termine è *Fleabag*, adattamento di uno spettacolo teatrale scritto e interpretato da Phoebe Waller-Bridge incentrata su una protagonista che sembra voler sovvertire in un colpo solo ogni singolo stereotipo che abbia mai caratterizzato la rappresentazione televisiva della donna.

Nel caso in cui la serie non sia così dichiaratamente e politicamente vicina ai temi e alle esperienze delle donne si passa poi all’interrogazione diretta. Un esempio di questa pratica (comunissima anche al di fuori del nostro ambito di indagine) viene presentato da Fabbiani, che nella sua opera d’esordio scrive riguardo l’adattamento televisivo di *The Handmaid’s Tale*

Certo, la produzione si è dovuta difendere dall’accusa di rinnegare il valore del movimento delle donne. Tutto il cast è stato interrogato su quanto si possa definire femminista la trasposizione televisiva del racconto dell’ancella dopo che Elisabeth Moss, che interpreta Difred, ha dichiarato che trattasi di “storia umana, perché i diritti delle donne sono diritti umani”. Insomma, dire e dirsi femminista causa ancora qualche turbamento¹⁸²

La necessità, dunque, non tanto di indagare una possibile correlazione bilaterale tra movimento delle donne e narrazioni televisive contemporanee, ma di avere la conferma che queste rivendichino l’etichetta e un dichiarato intento politico.

Per quanto sia vero quanto sostenuto da Hutcheon quando afferma che “le intenzioni politiche, estetiche e autobiografiche sono potenzialmente rilevanti ai fini dell’interpretazione dei fruitori. Esse sono generalmente ben ricostruibili e hanno tracce visibili a livello testuale”,¹⁸³ è anche vero che l’intento autoriale può non sortire il risultato sperato al momento della fruizione da parte del pubblico. Una narrazione pur dichiaratamente femminista può fallire nel tentativo di intraprendere un qualche tipo di scambio con il movimento delle donne; allo stesso modo una narrazione che non rivendichi il termine o gli intenti politici del movimento – come abbiamo visto essere il caso di *The Handmaid’s Tale* può –fornire preziose chiavi di lettura per la realtà, essere accolta dal pubblico ed elevata a simbolo di lotta; stiamo facendo

¹⁸² F. Fabbiani, op.cit., p.29

¹⁸³ L. Hutcheon, op.cit., p.157

riferimento, ovviamente, all'adozione della divisa da ancella, mantello rosso e cuffia bianca, in occasione di marce, manifestazioni e proteste per la rivendicazione del diritto all'aborto.¹⁸⁴

Senza nulla togliere alla valenza sociale o pubblicitaria che la dichiarazione di intenti che un prodotto mediale può portare con sé, riteniamo più fruttuoso analizzare tutte queste narrazioni non a partire dall'intento degli autori quanto piuttosto misurandone la valenza sulla base del loro "impact on, and contribution to, society".¹⁸⁵

2.2.2 Chiave di lettura adottata

L'adozione della concezione di "narrazione femminista" secondo quanto espresso da Atwood e l'interesse per la capacità della narrazione di influire sulla società che l'ha prodotta piuttosto che per la aprioristica dichiarazione di intenti politici degli autori rende conto della scelta di utilizzare l'epiteto, impiegato fin ora, di *female-centered narrative* piuttosto che di narrazione femminista, perché "libero" da una più marcata implicazione di tipo politico.

Per provare ad attuare un ulteriore passo avanti rispetto a quanto espresso da Atwood, considerando non tanto i romanzi – che possiedono una storia molto più antica di rappresentazioni diversificate - ma le serie tv, riteniamo che le *female-centered narratives* passate e presenti (dunque anche quelle che ci apprestiamo ad analizzare) ad aver suscitato l'accostamento della critica al termine "femminista" condividano la presenza di almeno una delle seguenti caratteristiche narrative: la problematizzazione di uno o più assi portanti del femminismo; il superamento di miti, stereotipi e confini di genere in vigore e infine la perpetua mutazione dei modelli rappresentazionali femminili, dalla prima *new woman* alla più contemporanea antieroina.

2.2.2.1 Problematizzazione e messa in discussione degli assi portanti del femminismo

Nel loro manuale incentrato sullo studio del movimento femminista, Pintus e Da Vela appuntano al ruolo di "capisaldi che caratterizzano tutti i femminismi contemporanei"

¹⁸⁴ Christine Hauser "A Handmaid's Tale of Protest", 30/06/2017 <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>

¹⁸⁵ Sarah Cardwell, *Is quality television any good*, in Janet McCabe, Kim Akass (a cura di) *Quality TV: contemporary American television and beyond*, Londra, I.B Tauris, 2007, p.30

e di elementi di differenziazione tra gli stessi, “l’emancipazione, l’autodeterminazione e l’autocoscienza”.¹⁸⁶

Il primo termine, quello di emancipazione, che indica un affrancamento “dalla tutela o dalla costrizione altrui”,¹⁸⁷ è quello i cui esempi sono più facilmente rintracciabili nella storia delle *female-centered narratives* e certamente il termine più ampiamente problematizzato; è, banalmente, la caratteristica fondante di ogni narrazione incentrata su una *new woman* da Mary Richards in poi. Se poi consideriamo che “in the past, new-woman protagonists were often the only single female characters in existence”,¹⁸⁸ e data la profonda differenziazione dei personaggi odierni, possiamo considerare la problematizzazione del concetto di emancipazione come uno dei primi tratti fondanti delle *female-centered narratives*.

Il secondo concetto, il più attuale in questo momento storico, e quello maggiormente collegato al primo ambito di indagine del *feminism television criticism*, è quello del corpo. Parliamo di autodeterminazione in riferimento alla capacità della donna di “riconoscersi come soggetto e stabilire la propria azione non in base a leggi, norme e regole imposte da altri ma da sé stessi”.¹⁸⁹ L’accenno al campo di studi sopra citato è dato dal fatto che tutt’oggi il principale campo su cui viene giocata la battaglia per l’autodeterminazione delle donne è costituito proprio dal corpo: “dall’aborto alla libertà sessuale, tutto passa, anzitutto, attraverso il corpo femminile, idealizzato come simbolo della bellezza o del materno e disprezzato quando si rivela umano nella peluria, nelle mestruazioni, nel grasso”.¹⁹⁰ Come abbiamo già detto in apertura di questo capitolo, l’esplorazione delle possibili rappresentazioni di tutti questi corpi è una delle strade intraprese dalla serialità televisiva americana.

Le modalità mostrative dei corpi sono in continua evoluzione e costantemente rinegoziate nel tentativo di superare la storica rappresentazione incentrata unicamente su “those aspects of the female body that are attractive to men”,¹⁹¹ per provare a

¹⁸⁶ B. Pintus, B. da Vela, op.cit., p.35

¹⁸⁷ Ibidem, p.36

¹⁸⁸ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.109

¹⁸⁹ B. Pintus, B. da Vela, op.cit., p.39

¹⁹⁰ Ibidem p. 167

¹⁹¹ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.194

rendere conto, piuttosto, di come le stesse donne vivono il rapporto con il proprio corpo all'interno della società odierna.

L'ultimo termine, autocoscienza, indica invece

non solo prendere cognizione della propria preziosa individualità, del proprio vissuto e della propria esperienza, validandola e analizzandola in relazione ai propri contesti, ma anche prendere il proprio io come misura del mondo e delle proprie azioni. Vale a dire, porre l'io soggettivo di ogni donna al centro del suo mondo. Sapere chi siamo, perché siamo in un certo modo, quali siano le nostre necessità, le nostre aspirazioni e i nostri desideri¹⁹²

Già di difficile approccio per un percorso puramente individuale, questo termine è quello più difficilmente indagabile sul piccolo schermo, perché operante nella sfera di conflitti interiori difficilmente esternalizzabili. Riprendendo il concetto di *medium-specificity*, potremmo affermare, se non altro alla luce dei *case studies* presi in esame, che una narrazione incentrata su un percorso di autocoscienza si presta più facilmente al romanzo che alla serie tv. Ciò chiaramente non significa che non si sia tentato di intraprendere una via televisiva all'analisi del percorso di autocoscienza; un esempio, seppur fallimentare e causa primaria del flop della serie si ha anche in *Dietland*.

2.2.2.2 Espansione di genere e superamento degli stereotipi

La seconda caratteristica che crediamo contraddistingua la parabola evolutiva delle *female-centered narratives* è la continua rinegoziazione e messa in discussione dei limiti di genere e rappresentazionali entro cui si dispiegavano le narrazioni di personaggi femminili precedenti: d'altra parte, "Il filo conduttore femminista che dagli anni Settanta porta fino a oggi è [...] lo scardinamento della narrazione con cui venivano e vengono raccontate le donne".¹⁹³

La prima e più lampante rinegoziazione avviene in seno al genere televisivo. Se in generale il piccolo schermo è stato il veicolo prediletto per la creazione dei nuovi personaggi femminili, andando a ripercorrere i primi titoli rispondenti all'etichetta di *female-centered narrative* notiamo come "It is often [...] in sitcoms – that women's issues have been most delicately and persuasively addressed",¹⁹⁴ una tendenza che volge alla conclusione, forse, solo con l'avvento dell'iconico titolo HBO di *Sex & The*

¹⁹² B. Pintus, B. da Vela, op.cit., pp.42-43

¹⁹³ Ibidem, p.30

¹⁹⁴ A. Sayeau, op.cit., p.59

City. Questo storico, oggi superato, legame con un genere superficialmente considerato come il luogo in cui la televisione incontra il pubblico con l'unico intento di proporre puro intrattenimento, si è tradotto nella diffusa tendenza da parte dei critici ad accantonare la presa in considerazione degli elementi di novità e di manifestazione del progresso nella narrazione dell'universo femminile, ed è quanto accade non solo per le sitcom storicamente legate ai network ma anche ad esempio nel caso di *Sex & The City*, che pur condividendo standard produttivi con titoli del calibro di *The Sopranos* e *Six Feet Under*, tutt'oggi¹⁹⁵ si è spesso restii a considerare come esempio di *quality tv* alla pari degli altri due titoli:

The fact that it is a comedy about four women who have more sex and more money than “real women”, as some critics have said, often precludes people from believing it could have any political bearing. But, like many of the comedies we have looked at, *Sex & The City* has addressed political issues like abortion, the growing abstinence movement and what to do when your progressive boyfriend can't handle your professional success¹⁹⁶

Il rifiuto per la considerazione di questi aspetti chiave in una narrazione così chiaramente impregnata di temi cari al movimento delle donne a partire da una svalutazione del genere narrativo porta Sayeau a chiedersi se “dismissing tv as mere entertainment can be seen as a way of dismissing women's issues more generally”.¹⁹⁷

Da *Sex & The City* in poi le *female centered narratives* hanno progressivamente colonizzato tutti i generi televisivi. Questo distacco dal genere storicamente deputato alla rappresentazione della donna sul piccolo schermo ha naturalmente comportato un arricchimento in termini di opportunità narrative e rappresentazionali attuando quel superamento delle implicazioni poste provocatoriamente da Sayeau quando si domandava per quale motivo “from the Mary Tyler Moore Show to Maude to Sex and the City – has society only been allowed to watch women grow while it has laughed at them”.¹⁹⁸

Il genere che inaspettatamente ha proposto negli anni una grande varietà di *female centered narratives* è stato il crime, che come afferma Buonanno “si è rivelato quello

¹⁹⁵ Emily Nussbaum, “Difficult Women: How “Sex and the City” lost its good name”, 29/07/2013 <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>

¹⁹⁶ A. Sayeau, op.cit., p.60

¹⁹⁷ Ibidem p.59

¹⁹⁸ Ibidem, p.60

che più di ogni altro ha visto aumentare esponenzialmente il numero di titoli a esso riconducibili in varie declinazioni e sottogeneri”.¹⁹⁹ Una prova di ciò è data dal fatto che all’interno del genere stesso la figura femminile è stata soggetto di un’ulteriore parabola evolutiva²⁰⁰ che l’ha portata nel corso degli anni a passare da più comune ruolo di “spalla” del detective uomo di turno (Gli esempi sono infiniti ma il più famoso è probabilmente quello di *The X-Files*) a protagonista a sé stante in grado di muoversi all’interno della narrazione perché dotata di una propria e indipendente capacità d’azione. Le caratterizzazioni di questo tipo di protagonista sono a loro volta molteplici e talvolta diametralmente opposte, si pensi alla seducente e sicura di sé protagonista di *The Fall* in contrapposizione al personaggio “danneggiato” e introverso di Camille Preaker, protagonista di *Sharp Objects*. Tralasciando temporaneamente quest’ultimo titolo di cui parleremo a breve, il caso di *The Fall* è un esempio della tendenza individuata da Leonzi in riferimento al discorso relativo alla caratterizzazione dei personaggi femminili all’interno del genere che “ha attribuito alle donne abilità in grado di metterle in luce nell’ambito di queste narrazioni di genere: donne atletiche, coraggio assertività, abilità scientifiche senza tuttavia privarle del fascino e della seduttività”.²⁰¹

Il mantenimento di simili tratti potrebbe essere interpretato come sintomo di un ancora persistente ancoraggio alla necessità di creare personaggi che favoriscano la *male gaze* teorizzata da Mulvey²⁰²; riteniamo che per quanto questo sospetto possa essere fondato non sia questo il caso, e la motivazione è da ricercarsi nel fatto che tali tratti non siano più la norma e non siano dunque da considerarsi come un tentativo di stereotipizzazione quanto piuttosto un’occasione di rendere conto, ancora una volta, della molteplicità dell’esperienza femminile, di cui la seduttività e il fascino possono fare parte indipendentemente dalla necessità di soddisfare lo sguardo maschile.

¹⁹⁹ M. Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, cit., p.4

²⁰⁰ Per una classificazione più accurata rimandiamo a Silvia Leonzi, *Gender e genere nelle serie americane*, in Milly Buonanno (a cura di) *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, cit., p.4

²⁰¹ *Ibidem*, p.121

²⁰² Laura Mulvey, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013

Il secondo, sicuramente più immediato elemento, è dato proprio dalla messa in discussione degli stereotipi e dei miti associati alle rappresentazioni del femminile all'interno delle narrazioni audiovisive. All'interno del suo volume dedicato allo studio di “production and reproduction of these myths by the western popular media in the course of this century”,²⁰³ McDonald impiega il termine “mito”

in the sense defined by the French cultural critic, Roland Barthes. In his thinking, the term refers to ways of conceptualizing a subject that are widely accepted within a specific culture and historical period, despite having little necessary connection to reality²⁰⁴

L'analisi condotta da McDonald costituisce un contributo prezioso per questo lavoro, nella misura in cui presenta i principali paradigmi narrativi impiegati e problematizzati all'interno delle narrazioni che ci apprestiamo ad analizzare.

Il primo, non ci sorprende, è dato ancora una volta dal tema del corpo della donna e dall'incoraggiamento di quest'ultima a considerare la propria validità “intrinsically related to their sexual desirability”;²⁰⁵ nel considerare il corpo come veicolo dell'identità della donna questo non verrebbe allora preso in considerazione “as a functioning or dysfunctioning system”²⁰⁶ ma piuttosto a partire da tutti quegli aspetti “that are attractive to men”.²⁰⁷

Il secondo paradigma narrativo risiede nel supposto “‘natural’ talent for looking after others”²⁰⁸ che sembrerebbe essere proprio di ogni rappresentante del genere femminile.

La figura deputata alla veicolazione di questo stereotipo è ovviamente quella della madre, considerata come soggetto unicamente devoto alla cura della prole. Vedremo come tanto *Sharp Objects* quanto *Big Little Lies* costituiscano degli esempi in grado di aggiornare il paradigma rappresentazionale della figura materna, rispettivamente fornendo una lettura macabra di quanto esposto da McDonald e analizzando, parallelamente al rapporto con la propria prole anche quello con sé stesse.

²⁰³ Myra Macdonald, *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*, Londra, Edward Arnold, 1995, p.2

²⁰⁴ M. MacDonald, op.cit., p.1

²⁰⁵ Ibidem p.194

²⁰⁶ Ivi

²⁰⁷ Ivi

²⁰⁸ Ibidem, p.132

Dopo aver isolato e approfondito i due paradigmi sopracitati, MacDonald individua infine

potentially positive developments in the cultural history that has associated caring with femininity [...] motherhood is no longer the only paradigm for caring, with women's relations with each other acquiring increasing narrative interest²⁰⁹

Quest'ultimo essenziale sviluppo accomuna tutte le narrazioni da noi selezionate. La serialità televisiva americana sembra star iniziando a guardare nuovamente con interesse al tema della cosiddetta *sisterhood*, proponendo modalità inedite e talvolta controverse di esplorazione delle modalità tramite le quali è possibile prendersi cura di sé stesse e degli altri.

2.2.2.3 Superamento della *new woman* e avvento dell'*antieroina*

“There is much new ground these dramas could explore – lesbian characters, partnered characters, characters without rewarding careers, and stay-at-home parents remain relatively absent”²¹⁰

Così Amanda Lotz concludeva il suo volume sullo studio dei *female-centered dramas* posteriori alla conclusione della *network era*. Dopo la battuta d'arresto verificatasi a parere dell'autrice nel primo quinquennio degli anni 2000, oggi, a distanza di quindici anni dalla pubblicazione del volume, possiamo dire che la serialità televisiva americana abbia avviato ormai da qualche tempo l'esplorazione di tutte le categorie menzionate da Lotz, e anche di più. Già nel 2006 Lotz poteva affermare che “women are now [...] fortunate enough to be characterized in disparate and complex ways”, e questa fortuna, questa possibilità sta andando ampliandosi sempre di più, con il tentativo di superare ogni limite posto alla diversità delle rappresentazioni. Le narrazioni prese in esame dall'autrice limitavano “The diversity” of female representations [...] to those who are white, conventionally attractive, and for the most part, upper-middle-class”.²¹¹ Un rapido sguardo alla produzione degli ultimi anni è sufficiente per realizzare che i criteri rappresentazionali oggi sono ben diversi, con

²⁰⁹ Ibidem, p. 160

²¹⁰ A. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p.180

²¹¹ Ibidem p.146

prodotti incentrati largamente sull'esperienza di personaggi neri come accade in *Dear White People* (Netflix, 2014) o *How to Get Away With Murder* (ABC, 2014-2020); o ancora su personaggi LGBT+, come nel caso della già citata *Orange is The New Black* o la più recente *Pose* (FX, 2018-).

Nonostante il superamento del modello della *new woman*, a lungo “the only single female characters in existence”²¹² le protagoniste delle *female-centered narratives* odierne condividono con quel primo modello di donna indipendente proprio la capacità di veicolare il medesimo *empowerment* seppure tramite modalità più o meno riuscite ma in ogni caso sempre differenti da quelle precedenti.

Una delle due più recenti e rilevanti è data da quella che l'attrice Brit Marling, nota soprattutto per aver interpretato il ruolo della protagonista di *The OA* (Netflix, 2016-2019) definisce come *Strong Female Lead*. All'interno dell'articolo,²¹³ l'autrice definisce con questo epiteto quei personaggi i cui punti di forza sono “physical prowess, linear ambition, focused rationality. Masculine modalities of power”. Non un personaggio femminile “forte” in virtù di quelli che sono i tratti generalmente collegati alla femminilità – “empathy, vulnerability, listening” – ma piuttosto perché portatrice, all'interno di un corpo femminile possibilmente attraente, di tutte quelle caratteristiche tradizionalmente associate alla mascolinità. Insoddisfatta dalla limitatezza di questo tipo di modello, l'autrice auspica alla creazione di personaggi altrettanto *empowered* che incorporino però anche i tratti sopracitati, non limitandosi a “mettersi in gioco” adoperando unicamente le “carte” proprie della mascolinità.

Un superamento del modello di *strong female lead* si ha in quello che consideriamo essere l'esempio di protagonista più ricco tra quelli presenti nella programmazione attuale, quello di antieroina.

Nello spiegare le origini del termine “antiheroine television”, Milly Buonanno dice

“Antiheroine television” purposely re-echoes ‘heroine television’ coined two decades ago by Charlotte Brundson to designate female-centered shows whose protagonists negotiate

²¹² Ibidem p. 109

²¹³ Brit Marling, “I Don’t Want to Be the Strong Female Lead”, 07/02/2020 <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>

femininity “trying to cope” with contradictory demands made on women. As Brundson put it ‘these shows are all in some fundamental way addressing feminism’. Trying to cope with inner contradictions and conflicting external demands is a truly distinctive feature of the antiheroine as well²¹⁴

Un’accezione, dunque, leggermente diversa e più ampia di quella che potrebbe essere stata offerta considerando l’antieroina come una mera traslazione di tutte le caratteristiche proprie dell’antieroe, con cui pure condivide dei tratti, nel corpo di una donna.

Considerando la serialità televisiva come “veicolo espressivo in grado di riprodurre, riflettere e trasmettere l’immagine, i valori, i limiti e le debolezze di una società complessa e avanzata come quella americana”,²¹⁵ l’*antiheroine television* si presenterebbe allora come il “genere” più adeguato a indagare più da vicino valori, limiti e debolezze proprie dell’esperienza femminile.

La ricchezza di un personaggio come quello dell’antieroina risiede proprio nella capacità di mostrare le molteplici sfaccettature che caratterizzano il “femminile” odierno, +certamente in grado di rendere conto più realisticamente della molteplicità di caratteri, punti di vista e personalità che difficilmente potrebbero essere ricondotte a un unico “tipo” di donna, come si è tentato di fare in passato. Ciò significa chiaramente, includere in questa sfilza potenzialmente infinita di rappresentazioni anche quelle di donne “cattive”, “imperfette” o semplicemente, “normali”.

Ecco che allora si fanno strada nella programmazione statunitense donne socialmente, fisicamente o psicologicamente controverse, donne single, felicemente o infelicemente sposate, lavoratrici o casalinghe, madri, madri aberranti, psicopatiche, assassine, vittime di violenza, adultere, donne grasse, obese, donne nere, donne sessualmente libere o al principio del loro percorso di autocoscienza. Le possibilità rappresentazionali e di problematizzazione di temi legati alla sfera della femminilità offerte dalla *antiheroine television* sono potenzialmente infinite, un dettaglio che non è

²¹⁴ Milly Buonanno, *Television Antiheroines: women behaving badly in crime and prison drama*, cit., p.4

²¹⁵ G. Ciofalo, op.cit., p.80

sfuggito agli studios che come previsto, dato il successo di queste narrazioni, “tendono a produrne altri due, tre, dieci, fino a saturare l’offerta”.²¹⁶

Consideriamo personalmente il modello proposto dall’*antiheroine television* come “il più femminista” tra quelli che si sono succeduti nella storia, sia dato l’intento di indagare in maniera approfondita le vicissitudini reali che le donne statunitensi si trovano a fronteggiare ogni giorno, sia dato l’allineamento con quello che da sempre è stato il fine ultimo del movimento femminista, quello di raggiungere la parità. E se nell’ambito della serialità televisiva statunitense i prodotti più acclamati dalla critica sono stati quelli incentrati su personaggi controversi e dalla dubbia moralità come gli antieroi, potremmo leggere la *antiheroine television* come il tentativo seriale di raggiungere la parità nel proporre personaggi altrettanto complessi e stratificati al pari di un Walter White o un Tony Soprano.

Poste a questo punto tutte le basi teoriche necessarie alla comprensione dell’analisi che ci apprestiamo a presentare, vediamo in che modo il movimento femminista è riuscito a influire nel processo di adattamento di ciascuna delle opere prese in esame.

²¹⁶ Marina Pierri, *Eroine: come i personaggi delle serie tv possono aiutarci a fiorire*, Roma, Tlon, 2020, p.26

CAPITOLO 3: ADATTAMENTO DA ROMANZO A SERIE TV. CINQUE CASE STUDIES

In questi primi due capitoli abbiamo fatto riferimento ai testi *source* che ci apprestiamo adesso a prendere in esame per mezzo dei rispettivi adattamenti facendo principalmente riferimento a quello che è stato l'iniziale criterio di selezione degli stessi, vale a dire narrazioni incentrate su protagoniste femminili scritte da donne. Alla luce di quanto esposto fin adesso in relazione ai due parametri di analisi di questi testi – adattamento da un lato e influenza del contesto di ricezione in particolare per ciò che riguarda eventi coinvolgenti il movimento femminista dall'altro - possiamo a questo punto delineare un quadro più dettagliato e completo al fine di comprendere - prima di analizzare le variazioni sui testi *source* tramite la presa in esame individuale di ciascun testo - il modo in cui tutti questi testi, rispondendo a necessità tanto produttive quanto contestuali, hanno orientato la scelta dei produttori nella loro selezione.

Prendendo in considerazione il primo criterio, quello di adattamento, notiamo come a diversi gradi tutti i testi selezionati rispondano alle necessità espresse nel primo capitolo circa le caratteristiche preferite nei testi sorgente da destinare a un successivo adattamento per il piccolo schermo. Ciascuno dei testi da noi presi in esame ha avuto un certo grado di successo – chiaramente variabile – presso il suo primo pubblico, quello letterario; in tutti i casi, dalla iper-realistica e contemporanea *Big Little Lies* alla distopica *The Handmaid's Tale*, abbiamo a che fare con narrazioni realistiche in grado di risuonare presso il grande pubblico televisivo, quello femminile in particolare. La messa in scena di eventi ed esistenti in grado di suscitare emozioni forti, si tratti di empatia, curiosità, disprezzo, rende questi testi adatti a competere nell'affollatissimo mercato dei prodotti seriali televisivi contemporanei.

Nell'affrontare esperienze di vita comuni al genere femminile nel suo complesso, tutte queste serie “are all in some fundamental way addressing feminism”,²¹⁷ secondo il modello discusso a conclusione del capitolo precedente, quello della *antiheroine television* dibattuto da Buonanno. Problematizzazioni dei concetti di emancipazione,

²¹⁷ Charlotte Brundson, *Screen tastes: Soap opera to satellite dishes*, Londra - New York, Routledge, 1997, p.34

autodeterminazione e autocoscienza fanno da sfondo a narrazioni accomunate dalla presenza di protagoniste impegnate a confrontarsi con le richieste, basate sui presupposti di genere, che la società che abitano pone loro.

Sulla base di questi presupposti comuni alle narrazioni selezionate si sviluppano tutte quelle variazioni su storia e discorso precedentemente esposte nel primo capitolo di questa tesi. Nelle analisi che seguono ci impegniamo dunque a “leggere” suddette variazioni alla luce del contesto di riferimento dell’opera adattata secondo il modello di discorso sociale proposto da Casetti. Nel tentativo di presentare un’analisi quanto più organica possibile nonostante la varietà delle opere procederemo affrontando ciascuno dei *case studies* a partire da dei punti di partenza condivisi: dopo una iniziale esposizione di tutti quelle più generiche informazioni utili a “inquadrare” la scelta del testo source in ambito produttivo procederemo con la messa in risalto di tutte quelle variazioni su storia e discorso rilevanti al fine della nostra analisi per poi concludere ciascun paragrafo con l’analisi delle modalità in cui ciascun testo interagisce con uno o più degli “assi” - isolati nel capitolo precedente – che abbiamo detto essere, a nostro parere, indice di una narrazione considerabile nei termini di “femminista”.

3.1 Big Little Lies: separatismo e female-centered drama

A tre anni dalla sua pubblicazione, *Big Little Lies* di Liane Moriarty sbarca sul piccolo schermo nel 2017 con l’omonima serie tv prodotta da HBO: ad acquisire i diritti dell’opera – ad appena un mese dalla pubblicazione del romanzo - in vista di una trasposizione sul piccolo schermo furono Nicole Kidman e Reese Whitterspoon, che oltre a figurare nel ruolo di produttrici (insieme al regista Jean Marc Vallée e la stessa Liane Moriarty) sono i volti di due delle protagoniste della narrazione di Moriarty - rispettivamente nei ruoli di Celeste Wright e Madeline Mackenzie - insieme a Shailene Woodley (Jane Chapman), Laura Dern (Renata Klein), e Zöe Kravitz (Bonnie Carlson).

Già il romanzo di Moriarty fu oggetto di un certo successo nel settore: il titolo figura, infatti, nella *New York Times Best Seller List* del 2014 e ottiene il riconoscimento

come *Best Adult Novel* ai Davitt Awards,²¹⁸ una manifestazione annuale focalizzata su narrazioni – tanto per adulti che per ragazzi – appartenenti al genere crime. Tra i romanzi dell'autrice, *Big Little Lies* porta il vanto non solo di essere stato il primo ad ottenere una trasposizione televisiva, ma anche di aver innescato quei meccanismi nominati nel primo capitolo in relazione al corpus di opere di Stephen King e di George R.R. Martin: a quattro anni dal debutto della prima stagione di *Big Little Lies* si attende infatti il secondo adattamento di un romanzo di Moriarty, in arrivo questo autunno sempre per la produzione di HBO.

Viste le potenzialità offerte in termini di autorialità, qualità e successo di pubblico offerte dal formato della miniserie autoconclusiva, l'iniziale progetto televisivo prevedeva una disposizione della narrazione lungo un numero totale di sette episodi. Nel tentativo di confezionare un prodotto fortemente autoriale, distinguibile dal resto della produzione televisiva contemporanea e attento alla resa di personaggi femminili fortemente caratterizzati, l'intero progetto viene affidato a un numero molto ridotto di creativi. Nei principali ruoli di sceneggiatore e regista troviamo infatti rispettivamente David E. Kelley (sceneggiatore, tra le altre opere, di una delle *female-centered dramas* storiche per eccellenza, *Ally McBeal*) di cui la sceneggiatura porta la firma per ogni episodio, e Jean Marc Vallée che, già misuratosi con due adattamenti cinematografici quali *Dallas Buyers Club* (Jean Marc Vallée, 2013) e *Wild* (Jean Marc Vallée, 2014)²¹⁹ si misura adesso per la prima volta, e in maniera brillante, con un primo adattamento per il piccolo schermo.

L'organicità del lavoro sulla sceneggiatura e sulla regia, insieme a una scelta del cast particolarmente fortunata danno vita a una narrazione che nell'indirizzarsi al grande pubblico televisivo riesce a mettere d'accordo tanto lettori consapevoli che inconsapevoli guadagnandosi ben presto un certo prestigio presso la critica che sfociò – già nel dicembre 2017 - nel rinnovo della serie per una seconda stagione basata stavolta su una novella appositamente scritta da Moriarty come seguito televisivo della

²¹⁸ I premi sono intitolati a Ellen Davitt, autrice del primo romanzo mystery pubblicato in Australia nel 1865 e intitolato *Force and Fraud*

²¹⁹ L'adattamento cinematografico delle memorie di Cheryl Strayed intitolato *Wild: From Lost to Found on the Pacific Crest Trail*, costituisce l'inizio della collaborazione tra il regista e Reese Whitterspoon che nel film (anch'esso considerabile una *female-centered drama*) interpreta la protagonista

sua iniziale narrazione. Per una commistione di ragioni che spaziano dal materiale narrativo di partenza, sicuramente meno ricco rispetto a quello del romanzo che l'aveva preceduto, a una serie di incomprensioni giocatesi nell'ambito dei diversi stadi di produzione della serie, la seconda stagione non venne accolta con un entusiasmo pari a quello che era riuscita a suscitare la prima. Nell'espansione della narrazione oltre la sua originaria conclusione – su cui pure, vedremo, in fase di adattamento sono state apportate alcune fortunate ma sostanziali modifiche – la narrazione perde d'intensità riducendosi, nonostante l'aggiunta di nuove sfide e personaggi, a una mera conseguenza della prima, più che a un vero e proprio seguito.

A differenza di quello che vedremo essere il caso di una serie oggetto di una estensione decisamente più massiccia come *The Handmaid's Tale*, la seconda stagione di *Big Little Lies* mostra chiaramente a monte la decisione di non usufruire ulteriormente del romanzo come fonte di informazioni utili sui personaggi nella ripresa di elementi rimasti fuori dall'iniziale adattamento in un allontanamento ulteriore tanto dall'opera originale che dalla prima stagione. Vediamo a questo punto quali sono state le maggiori e più interessanti variazioni apportate sul testo di partenza sia per quanto concerne gli aspetti riconducibili al discorso che quelli legati invece alla storia.

3.1.1 Variazioni su storia e discorso

Ambientata nella ricca cittadina americana di Monterey, *Big Little Lies* è una narrazione corale incentrata sulle vite di cinque protagoniste molto diverse tra loro ma accomunate da uno degli aspetti del vissuto femminile più indagati in ambito televisivo, quello della maternità. Sullo sfondo dell'anno scolastico appena iniziato, le storie e le “piccole grandi bugie” di ciascuna delle protagoniste si intrecciano fino a convergere in un misterioso omicidio, cornice della prima stagione sin dai primi minuti del primo episodio. Violenza domestica, stupro, tradimento, divorzio, bullismo e maternità sono solo alcuni dei temi presentati nel romanzo e nel suo adattamento nella prima stagione della serie omonima.

Come accennavamo in precedenza, la prima stagione segue pedissequamente le vicende narrate all'interno del romanzo, seppur con le opportune variazioni dovute al cambio del medium e all'adattamento in un formato differente. Quello che abbiamo

precedentemente definito come *kernel* del racconto rimane comunque essenzialmente intatto. Come nel romanzo, e forse in maniera ancor più marcata, la cornice del racconto si dispiega sul genere che abbiamo detto essere particolarmente prolifico in termini di *female-centered narratives*, quello del crime. Prima ancora di presentare le protagoniste, l'incipit del primo episodio pone le basi per una lettura investigativa della narrazione in una successione di interrogatori da parte della polizia a quelli che successivamente scopriremo essere i membri della comunità di Monterey. Se le dinamiche dell'omicidio rimangono nebulose fino all'ultimo episodio, ciò che ci viene immediatamente comunicato è il sospettato coinvolgimento di una o più delle protagoniste; ecco allora che sin dal principio tutte quelle “issues and dilemmas designed to resonate with audience members in Anytown, USA”,²²⁰ dal trasferimento in un'altra città, alla rivalità con le altre madri della cittadina, o ancora alle più o meno gravi crisi coniugali, assumono contorni sinistri con la consapevolezza che uno di quegli intricatissimi fili narrativi si risolverà alla fine in un omicidio. Allo spettatore il compito di giocare con il testo e scoprire quale prima della presentazione della soluzione del mistero nell'ultimo episodio.

La conclusione della prima stagione con la risoluzione del mistero si traduce in un parziale cambio di registro in favore di una più marcata focalizzazione sul *drama* nella seconda stagione: con la risoluzione della cornice crime escono di scena anche tutti quei personaggi secondari che l'avevano abitata con una conseguente ulteriore focalizzazione sui vissuti e le relazioni tra le protagoniste, adesso unite dalla condivisione del segreto della colpevolezza di una di loro per la morte della vittima nella prima stagione. La condivisione di questo segreto introduce uno dei due principali temi portanti della stagione, quello della *sisterhood* che nel suo dizionario della teoria femminista, Maggie Humm definisce come segue:

Sometimes called sorority, sisterhood includes the idea and experience of female bonding, and the self-affirmation and identity discovered in a woman-centered vision and definition of womanhood. Because sisterhood is based on a clear awareness that all women, irrespective of class, race, or nation have a common problem – patriarchy, the term is an important part of contemporary feminism²²¹

²²⁰ A. Lotz, *Redesigning Women*, cit., p.121

²²¹ Maggie Humm, *The Dictionary of the feminist theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989,

La condivisione di un evento traumatico diventa uno strumento utile a superare ogni possibile divergenza personale in favore di un rafforzamento delle dinamiche di gruppo già esistenti tra tre delle protagoniste nella prima stagione (Jane, Madeline e Celeste) e a un ulteriore allargamento in favore delle altre due (Renata e Bonnie), adesso anch'esse nel ruolo di protagoniste vere e proprie più che antagoniste delle tre principali. Il secondo tema chiave viene invece affrontato a partire dall'introduzione di un nuovo personaggio, la madre del defunto marito di Celeste, Mary Louise (Meryl Streep). Il rapporto tra le due porrà le basi per una trattazione sul tema, oggi purtroppo quantomai attuale, di erronea imputazione della colpa di stupro e violenza domestica alle vittime piuttosto che ai carnefici.

Passando alle variazioni sulla storia, i personaggi di *Big Little Lies* vengono innanzitutto sottoposti a quello che abbiamo detto essere “[...] uno degli interventi più frequenti operati nel passaggio da romanzo a film [o serie tv] [...] quello della riduzione del numero di personaggi secondari”.²²² Nel processo di adattamento si perdono così svariati cittadini di Monterey, i familiari di Jane, fortemente presenti nel romanzo, e due figli (maschi) di due delle protagoniste. Se il ruolo di questi ultimi non era preponderante neppure nel romanzo, motivo per cui la loro esclusione dall'adattamento televisivo non ci stupisce, porre l'accento sulla loro rimozione è utile per trattare una delle più marcate variazioni sui personaggi, quella relativa ad una più marcata caratterizzazione dei bambini (rimanenti). Se nel romanzo questi ci vengono presentati sempre tramite lo sguardo attento di una delle madri e mai nell'atto di mettere in gioco la propria individualità, all'interno della serie ciascuno di questi viene maggiormente caratterizzato, in una complessiva adultizzazione di bambini che sul piccolo schermo vengono mostrati come molto più brillanti e svegli di quanto realisticamente ci si potrebbe aspettare da bambini della loro età. La maggiore caratterizzazione dei bambini è dal nostro punto di vista particolarmente interessante nella misura in cui risulta in una ancor più marcata focalizzazione sulle protagoniste nei panni di madri, con tutte le difficoltà e le sfide che questo ruolo comporta. Succede

pp.210-211

²²² A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.133

così che rispetto al romanzo, in cui vediamo più spesso le protagoniste nell'atto di interagire tra loro in occasioni che non le vedono coinvolte in quanto madri ma in quanto semplici persone con interessi propri (l'organizzazione di un club del libro, uscite per fare jogging, scambio di regali etc.), nella serie le vediamo più frequentemente interagire attivamente con i propri bambini, impegnate, dunque, a svolgere il ruolo materno. Il risultato è una complessiva focalizzazione sulle modalità in cui queste si rapportano con la necessità di ricoprire – a maggior ragione data la chiara espressione da parte dei bambini di desideri, voleri e richieste proprie - il ruolo della “buona madre”. Scrive Anna Lucia Natale riprendendo la sintesi di Feasey²²³

La “buona madre” [...] è in sostanza: una madre esclusivamente dedita allo sviluppo emotivo e alla crescita intellettuale dei figli; una madre che, anche se lavora, organizza i suoi impegni in funzione dei figli, e che è sempre presente nella loro vita; una madre che vive il suo ruolo come naturale, significativo, appagante, senza avvertire alcun senso di privazione della libertà, delle amicizie, della indipendenza economica, degli interessi culturali²²⁴

Se questa prima variazione, pur riflettendosi sulle protagoniste femminili, partiva dai bambini, la seconda concerne invece i personaggi maschili della serie che, tramite interventi su due fronti distinti ma interconnessi, si sostanzia in una ancora più marcata focalizzazione sul femminile rispetto al romanzo, in accordo con la ripresa, di cui abbiamo reso conto nel capitolo precedente, del movimento delle donne. In aggiunta alla loro riduzione numerica, i principali personaggi maschili della narrazione subiscono una sorta di annichilimento tramite un duplice processo di essenzializzazione.

Una modificazione più lieve ma certamente efficace, si sostanzia nella rimozione, nel passaggio al piccolo schermo, della *backstory* di quello che potrebbe essere definito come il villain della serie, ossia il marito di Celeste, Perry. Apparentemente perfetto nei ruoli di marito e padre, Perry si rivela sin da subito essere un uomo inusitabilmente violento nei confronti della moglie e più in generale delle donne. Per tutta la durata della narrazione intrattiene con la moglie – di cui è il carnefice in diversi episodi di violenza domestica - una relazione tossica fondata sulla violenza fisica e la

²²³ Rebecca Feasey, *From Happy Homemaker to Desperate Housewives. Motherhood and Popular Television*, Anthem press, Londra-New York, 2012, pp.2-3

²²⁴ Anna Lucia Natale, *Non solo madri. La Maternità nella Fiction Televisiva*, in Milly Buonanno, Franca Faccioli, *Genere e Media: non solo immagini: soggetti, politiche, rappresentazioni*, Milano, Angeli, 2020, p.179

manipolazione psicologica; in aggiunta a ciò, nell'ultimo episodio in cui scopriremo che la sua identità combacia con quella della vittima di omicidio, Perry si rivelerà essere il colpevole dello stupro di Jane subito dalla protagonista pochi anni prima. La rimozione della *backstory* di Perry che lo vede vittima di bullismo per tutta la sua infanzia indica un chiaro tentativo di deumanizzare ulteriormente un personaggio già di per sé inequivocabilmente negativo: lo spettatore viene così ulteriormente invitato a guardare al personaggio come niente di più che un carnefice misogino e privato della possibilità – per quanto difficile da cogliere – di considerare la violenza dell'uomo alla luce della violenza subita da esso stesso. Una essenzializzazione e polarizzazione del personaggio, dunque, verso un polo unicamente negativo diametralmente opposto, invece, al personaggio di Ed che, subendo la stessa distillazione, viene ridotto al ruolo di marito comprensivo ed essenzialmente perfetto.

Il secondo e più sostanziale esempio di questo generale annichilimento dei personaggi maschili si sostanzia invece nelle modifiche apportate alla scena che culmina con l'omicidio di Perry nell'ultimo episodio della stagione.

La scena in questione è probabilmente la più memorabile ed emozionante di tutta la serie, ed è quella che nel passaggio dal romanzo alla serie tv ha subito le più sostanziali e interessanti trasformazioni. Nella serie, tutte le protagoniste si incontrano in un luogo appartato durante un evento partecipato dall'intera comunità scolastica di Monterey. Al sopraggiungere di Perry, intenzionato a portare via la moglie per discutere la decisione di lei di lasciarlo definitivamente, alle donne basta uno sguardo per comprendere la natura violenta dell'uomo. Sentendosi scoperto, Perry si scaglia verso la moglie dando vita a una colluttazione che lo vede scontrarsi contro Celeste, Madeline, Renata e Jane, adesso unite contro il nemico comune. Sopraggiunge infine Bonnie che intenzionata a porre fine a quella violenza, interviene spingendolo giù per le scale, uccidendolo. Gli elementi di questa scena che riescono a suscitare l'emozione degli spettatori sono due e prescindono dalla agognata risoluzione del mistero: in primo luogo il modo in cui alle protagoniste basta uno sguardo – carico della consapevolezza di quel che vuol dire essere donna – per comprendere la situazione e ribellarsi, seppur impaurite dalla mostruosità dell'uomo, alla sua violenza; in secondo luogo il fatto che, a dispetto di tutte le divergenze personali che avevano animato la

stagione, queste decidono di comune accordo di mentire e non rivelare la colpevolezza di Bonnie. Il mantenimento del segreto sarà poi il principale presupposto narrativo della seguente stagione.

Nel romanzo l'omicidio di Perry si svolge in maniera piuttosto diversa, dal momento che questo avviene alla presenza di due dei partner delle protagoniste che accettano anch'essi di mantenere il segreto per coprire Bonnie che in conclusione del romanzo deciderà invece di costituirsi. La rimozione totale dei personaggi maschili da questa scena in fase di adattamento è chiaramente data dall'intento, separatista, di calcare la mano su concetti quali quello di *woman power* e di *sisterhood* in accordo con i temi tra i più sentiti nel periodo di release della serie.

Questo episodio è poi interessante e utile per mettere in risalto la principale variazione sugli eventi della storia, data dall'apertura del finale. Il mantenimento del segreto che nel romanzo Bonnie stessa decide di svelare ci consente di leggere la seconda stagione come una estensione nei termini di un *what if* incentrato adesso non più sulle *big little lies* che avevano indirizzato l'intrecciarsi delle linee narrative della prima stagione ma su quella che le *Monterey Five* definiscono nella seconda stagione come *The Lie*, presupposto imprescindibile di ogni sviluppo nel loro rapporto: esattamente come afferma Celeste nell'episodio finale della seconda stagione "The Lie is the friendship".²²⁵

3.1.2 *Big Little Lies: tra emancipazione e autoscienza*

Analizzate le principali variazioni – già indicative delle necessità poste dal contesto di ricezione - apportate sulla base delle linee guida del processo di adattamento, consideriamo adesso più nel dettaglio le traiettorie tramite cui la narrazione problematizza gli assi portanti del femminismo di cui abbiamo parlato in precedenza. La coralità della narrazione e l'organizzazione su due stagioni si traduce in differente grado di approfondimento sulle linee narrative delle protagoniste a seconda della stagione: se la prima stagione segue più da vicino i percorsi individuali di Celeste, Madeline e Jane, la seconda si sposta più su quelle che nella prima stagione avevano

²²⁵ *Big Little Lies*, Stagione 2 Episodio 7, *I Want to Know*

funzionato più come antagoniste rispettivamente di Madeline e Jane piuttosto che come personaggi a sé stanti – Bonnie e Renata. Considerando i percorsi di Madeline, Celeste e Jane, la prima stagione potrebbe essere definita come una narrazione sull'emancipazione. Ciascuna delle protagoniste affronta seppur tramite modalità differenti, la consapevolezza della necessità di affrancarsi dalla dipendenza nei confronti di qualcun altro, in particolare rispettivamente: dai figli, dal marito, dal ricordo del proprio stupratore. Vediamo in che modo prendendo a turno in esame ciascun personaggio.

L'emancipazione di Madeline si muove lungo due direttive interconnesse date dall'affrancamento dalla dipendenza dalle figlie da un lato e dal marito dall'altro. Rispetto ai percorsi di Celeste e Jane, il suo è quello che subisce le modifiche più sostanziali rispetto al romanzo nella forma di aggiunte. L'intero percorso di Madeline prende infatti le mosse da una serie di eventi assenti nel romanzo, quelli originanti dallo spettacolo teatrale a cui la donna partecipa nel ruolo di assistente del regista, Joseph (con cui tradirà il marito creando il punto di avvio per la crisi coniugale indagata nella seconda stagione).

In un momento di confidenza con Celeste, Madeline afferma

I got so consumed with Abigail and Chloe, their lives were everything...that I almost forgot I had my own. And I just had to do something, so I decided to volunteer at the theatre. And I'm not a performer, I'm not a director, I don't know what to do but it just made me feel like I was doing something²²⁶

Il coinvolgimento di Madeline è dunque mosso dal desiderio di prendere parzialmente le distanze dal ruolo di madre alla ricerca di un equilibrio in grado di coniugare le sue necessità e i suoi doveri di madre con quelli di soggetto autonomo e indipendente; la decisione di intraprendere questa seppur temporanea carriera, consente inoltre a Madeline di intraprendere un percorso di affrancamento non tanto dal marito quanto dalla più generica figura maschile di riferimento, identificabile anche con l'ex marito; nel tentativo di convincere la figlia maggiore, Abigail, ad accantonare l'idea di abbandonare l'istruzione e non andare al college, Madeline dice:

²²⁶ *Big Little Lies*, Stagione 1 Episodio 4, *Push Comes to Shove*

What I do know [...] is that when it all comes down to it, you have to be independent, and you have to be self-sufficient. I was a very young mother when I had you [...] you need to be strong, and independent and educated, and a strong woman²²⁷

Madeline imputa alla sua impossibilità di andare al college l'essersi trovata nella difficile situazione di dipendenza dall'ex marito e la conseguente mancanza di prospettive in seguito al suo abbandono quando Abigail era ancora piccola. La partecipazione allo spettacolo teatrale sarebbe dunque un tentativo di cercare una strada per sé alla luce della consapevolezza del pericolo posto dalla dipendenza economica da qualcun altro, in questo caso il marito. L'introduzione di questa *storyline* svolge dunque in primo luogo la funzione di far confrontare il personaggio con un tema universale e sempre attuale come quello della "riduzione" della donna al ruolo di madre tramite l'alterazione della condizione di Madeline che nel romanzo ha invece concluso gli studi e ottenuto una laurea in marketing; in secondo luogo, l'introduzione del personaggio di Joseph con cui Madeline tradirà il marito in una rivendicazione della propria libertà sessuale al di fuori del matrimonio, pone le basi per l'evento narrativo guida del percorso di Madeline nella seconda stagione, quello della crisi coniugale con Ed.

Il percorso di Celeste parte invece dal tentativo di rivendicazione della propria emancipazione dopo la rinuncia volontaria in favore di una dipendenza dal marito in seguito alle sue manipolazioni psicologiche. Tramite le conversazioni tra le protagoniste, favorite dall'aggiunta della *storyline* di cui sopra, scopriamo che prima della maternità, Celeste faceva l'avvocato e che lo stress causato dagli impegni lavorativi impediva lei di restare incinta. In *Push Comes to Shove*, la scoperta del coinvolgimento di Celeste in una piccola questione legale riguardante lo spettacolo di Madeline dà vita al risentimento di Perry, che tenta di convincere la moglie – proponendole impulsivamente di avere un altro bambino - a desistere da quel pur temporaneo coinvolgimento in un'attività che non la vede coinvolta né in quanto moglie né in quanto madre.

Nonostante la consapevolezza di Celeste circa i comportamenti tossici di Perry – in occasione di una sessione con la psicologa afferma "He just likes me to be at home in

²²⁷ *Big Little Lies*, Stagione 1 Episodio 1, *Somebody's Dead*

the house, and we have the twins, and...he's not that crazy about me having too many friends. He's just possessive, that's who he is"²²⁸ – la tossica dipendenza fisica e psicologica dal marito la induce a cedere ai suoi ricatti nutrendo il senso di colpa nel desiderare di voler qualcosa di più di una vita dedicata unicamente al marito e ai figli. Nella stessa occasione in cui Madeline confessa i suoi sentimenti riguardo il senso di soffocamento dato dalla cura incessante per Abigail e Chloe, in seguito a un incontro in cui Celeste partecipa in quanto avvocato questa confessa:

It's just, for six years I've been wiping runny noses, organizing playdates, doing everything to be a good mom, you know? And today I felt alive, I felt good. It that crazy? I feel so ashamed for saying this, but being a mother, it's not enough for me. It's just not. It's not even close. It's evil, right? I'm evil.²²⁹

Sebbene inizialmente riluttante, Celeste deciderà di intraprendere questo lungo e doloroso processo di emancipazione dal marito, che nella seconda stagione scoprirà non essere arrivato a compimento neppure dopo la sua morte. Anche qui, emblematico il fatto che a differenza del romanzo Celeste non si confronti “solo” con la necessità di abbandonare la relazione con il marito violento ma che questo percorso di emancipazione si intrecci anche a un tema ricorrente tanto nella narrazione finzionale quanto in quella sociale riguardante lo stereotipo della buona madre.

Seppur inconsapevole, Jane compie un processo di superamento di un certo tipo di dipendenza, seppur differente, dallo stesso uomo. La presenza di un evento traumatico nel suo passato ci viene comunicata tramite una ricorrenza di sequenze a metà tra *flashback* e sequenze oniriche in cui, trafelata e vestita con un abito da sera, questa insegue un uomo sulla spiaggia. La confidenza della dinamica del concepimento di Ziggy a Madeline avvia un tentativo da parte delle tre donne di rintracciare l'uomo che tormenta ancora le notti di Jane con incubi ricorrenti. Come nei casi precedenti, anche il processo di affrancamento di Jane è interconnesso con il ruolo materno. Una delle *storyline* ricorrenti in tutta la serie vede Ziggy nei supposti panni di bullo ai danni della figlia di Renata Klein; l'accusa del figlio crea in Jane il sospetto che il bambino abbia in qualche modo “ereditato” il carattere violento del padre facendo vacillare le sue convinzioni circa l'innocenza del figlio che è convinta essere tutt'altro che

²²⁸ *Big Little Lies*, Stagione 1 Episodio 4, *Push Comes to Shove*

²²⁹ *Ibidem*

violento. La protagonista compie dunque il suo processo verso l'emancipazione da un uomo che a distanza di anni riesce a condizionare la sua vita tramite due distinte direttive: la presa di posizione nella decisione di voler provare a trovare quest'uomo e potenzialmente ucciderlo o spaventarlo (Jane sospetta di un uomo trovato online, chiede lui un appuntamento a cui porta la pistola, seppur incerta sul da farsi); e la ricerca di conferma circa l'improbabilità che il figlio abbia ereditato l'indole violenta del padre tramite tutti i mezzi a sua disposizione, un dialogo aperto basato sulla reciproca fiducia con il figlio e la consultazione con una psicologa per bambini. Se per Celeste la morte di Perry non influisce sulla dipendenza di lui, per Jane questa costituisce l'occasione per ricominciare, nella seconda stagione, a fidarsi degli uomini, finalmente libera da un ricordo che, seppur presente, inizia gradualmente a sbiadire nella sua memoria.

Il percorso di Renata è anch'esso connesso al concetto di emancipazione ma si svolge secondo una parabola discendente rispetto a quello delle protagoniste. All'inizio della serie Renata rappresenta tutto ciò che Celeste e Madeline desiderano essere: una madre ma con una importante carriera. La validità delle sue capacità di madre – ipoteticamente intaccate dalla sua carriera - verrà messa in discussione dalla comunità della cittadina quando la figlia inizierà a essere oggetto di atti di bullismo a cui la madre non riesce tramite alcun mezzo a porre rimedio. Oltre a ciò, privata di ogni sua ricchezza a causa del gioco d'azzardo del marito, Renata si troverà spogliata dalla sua emancipazione e privata di tutto ciò che aveva impiegato la sua intera vita a costruire, consapevole della sua responsabilità nell'aver condiviso volontariamente le sue proprietà con il marito in una forma anch'essa di dipendenza. Nel romanzo Renata non i trova mai in questa posizione; scoperto il tradimento del marito con la babysitter (*storyline* ripresa nella seconda stagione) questa deciderà di trasferirsi a Londra con i figli proprio in virtù della sua emancipazione economica e psicologica del marito.

Il percorso di Bonnie, infine, è quello più atipico. Rispetto alle altre protagoniste che abbiamo detto essere impegnate ciascuna secondo modalità differenti con il proprio processo di emancipazione, Bonnie svolge piuttosto nella seconda stagione un percorso di autocoscienza tramite la ripresa del difficile rapporto con la madre quanto quest'ultima si trasferisce temporaneamente a casa sua. I sensi di colpa di Bonnie nei

riguardi dell'omicidio rendono la sua *storyline* una delle migliori e delle più complesse della seconda stagione. Per la gran parte della stagione il collegamento tra il rapporto con la madre e l'omicidio di Perry resta nebuloso e difficile da cogliere; questo viene esplicitato solo al sesto episodio della stagione, quando a conclusione di un monologo-confessione Bonnie dice alla madre non cosciente sul letto di ospedale "I resent you for killing a man. I killed Celeste's husband and he didn't slip. I pushed him. I snapped and when I lunged at him I was pushing you. And that push was a long time coming".²³⁰

Comprendiamo così la connessione tra i due traumi che affliggono Bonnie nella seconda stagione: i comportamenti violenti di Perry nei confronti delle donne avevano risvegliato in Bonnie il ricordo della propria infanzia, fatta di violenza fisica, di paura, di annichilimento e di svilimento per mano della madre. L'uccisione di Perry e metaforicamente della madre permette a Bonnie di fare i conti con sé stessa e di comprendere finalmente il proprio valore scindendolo dallo svilimento causato dalla madre per anni. Le differenze rispetto al romanzo sono due: come abbiamo già avuto modo di mettere in risalto, in primo luogo Bonnie decide subito di confessare; di conseguenza la madre non entra mai in scena e i presupposti per l'intera *storyline* del personaggio si perdono. In secondo luogo, scopriamo che Bonnie non nasconde la sua infanzia difficile al marito, che comprende le ragioni della sua reazione nei confronti di Perry. La cosa interessante però, è che nel romanzo è il padre di Bonnie ad essere violento, non la madre. Questo sostanziale cambiamento fornisce l'opportunità innanzitutto di portare sullo schermo una madre aberrante, in secondo luogo di rendere ancora una volta la narrazione più *female-centered* del romanzo fornendo una ulteriore chiave di lettura per il tema portante della serie.

3.2 Sharp Objects e la femminilità aberrante

A distanza di poco più di un anno dall'uscita e dal successo di *Big Little Lies*, HBO accoglie nella sua programmazione un secondo adattamento di una *female centered*

²³⁰ *Big Little Lies*, Stagione 2 Episodio 6, *The Bad Mother*

drama: Sharp Objects. Tratto dal romanzo d'esordio dell'autrice statunitense Gillian Flynn pubblicato per la prima volta nel 2006, nella sua versione televisiva *Sharp Objects* coinvolge nomi noti come quello di Marti Noxon (sceneggiatrice di *Buffy the Vampire Slayer*) nel ruolo di ideatrice e del già citato Jean Marc Vallée che torna nel ruolo di regista dopo il successo di *Big Little Lies* con la stessa funzione di garante della coesione autoriale e narrativa della serie. A differenza di *Big Little Lies* però, gli episodi di *Sharp Objects* portano firme di sceneggiatori diversi tra cui – per tre degli otto episodi che compongono la serie – quello della stessa Gillian Flynn nel suo fortunato esordio da sceneggiatrice televisiva che la condurrà due anni dopo, a firmare la sceneggiatura di *Utopia*, remake americano della serie originale britannica del 2013. Nonostante l'immediato ordine di *straight to series*, a differenza di *Big Little Lies*, inizialmente ordinata come *limited series* e successivamente espansa con la seconda stagione, per *Sharp Objects* arrivò subito la conferma che la serie non avrebbe avuto un seguito ma sarebbe rimasta una *limited series*, scelta che come vedremo, si rivelerà decisamente vincente per la riuscita indiscussa dell'adattamento. Se nel caso di *Big Little Lies* a giocare un ruolo chiave nella selezione del romanzo per l'adattamento fu il suo successo presso il circuito degli award del settore, per *Sharp Objects* a fungere da potenziale garante per il successo della serie non fu solo il pubblico letterario già affezionato di Flynn, ma anche il successo mondiale dell'adattamento del suo ultimo romanzo, *Gone Girl*. Adattato per il grande schermo nel 2014 per la regia di David Fincher, *Gone Girl* funzionò da “apripista” per gli adattamenti, a ritroso, delle opere letterarie di Flynn; ad eccezione di *The Grownup*, racconto breve destinato a una raccolta curata da George R.R. Martin e incentrato su una sex worker e falsa medium, il secondo romanzo dell'autrice, *Dark Places*, vide la luce sul grande schermo solo l'anno successivo all'uscita di *Gone Girl* con una versione cinematografica poco convincente diretta da Gilles Paquet-Brenner. La storia della protagonista, la controversa Libby Day, non ebbe lo stesso successo della sorella di *Gone Girl*, Amy Dunne, probabilmente anche a causa del totale mancato coinvolgimento dell'autrice nella produzione del film, che fallisce nel rendere efficacemente conto della controversa psicologia della protagonista. A chiudere la fila degli adattamenti

troviamo appunto *Sharp Objects* e la prima donna controversa di Flynn, Camille Preaker.

3.2.1 *Variazioni sul romanzo nel rispetto del media specificity*

Considerando nel loro insieme tutti i *case studies* selezionati dal punto di vista del grado di fedeltà nei confronti della rispettiva sorgente, *Sharp Objects* costituisce indubbiamente quello che con più efficacia riesce a “percepire, e poi trasmettere il ‘feeling’ del romanzo”²³¹ operando variazioni minime sulla narrazione pur rendendola perfettamente “televisiva” tramite un impiego sapiente di tutte le possibilità offerte dal medium nel totale rispetto del concetto di *medium-specificity*; in tal senso, un ruolo fondamentale è giocato in primis dalla scelta del formato: il rispetto dell’intenzione iniziale di non aprire il testo, autoconclusivo, a possibili seguiti, si traduce in un impiego brillante di quanti più possibili dettagli presenti nel romanzo, e in una semplice riorganizzazione degli eventi narrativi in una forma più adeguata a rendere conto delle specifiche dei generi – crime e melodramma – nella loro versione televisiva. Prima di porre l’accento sulle modalità tramite cui ciò avviene, riassumiamo brevemente le premesse narrative della serie.

La narrazione segue la storia della giornalista Camille Preaker, di ritorno dopo anni alla piccola cittadina natale di Wind Gap, teatro nell’anno precedente di due omicidi brutali ai danni di due giovani ragazzine del luogo, Natalie Keene e Ann Nash. Attratta dalla possibilità di un avanzamento di carriera che una serie di articoli su quello che si sospetta essere un serial killer garantirebbe, Camille accetta la proposta del suo superiore di tornare a Wind Gap nonostante i ricordi infantili traumatici associati al luogo e il difficile rapporto con la madre a cui chiede ospitalità per il periodo della sua permanenza. Sullo sfondo di una cittadina diffidente e costruita sulle dinamiche tipiche delle piccole comunità, i controversi rapporti familiari con la madre e la sorellastra – Amma – di cui farà conoscenza per la prima volta in quella occasione, si intrecceranno all’indagine sull’omicidio delle ragazze fino a convergere nella macabra risoluzione sia del mistero relativo agli omicidi, sia della vera natura del più traumatico evento

²³¹ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.87

dell'infanzia di Camille di cui veniamo man mano a conoscenza tramite un sapiente impegno di flashbacks: la morte della sorella minore, Marian.

Nello rispettare le tre linee guida del genere – setting in una piccola cittadina, ritorno alla dimora di famiglia e tentativo della protagonista di reinventare la propria carriera - - *Sharp Objects* si inserisce perfettamente all'interno del filone televisivo della *protagonist-centered family drama* nella misura in cui, come afferma Lotz

Protagonist-centered family dramas often depict the characters struggling to balance professional activities and their personal lives, and many also focus on characters performing career tasks. The workplace cannot become of primary importance, however, because of the narrative equilibrium these series seek between stories of the protagonists' professional duties and their roles as daughter, mother, or sister²³²

Se l'adesione a questo filone può essere considerata come indice di una narrazione ancora parzialmente ancorata alla storica attribuzione alla donna di ruoli prevalentemente complementari riconducibili alla posizione del ciclo di vita – figlia, moglie e madre – questa ne costituisce una vera e propria sovversione nel caratterizzare ciascuno dei tre personaggi riconducibili a queste posizioni – Adora, Camille e Amma – tramite una femminilità in qualche modo aberrante; vedremo più nel dettaglio in che termini a conclusione del paragrafo. Facendo adesso un passo indietro verso il processo complessivo di adattamento, mettiamo in risalto le tre principali differenze rispetto al romanzo.

La prima importante differenza si ha a livello della struttura della narrazione. I due fili fittamente intrecciati nella narrazione letteraria vengono separati e riorganizzati, nella loro versione televisiva, secondo due linee narrative interconnesse ma ben distinguibili. Nel suo articolarsi più chiaramente come una *double narrative*, l'adattamento del romanzo di Flynn risponde alla necessità della televisione di

mantenere le strutture drammaturgiche nette e forti analoghe a quelle dei film per il grande pubblico. Il pubblico televisivo è enormemente vasto e differenziato, può prestare un'attenzione che spesso è solo episodica [...] di conseguenza occorre essere particolarmente chiari, concentrarsi su uno o pochi personaggi con conflitti ben determinati, evitare ogni digressione²³³

²³² A. Lotz, *Redesigning Women*, cit., p.147

²³³ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.123

Comprendiamo allora la chiarezza con cui vengono costruite in maniera del tutto speculare le due linee narrative: la prima si svolge nel presente secondo una progressione temporale lineare ed è incentrata sulla risoluzione dell'omicidio secondo le modalità tipiche del filone crime del *whodunit*. In accordo con quanto sostenuto da Fumagalli però, “il *whodunit* oggi funziona se è intessuto di significati ulteriori”,²³⁴ motivo per cui a questa prima linea narrativa si affianca la seconda, quella che la stessa autrice del romanzo ha definito in più occasione come “who is she”. Ambientata in un passato a cui abbiamo accesso tramite i flashback frammentari della protagonista, questa seconda linea narrativa si focalizza sull'indagine sui più traumatici eventi della vita di Camille - ragioni tanto del suo autolesionismo tanto della sua dipendenza dall'alcool – tramite una commistione di *hardboiled detection* e melodramma data dalla messa in scena sia di legami familiari complicati che dello “spettacolo di un corpo femminile eccessivo”²³⁵ non tanto nel pianto – come di consueto all'interno del genere – ma nelle cicatrici presenti su ogni centimetro del corpo di Camille, promemoria irrimovibili dei suoi traumi e del suo passato da autolesionista.

La seconda modifica si sostanzia invece in una aggiunta di un evento rispetto al romanzo, assimilabile alla totalità del quinto episodio. Esattamente a metà della serie, l'intera cittadina si riunisce sull'immensa proprietà di Adora per festeggiare Calhoon Day, una giornata in onore di un confederato natio di Wind Gap, acclamato come eroe della guerra civile. L'occasione funziona narrativamente per fare il punto della situazione sulle relazioni tra i sospettati tramite una classica modalità narrativa letteraria di eredità Christiana come quella del *closed circle of suspects*.

L'ultima variazione si ha invece sulle modalità di organizzazione del finale: se nel romanzo Camille informa il lettore tramite una sorta di resoconto della colpevolezza non di Adora ma di Amma per gli omicidi che l'avevano spinta a tornare a Wind Gap, nella serie gli spettatori compiono in contemporanea alla protagonista – in una scena carica di suspense - la macabra scoperta di uno dei denti dell'ultima vittima di Amma

²³⁴ Ibidem p.271

²³⁵ Cristina DeMaria, *Teorie di genere: femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani, 2019, p.267

impiegato per costruire il pavimento di avorio della camera da letto di Adora nella perfetta riproduzione giocattolo della dimora della donna.

A eccezione di queste contenute ed efficaci variazioni, il racconto televisivo segue pedissequamente quello letterario nel rispetto e nell'inventiva offerta dalle possibilità specifiche offerte dal medium audiovisivo. Senza soffermarci sul semplice mantenimento tanto di linee di dialogo quanto di dettagli visivi suggeriti dal romanzo,²³⁶ soffermiamoci brevemente sul più lampante esempio di questo uso sapiente del mezzo televisivo prima di passare all'analisi della sovversione degli stereotipi di genere attuata dalla serie.

Nel già citato manuale sull'adattamento firmato da Linda Seger, l'autrice afferma "some narration can be adapted into dialogue, some even into images";²³⁷ e in *Sharp Objects* troviamo un interessante esempio di questo adattamento della narrazione in immagini per ciò che concerne i pensieri e i traumi di Camille. Con le parole della Camille del romanzo

I am a cutter, you see. Also a snipper, a slicer, a carver, a jabber. I am a very special case. I have a purpose. My skin, you see, screams. It's covered with words [...] as if a knife-wielding first-grader learned to write on my flesh [...] Why these words? Thousands of hours of therapy have yielded a few ideas from the good doctors. They are always feminine [...] or they are flat-out negative. Number of synonyms for anxious carved in my skin: Eleven²³⁸

Molte di queste parole vengono nominate dalla protagonista all'interno del romanzo, e nella serie una loro selezione è impiegata come titoli per i singoli episodi: *Vanish, Dirt, Fix, Ripe, Closer, Cherry, Falling* e *Milk* sono tutte parole incise sulla pelle di Camille e nominate all'interno del romanzo. L'assenza di *voice-over* nella serie unita alla riservatezza della protagonista riguardo lo stato del suo corpo rendono impossibile una spiegazione diretta da parte di Camille sulla natura e l'esistenza delle parole incise negli anni sulla sua pelle, che nella serie ci vengono mostrate celate in diverse scene: cerchiamo di spiegarci con il primo esempio proposto, a conclusione del primo episodio.

²³⁶ L'esempio spesso riportato in occasione delle interviste al cast è quello relativo alla visibilità del sudore dei personaggi, suggerito nel romanzo dalla presenza di alte temperature nel periodo della permanenza a Wind Gap di Camille. Il regista avrebbe a tal proposito deciso di non intervenire tra un take e l'altro ma di incorporare nella narrazione le temperature asfissianti dei giorni delle riprese

²³⁷ L. Seger, op.cit., p.149

²³⁸ Gillian Flynn, *Sharp Objects*, Crown Publishers, New York, 2013, p.96

Nelle prime pagine del romanzo, Camille afferma “I take baths, not showers. I can’t handle the spray, like someone’s turned on a switch”;²³⁹ il primo episodio della serie, *Vanish*, si conclude con Camille intenta a entrare nella vasca da bagno nella casa della madre e indossare le cuffie. Ascoltiamo così diegeticamente l’intro di *Trumbling Lights* dei The Acid, una via di mezzo tra il suono emesso dal tv static e quello dell’elettricità; sistemandosi nella vasca la protagonista porta il braccio dietro la testa ed è qui che vediamo apparire, solo per un secondo come se davvero *someone’s turned on a switch*, la parola *Vanish* intagliata sulla pelle della protagonista. Sebbene l’impiego di una tecnica simile non sia senza precedenti,²⁴⁰ questa risulta assolutamente appropriata nella sua contribuzione al senso di suspense e curiosità tipici del genere crime.

3.2.2 Sovversione degli stereotipi di genere

Se il motivo principale di considerazione di *Big Little Lies* in quanto narrazione “femminista” era la sua problematizzazione degli assi portanti del femminismo all’interno del percorso individuale di ciascuna protagonista, *Sharp Objects* si può ritenere tale in virtù della sua capacità di sovvertire ampiamente gli stereotipi di genere tipici della narrazione seriale televisiva, talvolta anche di quella contemporanea.

La prima avvisaglia si ha già nel genere. Sebbene affiancato al melodramma, il crime è un genere storicamente maschile che in *Sharp Objects* trova una forma “al femminile” in grado di superare la semplice immissione di un personaggio femminile in un ambiente dominato dalla mascolinità. Nonostante il tentativo dei personaggi maschili di portare a più riprese la narrazione sulla traiettoria classica del genere che vede le donne in uno stato di perenne subordinazione, questa rimane fermamente ancorata a una sovversione del genere: la convinzione aprioristica della colpevolezza di un uomo data la supposta incapacità di tanta violenza da parte di una donna viene smentita dalla colpevolezza per gli omicidi – Ann e Natalie da un lato e Marian dall’altro – rispettivamente di Amma e Adora; quella relativa al proprio controllo della situazione e delle donne coinvolte – lo sceriffo Vickery nei confronti di Adora, Richard per

²³⁹ G. Flynn, op.cit., p. 10

²⁴⁰ Per le modalità di impiego in ambito cinematografico rimandiamo a L.Hutcheon, op. cit., p.40

Camille e i compagni di scuola con Amma - vengono smentite da ciascuna delle tre protagoniste femminili: in *Ripe*, lo sceriffo Vickery chiede, tramite un giro di parole, il permesso di Adora per annullare i festeggiamenti per Calhoun Day a cui questa risponde, con tono accondiscendente “you do have the power to do whatever is in the interest of public safety, and some have the power in this town to remove you as chief”:²⁴¹ i festeggiamenti si svolgeranno sulla sua proprietà nell’episodio successivo. Tra Camille e Richard il chiarimento non è così diretto ma si sviluppa lentamente lungo tutto il corso della stagione. Accolto con freddezza e diffidenza dalla comunità che non cessa mai di considerarlo come un estraneo, Richard scopre ben presto di aver bisogno dell’aiuto di Camille – che ha invece accesso alle informazioni di cui Richard non dispone in virtù della sua natalità a Wind Gap - per risolvere il caso. Amma infine espone chiaramente l’approccio condiviso dalla madre e dalla sorella affermando “boys are easy, you just let them do things to you [...] when you let them do it to you, you are really doing it to them”.²⁴² Ciascuna delle tre donne volge in questo modo a proprio favore la propria supposta subalternità al genere maschile, assecondando le convinzioni delle rispettive figure maschili di riferimento.

Oltre allo sbilanciamento della capacità d’azione a favore dei personaggi femminili, il più grande stereotipo pienamente sovvertito è quello che vede la donna come soggetto incapace per natura di fare del male. Ogni personalità femminile riconducibile a Wind Gap si contraddistingue infatti per la caratterizzazione secondo i tratti di una femminilità definibile aberrante. Esempari in tal senso sono ovviamente le donne della famiglia Crellin sviluppata tramite una sorta di genesi della violenza: Adora costituisce il perfetto esempio di quella che McDonald definisce come “Aberrant mother-figure [...] the most dreaded of all the monstrous-feminine symbols. Since maternal instincts are supposedly innate, the mother who reverses the caring paradigm to assail and kill her victims earns a special place in the gallery of horrors”;²⁴³ affetta dalla *munchausen syndrome by proxy*, un disturbo psichico che si manifesta

²⁴¹ *Sharp Objects*, Episodio 4, *Ripe*

²⁴² *Sharp Objects*, Episodio 6, *Cherry*

²⁴³ *Representing Women* 152

when you make someone else sick so you can care for them, so you can save, or try, being seen trying [...] people have this, mostly mothers, mothers who need to be worshipped, to be heroes. Nothing more laudable than a woman who puts all her energy into her sick child²⁴⁴

Carnefice delle figlie, Adora mostrerà un unico atteggiamento “tipico” della maternità nel suo assumersi la colpa degli omicidi di Ann e Natalie, entrambe uccise dalla figlia, Amma, che, come conseguenza alle “cure” ossessive di Adora, sviluppa anch’essa una devianza psicologica che la porta a uccidere in parte per la noia di un’esistenza in una cittadina come Wind Gap da cui può solo immaginare la fuga data la sua giovane età, in parte dalla necessità di essere sempre al centro dell’attenzione. L’ultima vittima di Amma sarà la giovane vicina di casa con cui aveva intessuto un’amicizia che finisce con la sua morte in seguito a un litigio con Amma, che ottiene finalmente i denti che le servivano per ultimare la camera di Adora nella sua casa giocattolo.

Tra le due si pone Camille, l’unica figlia di Adora ad aver sofferto non il suo attaccamento ossessivo ma la sua distanza. Il carattere meno accondiscendente rispetto a quella delle sorelle risulta in un disprezzo da parte di Adora che non potendola ferire a modo suo finisce per farlo facendola sentire sempre indesiderata. Il suo distacco nei confronti della figlia sarà la ragione del suo autolesionismo, della sua dipendenza dall’alcol e dalla sua depressione.

La conclusione della narrazione, prima della scoperta della colpevolezza di Amma, si chiude in accordo con quello che MacDonald definisce come uno sviluppo positivo “in the cultural history that has associated caring with femininity [...] motherhood is no longer the only paradigm for caring, with women’s relations with each other acquiring increasing narrative interest”.²⁴⁵ In un tentativo di offrire lei una vita migliore e normale, Camille porta indietro con sé a Chicago la sorella Amma, evento che prima di trasformarsi in tragedia offre alla protagonista stessa di uscire dal torpore a cui era stata per anni relegata a causa della depressione. Pochi minuti prima della conclusione della serie vediamo l’appartamento di Camille, riflesso del suo stato mentale, finalmente prendere le sembianze di un luogo confortevole, con i quadri non più

²⁴⁴ *Sharp Objects*, Episodio 7, *Falling*

²⁴⁵ M. McDonald, op.cit., p.160

poggiati per terra ma appesi alle pareti e con le sedie riunite attorno a un tavolo e non più intorno alla sua assenza.

3.3 *Dietland* tra autocoscienza e terrorismo

Appena un mese prima della *release* di *Sharp Objects* da parte di HBO, il canale basic cable AMC lanciava il proprio adattamento di una *female-centered drama* atipica con il primo episodio *Dietland* altro progetto firmato da Marti Noxon nel ruolo di ideatrice. A eccezione della condivisione della più ampia etichetta di *female-centered drama*, però, i punti di contatto con gli altri *case studies* si concludono qui: cancellata dopo la prima stagione in seguito a una costante decrescita di pubblico, *Dietland* costituisce tra i casi di studio selezionati l'unica narrazione ad essere andata in contro a un sonoro *flop* nel suo passaggio al piccolo schermo. Se da un lato un simile esito non può che risultare in una svalutazione delle possibili aspettative dell'autrice di incrementare il bacino di lettori tramite la messa in onda della serie - nei confronti della quale in questo caso sarebbe il romanzo a diventare "quello che Gerard Genette chiamerebbe un testo di 'secondo grado' la cui creazione e successiva ricezione avvengono in relazione a un testo precedente"²⁴⁶ questo costituisce per noi una preziosa occasione per mettere in risalto non solo i modi in cui le narrazioni possono esser portate efficacemente sul piccolo schermo tramite opportune modifiche sul testo *source*, ma anche le ragioni per cui determinate scelte stilistiche e adattive possono portare al fallimento una narrazione altrimenti di successo sul medium di origine.

Nella sua forma letteraria, *Dietland* è stato acclamato sin dalla sua pubblicazione come una narrazione non solo sorprendentemente originale²⁴⁷ ma fortemente femminista: d'altra parte nei ringraziamenti dell'opera la stessa autrice, Sarai Walker, scrive: "this book owes a debt to second-wave feminists, those women who changed the world in such a profound way".²⁴⁸ Ispirato, stando a quanto dichiarato dall'autrice,²⁴⁹ a *Fight*

²⁴⁶ L. Hutcheon, op.cit., p.25

²⁴⁷ Ad acclamare l'opera figura anche Margaret Atwood che la definisce "ferocious" e "hilarious"

²⁴⁸ Sarai Walker, *Dietland*, Atlantic Books Ltd, Londra, 2018, p.310

²⁴⁹ Ibidem

Club di Chuck Palhaniuik e all'omonimo adattamento cinematografico di David Fincher, di cui costituirebbe una sorta di versione "al femminile", *Dietland* segue le vicende della protagonista Plum (Alicia) Kettle,²⁵⁰ personaggio "fisicamente atipico" dato il suo discostamento dai comuni canoni di bellezza nella sua obesità. Ormai a un passo, dopo anni, dal corpo che un'operazione chirurgica riuscirà a garantirle laddove diete, farmaci ed esercizio fisico hanno fallito per anni, all'inizio della narrazione Plum è pronta a iniziare davvero a vivere la sua vita nei panni di Alicia, una donna affascinante, espansiva e soprattutto, magra. Sui toni della dark comedy, Plum compirà un viaggio alla scoperta di sé stessa che la porterà, a conclusione di tutte le tappe tipiche del viaggio dell'eroe,²⁵¹ ad essere una persona completamente diversa dall'inizio della narrazione sotto ogni aspetto fuorché quello fisico. Questo il *kernel* dell'opera; se la versione televisiva di *Dietland* richiama quella letteraria nei presupposti della narrazione così come nel genere narrativo (nonostante l'impiego di alcune sfortunate soluzioni) e nei temi - oltre all'accettazione del sé largamente affrontati sono anche misoginia, *bodyshaming*, canoni di bellezza, ipersessualizzazione, molestie e stupro - questa si distacca dall'opera *source* per ogni altro aspetto. Prima di porre l'accento sulle modalità tramite cui la serie problematizza i canoni che consideriamo utili per una lettura dell'opera in senso femminista, analizziamo ancora una volta le principali variazioni attuate sul testo di partenza.

3.3.1 Autorialità e stravolgimenti narrativi

Un'importante premessa alle variazioni narrative apportate nel passaggio dal romanzo alla serie tv è che, a differenza degli altri testi analizzati, il romanzo di Sarai Walker non possiede in partenza diverse di quelle caratteristiche che abbiamo detto essere preferibili in un romanzo in vista di un adattamento per l'audiovisivo, motivo dell'ampiezza dell'intervento sul testo *source*.

Una prima differenza rispetto non solo al romanzo ma anche agli adattamenti trattati in precedenza si ha in una diversa gestione della questione autoriale. Se i progetti

²⁵⁰ Alicia è il vero nome, Plum è un soprannome che la protagonista ha fatto proprio

²⁵¹ Il riferimento va ovviamente a Chris Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino, 2005

televisivi di *Sharp Objects* e *Big Little Lies* erano stati affidati a un numero ristrettissimo di addetti ai lavori nel tentativo di conferire all'opera un grado di autorialità simile a quella propria del romanzo, *Dietland* vede il coinvolgimento di un numero molto più ampio di addetti ai lavori tanto nella regia (con il coinvolgimento di cinque diversi nomi) quanto nella sceneggiatura (con sette). Se a prima vista sarebbe possibile supporre che un simile affollamento di creativi possa essere la causa prima della mancanza di omogeneità tipica della *quality tv*, andando più a fondo è possibile leggere le variazioni sul testo alla luce della mutazione del rapporto diretto tra l'ideatrice Marti Noxon e il contesto sociale e di produzione. Come per tutti i casi precedenti, infatti, la lavorazione di *Dietland* nasce sulla scia del movimento *MeToo* in seguito alle accuse di molestie sessuali mosse al produttore hollywoodiano Harvey Weinstein. Come suggerito dalla stessa ideatrice in occasione di un'intervista per 92nd Street Y,²⁵² sono state proprio le accuse a Weinstein a spingerla a caratterizzare il femminismo - che nella serie può essere assimilato a un vero e proprio personaggio - secondo tratti più estremisti nel tentativo di rispondere a quella rabbia e quel desiderio di vendetta dato dallo scopercchiamento - a partire dalle accuse a Weinstein - di un vero e proprio vaso di Pandora. Analogamente, anche l'operato della protagonista e i temi della serie subiscono una variazione simile in un tentativo - di scarso successo - di ulteriore attualizzazione di un testo già attuale. L'esperienza della protagonista in quanto vittima di *bodyshaming* e il suo percorso di accettazione del sé vengono così svalutati in favore di una più attuale condivisione di un episodio di stupro, assente nel romanzo.

Comprendiamo dunque appieno le implicazioni di Manzoli quando afferma che “salvo i casi di auto-adattamento, le due opere hanno autori diversi, alla cui soggettività - che si esprime sia in chiave stilistica che poetica - possono essere ricondotte le varianti”:²⁵³ La radicalizzazione del movimento femminista verso metodi e modalità pienamente analoghe a quelle associabili al terrorismo si interpreta dunque come il tentativo di Noxon di imporre una propria impronta autoriale sull'opera, “actualizing

²⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ1SpsX5f6E>

²⁵³ G. Manzoli, op.cit., p.89

the adaptation, making it more in synch with contemporary discourses”²⁵⁴ secondo la propria chiave di lettura del contesto contemporaneo a discapito di una maggiore fedeltà rispetto allo stesso *kernel* della narrazione di Walker. Per concludere la trattazione sul discorso, infine, una breve considerazione sul genere, a cui abbiamo accennato in apertura di questo paragrafo come di uno degli aspetti rimasti invariati rispetto al romanzo nel passaggio al piccolo schermo. Volendo considerare il genere come una macrostruttura ciò è indubbiamente vero: su entrambi i media *Dietland* è una narrazione che si sviluppa sui toni di una *dark comedy* autoironica e, nella sua forma originale, brillante. Le soluzioni impiegate sul piccolo schermo per rendere conto di quel tono leggero e al contempo profondamente autoriflessivo hanno invece costituito buona parte del problema nel fallimento di *Dietland* serie. In occasione della stessa intervista menzionata sopra, nel rispondere alla domanda “why did you put in those hallucinatory scenes and also the little cartoon characters, the cardboard cut outs, what does that add to the show”²⁵⁵ questa risponde:

I was struggling on how to adapt the book and also I felt like the world was getting so surreal, the actual world [...] also so much of the story was Plum’s inner life and these images were all so conjured but not made explicit [...] Sarah wrote this beautiful paragraph about ‘I felt like my life was inside a diorama and I was just going to place to place to place and I remember I was sitting on my bed thinking how to break it and I was like let’s make it real [...] and once that egg broke open then I was like ‘we can see anything that she’s seeing’²⁵⁶

Rapportando quanto detto da Marti Noxon a quei fattori che abbiamo detto essere essenziali per la riuscita di un buon adattamento, comprendiamo che per quanto mossa dal desiderio di rappresentare un mondo tanto surreale quanto quello reale, questa finisce per adattare “alla lettera” quanto riportato sul romanzo, una soluzione, come dimostrato dalla serie, di improbabile efficacia. I cambiamenti attuati al livello della storia sono altrettanti e di pari portata e partono tutti da quanto affermato da Marti Noxon “much of the story was Plum’s inner life”: se *Dietland* è in partenza un romanzo fortemente introspettivo – ragione che potrebbe far desistere in partenza un adattatore dall’occuparsi di una simile narrazione – questo è anche un romanzo “in cui

²⁵⁴ R. Stam, Robert Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit., p.42

²⁵⁵ Per gran parte della serie vediamo Plum osservare un disegno di sé stessa dall’esterno per meglio comprendere i suoi stati d’animo; il riferimento alle scene allucinatorie si riferisce invece al terzo episodio in cui la protagonista conversa con un furry, un’allucinazione dovuta alla brusca interruzione di un farmaco antidepressivo.

²⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ1SpsX5f6E>

la dimensione del rapporto tra individuo e società, fra persona e convenzioni sociali è forte e sviluppata e dà origine a scontri di forze”²⁵⁷ e dunque potenzialmente adattabile con successo. La focalizzazione sul primo aspetto a discapito del secondo è risultato in fase di adattamento in una sovversione della norma per cui “normalmente, il lavoro fatto dagli sceneggiatori nei confronti di un romanzo sarà quello di essenzializzarne le linee [...] scegliere una linea narrativa forte e nel ricondurre ad essa eventuali sotto storie collegate”,²⁵⁸ con una maggiore focalizzazione e conseguente espansione della *storyline* secondaria e detrazione nei confronti di quella principale.

Per meglio rendere conto di questa operazione di rafforzamento della *storyline* secondaria esponiamo brevemente la struttura del romanzo: questo si divide in quattro macro-sezioni intitolate *Rabbit Hole*, *Alicia and Plum*, *Drink Me*, *Underground*, in un chiaro riferimento al viaggio alla scoperta del fantastico della protagonista dell’immortale opera di Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*. Lungo le quattro sezioni, alle vicende della vita della protagonista si affiancano sezioni in forma di resoconto relative alla *storyline* di Jennifer, il gruppo femminista-terrorista impegnato a punire quanti più uomini considerati colpevoli di aver leso o limitato la libertà delle donne. Nel romanzo queste due *storyline* convergono solo alla fine della narrazione: Plum scopre il coinvolgimento con l’operato di Jennifer da parte della persona responsabile di averle aperto la strada al percorso di accettazione del proprio corpo e decide di donare lei i suoi risparmi per garantirle una fuga sicura. Nell’adattamento televisivo alla *storyline* di Jennifer viene attribuito pari valore rispetto alla *storyline* di Plum sin dall’inizio del primo episodio tramite un montaggio alternato tra l’operato di Jennifer e i quesiti posti sul magazine per cui lavora Plum dalle “ragazze di Kitty” a cui la protagonista risponde da ghostwriter.

L’espansione di questa seconda *storyline* si traduce in una duplice aggiunta a livello di esistenti e di conseguenza di eventi. Da un lato in fase di adattamento si lavora sui personaggi già presenti nella narrazione: la datrice di lavoro di Plum, Kitty, acquisisce nella serie uno spazio pari a quello dedicato alla protagonista, probabilmente anche in

²⁵⁷ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.132

²⁵⁸ A. Fumagalli, *Dalla Letteratura all’audiovisivo: teorie semiotiche dell’adattamento*, cit., p.153

virtù della presenza di un'attrice nota come Julianna Margulies (*E.R. Medici in prima linea, The Good Wife*) in un cast di attori altrimenti semi-sconosciuti; dall'altro si opera un'ulteriore introduzione di personaggi secondari. Da una parte le attiviste di Jennifer che hanno il ruolo di dare un volto al movimento femminista altrimenti anonimo, dall'altro il personaggio dell'ispettore Dominic O'Shea che a sua volta svolge una doppia funzione: da una parte questo serve da ulteriore connettore tra le due protagoniste, Plum e Kitty le cui strade nella narrazione originale si separano a metà racconto; dall'altro questo svolge il ruolo di confidente e per una parte della narrazione, interesse amoroso per Plum.

Se da un lato l'introduzione di questa più forte e preponderante *storyline* supplisce alla necessità della narrazione televisiva di fornire una più ampia rosa di personaggi con cui potersi identificare, dall'altra si traduce in un totale stravolgimento dell'opera originale nella misura in cui le conseguenze della *storyline* di Jennifer si riversano sulla prima modificando radicalmente tanto il carattere e le azioni del personaggio quanto il messaggio di fondo dell'opera

3.3.2 *Da autocoscienza a terrorismo*

Rispetto agli altri *case studies*, *Dietland* è l'unico che interagisce direttamente con tutti e tre gli assi individuati nel capitolo precedente. Per quanto riguarda la sovversione degli stereotipi, questa opera a partire da quello che abbiamo detto essere il punto focale della maggior parte degli studi sulla rappresentazione femminile televisiva, il corpo. Rispetto alle protagoniste delle altre opere prese in esame, Plum è quella il cui aspetto fisico si distacca maggiormente dai canoni di bellezza della nostra società; la serie compie in tal senso un atto di coraggio nel mostrare un corpo grasso non solo fuori dai format televisivi in cui siamo abituati a fruirli come corpi da schernire o curare, ma anche e soprattutto nel mostrarlo come un corpo degno di essere amato e vissuto così com'è e non solo successivamente a una sua conformazione agli standard di bellezza.

Rispetto a una "semplice" narrazione incentrata sull'accettazione del proprio corpo come "normale", nella sua forma televisiva *Dietland* compie un ulteriore passo in avanti a prova del fatto che in alcuni casi "Adaptation can also make the source novel

more daring as well”²⁵⁹ presentando il corpo grasso e obeso non soltanto come “pari” a tutti gli altri corpi femminini, ma in un certo senso superiore. Presentiamo in tal senso un esempio in grado di rendere conto, al contempo, della complessiva variazione nelle modalità del percorso di autocoscienza vissuto da Plum nel romanzo e nella serie.

Nell'intrecciarsi più fittamente con la *storyline* di Jennifer e con le modalità della sua lotta femminista, lo stesso percorso di autocoscienza della protagonista subisce delle importanti variazioni riassumibili in una delle scene chiave sia del romanzo che della serie, quella che si svolge nella “stanza del porno”. Nel suo periodo di permanenza nel rifugio di Verena (un personaggio chiave della narrazione) Plum fa la scoperta di una inquietante l'installazione artistica di un'altra donna della comune: in una delle stanze della struttura decine di schermi proiettano ad ogni ora del giorno e della notte i porno più cercati e più visti su Pornhub. Dopo un iniziale momento di disorientamento in cui Plum interpreta – come afferma un personaggio ‘*too literally*’ – quanto vede sullo schermo considerandolo come il prezzo da pagare per essere desiderata, Plum comprende che il senso di quella installazione è di far comprendere in maniera chiara e univoca il modo in cui ogni corpo femminile è oggettificato dalla società in ogni momento della propria esistenza. Ciò a cui assistiamo nella serie è un totale stravolgimento del significato di quella scena in un maldestro tentativo di ulteriore avvicinamento a un femminismo più radicale: quando Plum, trovando il personaggio di Sana (un'altra abitante della comune dal viso mutilato) in quella stanza le domanda come faccia a sopportare la visione di quei corpi maltrattati, usati, ridotti a oggetti, Sana risponde “Helps me, actually. Look at their bodies. Their faces. Do they look like us? No, they're perfect. They're the precious ones. How's that working out for them”.²⁶⁰

Non una presa di coscienza di una oggettificazione che le coinvolge entrambe non per il loro aspetto fisico ma in quanto donne, ma una demonizzazione di tutte quelle donne dai corpi ritenuti socialmente perfetti: un classico esempio di ingiusta accusa della vittima e non del carnefice qui ancor più disturbante data la sua provenienza da

²⁵⁹ R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit., p.42

²⁶⁰ *Dietland*, Episodio 6, *Belly of the Beast*

un'altra vittima della stessa società. Questo episodio sarà la chiave della trasformazione e deviazione del viaggio di autocoscienza di Plum e della sua successiva adesione al gruppo terrorista di *Jennifer*, principale ragione della difficoltà dei fan di provare empatia nei confronti di un personaggio totalmente diverso da quello del romanzo.

3.4 The Handmaid's Tale: l'opera source come "Databank"

Tanto tra le serie tv quanto tra i romanzi considerati, *The Handmaid's Tale* è stata la narrazione che si è rimostrata maggiormente in grado di riscuotere un successo e una risonanza mondiale; attiva nel campo della scrittura dai primi anni 60, Atwood conta un vasto corpus di opere tra romanzi, raccolte di poesia, storie brevi, graphic novels, libri per bambini e volumi di non fiction, spazianti tra i temi e i generi più vari; un insieme decisamente appetibile per un adattatore, tanto più di *female-centered dramas* dal momento che la maggior parte delle narrazioni di Atwood si sviluppano attorno a personaggi principalmente femminili. *The Handmaid's Tale* è stata tra queste l'opera che con la sua uscita nel 1985 consacrò definitivamente l'autrice al successo assicurandole nell'ambito letterario la vittoria degli *Arthur C. Clarke Award*, del *Governor General's Award for English-language fiction* e del *Commonwealth Writers' Prize: Best Book*. Ma l'ambito letterario mondiale (*The Handmaid's Tale* è ad oggi tradotto in oltre trenta lingue) non fu l'unico a cogliere la validità e universalità del romanzo di Atwood. Negli anni adattamenti dell'opera si sono succeduti sui più svariati media: dal teatro al balletto, dalla radio al graphic novel, tutti i media sembrano aver voluto dar vita alla propria personalissima versione della storia di Offred, compresi, ovviamente, i media audiovisivi per eccellenza: cinema e – più recentemente – televisione. Prima di diventare una serie prodotta dalla *joint venture* tra Hulu ed MGM, *The Handmaid's Tale* è stata infatti adattata per il grande schermo per la regia di Volker Schlöndorff nel 1990. Tra le difficoltà riscontrate in fase di scrittura della sceneggiatura – sulla quale intervenne la stessa Atwood dopo l'abbandono del progetto da parte dello sceneggiatore Harold Pinter – e quelle incontrate nel casting di una protagonista disposta a interpretare un ruolo ritenuto “politicamente” femminista

come quello della protagonista, Offred, il film non riscosse neanche lontanamente il successo di pubblico che ben ventott'anni dopo si assicurò invece la serie. Con oltre trent'anni di storia transmediale alle spalle, il romanzo di Atwood diventa per la prima volta nel 2018 “[...] a compelling immersive drama series that has found the perfect home at Hulu”.²⁶¹

Forte dell'inesauribile attualità della narrazione di Atwood che come riconosce sin da subito Mark Burnett (Presidente *del Television and Digital Group* di MGM) si dimostra essere “as powerful today as it did when Margaret first published her novel”;²⁶² la prima collaborazione tra Hulu e MGM Television per la produzione di una serie originale ancora una volta tramite uno *straight to series*, segna il tentativo di Hulu di accaparrarsi l'adattamento di una *female-centered drama* dal successo praticamente assicurato. La produzione, avviata nel tardo 2016, vanta la presenza dei fiori all'occhiello della produzione seriale di successo degli ultimi anni: solo per citarne alcuni Bruce Miller (già noto per il lavoro svolto nella serie di The CW *The 100*) nel ruolo di ideatore, sceneggiatore e produttore; Daniel Wilson, Fran Sears e Warren Littlefield (*Fargo*) nel ruolo di *executive producers*, la stessa Margaret Atwood nel ruolo di *consulting producer* ed infine l'attrice Elisabeth Moss (*Mad Men*, *Top of The Lake*) come protagonista nel ruolo di Offred (June Osborne).

La trama del romanzo di Atwood è ormai nota: in un futuro apparentemente non molto distante dal nostro, un regime teocratico ha preso il controllo degli Stati Uniti d'America instaurando al suo posto la repubblica teocratica di Gilead. Mossi dalla volontà di porre rimedio al calo delle nascite che da decenni ormai ha messo in ginocchio la nazione, gli uomini del potere di Gilead ideano una società interamente volta al raggiungimento del proprio obiettivo, una società in cui ogni donna, spogliata di qualsiasi diritto, svolge un preciso ruolo. Così come la protagonista, tutte le donne rimaste fertili svolgono il ruolo di ancella: nel proprio periodo fertile ognuna di loro è

²⁶¹ <https://www.hulu.com/press/hulu-announces-straight-to-series-order-for-the-handmaids-tale-from-mgm-television/>

²⁶² Ibidem

costretta a subire rapporti sessuali con gli uomini di potere al fine di portarne in grembo i figli e ripopolare così la nazione.

Non un romanzo distopico ma di *speculative fiction*: nessuna pratica, nessun tipo di violenza illustrato da Atwood è frutto della sua immaginazione quanto piuttosto della nostra storia: con le parole di Margaret Atwood “My rule for the book was, I didn’t put in anything that people hadn’t already done. And I think the series is following that rule, not putting in anything that is just a made-up thing. It’s all happened before”.²⁶³

Poste queste premesse comprendiamo appieno come la narrazione di Atwood sia riuscita, tramite una “rielaborazione di temi sentiti vivi oggi”²⁶⁴ a godere nel suo contesto di destinazione della risonanza che l’ha portata a diventare un vero e proprio simbolo di protesta: a partire da un gruppo di attiviste di NARAL Pro-Choice²⁶⁵ riunitesi vestite da ancelle presso il senato texano in occasione del dibattito sulla valutazione di una possibile messa al bando del diritto di aborto oltre il terzo mese di gravidanza, la divisa delle ancelle di Atwood è stata usata in occasione di svariate proteste femministe in tutto il mondo da un numero sempre crescente di attiviste, a prova delle potenzialità performative delle opere narrative.

Dal momento che, come già detto precedentemente, tanto le condizioni di ricezione dell’opera, quanto “condizioni psicologiche completamente diverse [...] possono influire sull’interpretazione dell’opera in questione”,²⁶⁶ la release della serie in concomitanza con l’elezione di Trump risultò nell’assunzione da parte della narrazione in un’aura più sinistra del previsto. All’alba dell’insediamento di Trump il presente degli Stati Uniti d’America sembrava essere sin troppo vicino al dispotismo di Gilead e la serie sembrava invitare gli americani a una lettura attenta dei segnali di cambiamento dal momento che “It was already demonstrated that this one is a medium allowing these series to give a metaphoric speech on the world”.²⁶⁷

²⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=USO-FP2vA7E>

²⁶⁴ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.138

²⁶⁵ Spesso abbreviato NARAL (*National Abortion and Reproductive Rights Action League*)

²⁶⁶ G. Manzoli, op.cit., p.89

²⁶⁷ Silvia Branea, Valentina Marinescu, Bianca Mitu, *Critical reflections on audience and narrativity: new connections, new perspectives*, Stuttgart, Ibidem, 2014, p.27

Dopo il successo della prima stagione, pienamente definibile come un adattamento particolarmente fedele all'originale che intensifica ulteriormente grazie alla capacità dell'audiovisivo di suscitare una più marcata "bodily response",²⁶⁸ la serie è stata rinnovata per diverse altre stagioni.²⁶⁹ Un ultimo fattore di particolare interesse prima di passare ad analizzare il processo di adattamento, sta nella possibilità di considerare *The Handmaid's Tale* non solo come un adattamento e un'estensione (per le stagioni successive alla prima) ma anche come una vera e propria opera transmediale. La pubblicazione nel 2019 di *The Testaments*, agognato seguito di *The Handmaid's Tale* scritto dall'autrice a trentaquattro anni dalla pubblicazione del primo romanzo, può far leggere la narrazione portata avanti nella serie come "riempitiva" di quegli anni che intercorrono tra i fatti narrati in *The Handmaid's Tale* e quelli di *The Testaments*; per quanto ciò non sia stato al momento confermato, consideriamo questa come una possibilità realistica dal momento che le recenti svolte della narrazione televisiva sembrano star dirigendo ciascun personaggio verso le posizioni assunte al principio di *The Testaments*. Per avere conferma di questa ipotesi però, ci toccherà aspettare la conclusione della serie. Passiamo invece adesso ad una più attenta analisi delle trasformazioni di cui è stata oggetto la narrazione nel passaggio al piccolo schermo.

3.4.1 Attualizzazione temporale ed estensione spaziale

Ogni adattamento televisivo che riprenda "un romanzo dell'epoca precedente [...] passa solitamente attraverso una forte mediazione culturale che attualizza temi, trame, dialoghi".²⁷⁰ Nel caso di *The Handmaid's Tale* ciò accade a livello narrativo in maniera piuttosto contenuta; come potrebbe risultare chiaro da quanto detto fin ora, l'attualità del romanzo risiede più che nell'ambientazione storica sul tema di fondo della narrazione dal momento che, sin dal loro ottenimento, i diritti delle donne sembrano essere stati perennemente sotto attacco. La repubblica di Gilead è di per sé uno spazio temporalmente e spazialmente astratto e – almeno ai fini della narrazione

²⁶⁸ R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit., p.6

²⁶⁹ Al momento attuale la quarta sta per volgere alla conclusione

²⁷⁰ A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore*, cit., p.137

sviluppata nella prima stagione – l’aspetto e le sembianze del mondo esterno ai confini di Gilead sono irrilevanti allo svolgersi della vicenda di Offred.

La serie tv di Hulu compie questo processo di attualizzazione secondo due traiettorie, l’una interna e l’altra esterna a Gilead. Per ciò che concerne l’attualizzazione interna a Gilead, questa avviene principalmente a livello tematico in particolare in riferimento alla questione razziale e a quella sessuale: mentre nel romanzo personaggi dalla pelle nera sono totalmente assenti dal momento che lo stato aberra in partenza ogni tipo di differenza sul piano razziale ed etnico e quelli dall’orientamento sessuale diverso da quello eterosessuale vengono perseguitati e puniti con la morte per il peccato di *gender traichery*, nella serie entrambi i temi hanno una centralità maggiore e vengono maggiormente approfonditi. Sin dalla prima stagione comprendiamo, principalmente tramite il personaggio di Moira, che anche le donne nere sono state reclutate per fare la loro parte a Gilead, nonostante non manchino ovviamente episodi di razzismo; allo stesso modo, il personaggio di Emily serve a portare sullo schermo la prospettiva della comunità LGBTQ+ sulla vita a Gilead. A differenza del romanzo, entrambi i personaggi diventano centrali nella narrazione televisiva acquisendo progressivamente *storylines* sempre più autonome da quella della protagonista. Per ciò che concerne invece l’attualizzazione esterna a Gilead, questa si sostanzia nella semplice presenza di dispositivi elettronici, riferimenti culturali e sociali che non lasciano allo spettatore alcun dubbio circa il fatto che il presente della serie corrisponda al proprio.

Per quanto concerne gli altri aspetti dell’adattamento, consideriamo per questioni di comodità la prima stagione separatamente dalle altre, al fine di meglio mettere in risalto le differenze operanti sul testo nel passaggio da adattamento a estensione.

La prima stagione è costruita sulla base di processo di essenzializzazione della narrazione ripresa dal romanzo nella misura in cui questa viene “spogliata”, con un paio di eccezioni che affronteremo tra un attimo, di una serie di pensieri o richiami della protagonista sulla sua vita precedente e sulla struttura di Gilead che verranno poi ripresi nelle stagioni successive; una delle prime caratteristiche che saltano all’occhio nell’analizzare le differenze tra l’Offred letteraria e quella televisiva è che quest’ultima subisce un processo molto più marcato di caratterizzazione a partire, ovviamente, dalla

semplice presenza di un volto e di un corpo che la lettura del romanzo poteva solo spingerci ad immaginare. Se questo non è chiaramente che un semplice presupposto della narrazione televisiva, lo stesso non si può dire del secondo aspetto caratterizzante dell'Offred televisiva riconducibile alla presenza e allo svelamento del suo vero nome, June. A differenza dell'adattamento cinematografico (la protagonista si chiamava Kate), la scelta del nome June non è casuale seppur non indicata direttamente da Atwood, che ne spiega l'origine nella prefazione all'edizione del romanzo successiva alla release della serie

Why do we never learn the real name of the central character, I have often been asked. Because, I reply, so many people throughout history have had their names changed or have simply disappeared from view. Some have deduced that Offred's real name is June, since, of all the names whispered among the Handmaid's in the gymnasium/dormitory, June is the only one that never appears again. That was not my original thought, but it fits, so readers are welcome to it if they wish²⁷¹

Al nome proprio e al viso della Offred di Elizabeth Moss si aggiunge infine un carattere proprio e marcato in grado di distinguerla dalle altre ancelle a dispetto della condivisione dell'aspetto, del vestiario e della condizione di subordinazione al genere maschile.

Seguendo unicamente June nel ruolo di protagonista, la prima stagione si svolge interamente a Gilead; del mondo di fuori non ricaviamo che poche informazioni dai flebili ricordi della protagonista rispetto al suo passato e dal percorso di fuga di Luke, il marito, narrato nel sesto episodio. Nel romanzo lo stesso Luke non solo non è presente ma viene anche dato immediatamente per morto dalla protagonista. Un altro fattore preponderante nella prima stagione è l'ampio utilizzo di *voiceover*, che nel corso delle stagioni diminuiscono poi progressivamente in concomitanza con la tessitura da parte della protagonista di legami con altre donne, Martha e ancelle soprattutto. Ad eccezione di pochi episodi in cui la protagonista riesce ad avere un qualche tipo di relazione con Nick, l'autista con cui intrattiene una disperata relazione clandestina, questa infatti non ha possibilità né di conversare né tantomeno di condividere i suoi pensieri e le sue preoccupazioni con nessuno. Come anticipato nel

²⁷¹ Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, Vintage Classics, Londra, 2017, p. XI

primo capitolo, diversi addetti ai lavori considerano la voce fuori campo come un mezzo pericoloso; dice Seger “the voice-over narrator may tell u show someone is feeling. But this voice-over may be disruptive”.²⁷² Nel caso di questa serie, però, questo espediente di rivela particolarmente efficace per due aspetti: in primo luogo Elisabeth Moss riesce perfettamente, utilizzando solo il proprio corpo e la propria mimica facciale, a comunicare allo spettatore se quanto espresso tramite la voce fuori campo corrisponde ai suoi pensieri reali o a una loro versione distorta; in secondo luogo, il suo impiego costituisce una sorta di omaggio alla conclusione del romanzo. Alla fine di *The Handmaid’s Tale*, infatti, scopriamo che la narrazione fruita fino a quel momento si inserisce all’interno di una più ampia cornice di un convegno tenutosi anni dopo la caduta di Gilead in cui gli studiosi analizzano il manoscritto intitolato a posteriori *The Handmaid’s Tale* in un omaggio a Geoffrey Chaucer. La forma originale del resoconto di Offred non era neppure quella di un manoscritto, quello che leggiamo è una trascrizione di registrazioni contenute in “approximately thirty tape cassettes, of the type that became obsolete sometime in the eighties or nineties with the advent of compact disc”.²⁷³ Il *voiceover* di Offred/June si potrebbe allora interpretare come una vera e propria registrazione della sua esistenza a cui le immagini della narrazione televisiva si accompagnano solo in un secondo momento. Un omaggio ancor più marcato si ha nella terza stagione della serie quando June trova effettivamente in uno scantinato una serie di vecchie cassette su cui incide un messaggio per il marito nella speranza di potergli far recapitare l’oggetto in Canada.

La presenza del marito in Canada, di cui June viene a conoscenza per la prima volta nella prima stagione, costituisce, insieme alla consapevolezza della presenza della figlia a Gilead, il principale punto di partenza per l’espansione spaziale e narrativa della serie a partire dalla seconda stagione. Come per *Big Little Lies*, anche il finale di *The Handmaid’s Tale* si apre in direzione di un seguito, ma a differenza del caso precedente, ciò avviene senza alcuna variazione sul finale originale. A conclusione sia del romanzo che della prima stagione, infatti, June viene condotta su un camion degli

²⁷² L. Seger, op.cit., p.25

²⁷³ M. Atwood, op.cit., p.313

Occhi²⁷⁴ senza sapere cosa ne sarà del suo destino. Con le parole della Offred televisiva: “Whether this is my end or a new beginning, I have no way of knowing. I have given myself over into the hands of strangers. I have no choice. It can’t be helped. And so I step up, into the darkness within...or else the light”²⁷⁵

Con il proseguire delle stagioni, il romanzo di Atwood funziona per la produzione televisiva “as a kind of databank”;²⁷⁶ con una ripresa e un approfondimento di tutti quei tratti della narrazione di cui nella prima stagione non vedevamo che lievi accenni, a partire dal ruolo materno di June nei confronti di Hannah e del rapporto con la madre (sviluppato lungo tutto il corso della seconda stagione parallelamente al procedere della nuova gravidanza di June) per finire con l’approfondimento dei passati e dei presenti di diversi dei personaggi chiave della prima stagione. Il primo esempio importante in tal senso si ha con il personaggio di Emily che funziona per lo spettatore da intermediario per la visita di diversi dei luoghi che tanto nel romanzo quanto nella prima stagione non venivano che nominati brevemente: questa verrà prima deportata nelle colonie per poi riuscire a fuggire in Canada dove conoscerà ovviamente Luke e Moira e riuscirà a ricongiungersi con la moglie e il figlio ormai cresciuto.

Ancora, a partire dalla seconda stagione alcuni accenni di Atwood alla struttura e al funzionamento sottesi a Gilead vengono ripresi, ampliati, e portati sullo schermo; è il caso degli Econopeople, la classe sociale più bassa di Gilead che nel romanzo viene nominata di sfuggita solo una volta, e della cerimonia denominata Prayvaganza, incontri di preghiera durante i quali si celebrano anche tutti i matrimoni dei novelli sposi. Nella serie questa cerimonia coinvolgerà direttamente Nick introducendo nella narrazione il personaggio della sua giovanissima moglie, Eden. A conclusione della terza stagione ogni singolo elemento del romanzo di Atwood, dalle regole di Gilead, ai pensieri della protagonista, sembrano aver trovato il loro posto sullo schermo – talvolta in ordine diverso da quanto previsto dall’opera originale, ma pur sempre presenti.

²⁷⁴ Membri dei servizi segreti di Gilead

²⁷⁵ *The Handmaid’s Tale*, Episodio 10, *Night*

²⁷⁶ R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit., p.19

Ulteriore cambiamento a cui facevamo accenno in precedenza si ha infine a partire dalla riduzione dei *voiceover* dalla seconda stagione in poi: con il rafforzamento dei legami della protagonista con altri personaggi diminuiscono le occasioni in cui è necessario per lo spettatore avere un accesso diretto ai pensieri altrimenti inespressi di June. Come già visto in occasione di *Big Little Lies*, la seconda stagione apre, dopo il successo della prima, al tema della *sisterhood* in accordo con la progressiva crescita di aggregazioni femministe: l'unione delle donne sembra risultare in una parziale sovversione dei ruoli di potere di Gilead, con una progressiva “perdita di terreno” da parte dei potenti in favore delle ancelle e delle Martha che, sottovalutate sulla base del loro genere, riescono a intessere legami sempre più forti e fruttuosi tra di loro.

3.4.2 Trasformazioni sull'antierismo

Come sottolineato dall'attrice Brit Marling nel già citato articolo intitolato “I don't want to be the strong female lead”

Toni Morrison and Margaret Atwood did not employ speculative fiction to colonize other planets, enslave new life-forms, or extract alien minerals for capital gains only to have them taken at gunpoint by A.I. robots. These women used the tenets of genre to reveal the injustices of the present and imagine our evolution²⁷⁷

The Handmaid's Tale impiega un genere tipicamente declinato “al maschile” come quello della *speculative fiction* per indagare i futuri possibili dell'umanità e del genere femminile in particolare. Per far ciò, l'autrice spoglia tutti i personaggi femminili – non solo le ancelle - di ogni tipo di capacità d'azione e di emancipazione, in una regressione storica neppure troppo lontana. Un atto comune come rispondere a una domanda, aiutare un'amica, leggere, scrivere, amare o semplicemente parlare con la persona sbagliata diventano atti di ribellione punibili tramite torture, mutilazioni, deportazione nelle colonie oppure semplicemente per morte per mano delle stesse compagne. Il viaggio della protagonista di *The Handmaid's Tale* è dunque un viaggio volto alla rivendicazione e al recupero, passo dopo passo, della propria emancipazione, di un sé e un corpo proprio, non votato alla mera riproduzione.

²⁷⁷ Brit Marling, “I Don't Want to Be the Strong Female Lead”, 07/02/2020 <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>

Con la maggiore caratterizzazione fornita al personaggio nella sua versione televisiva, June viene dotata di un numero maggiore di strumenti utili a intraprendere questo viaggio che nel romanzo non riesce neppure a iniziare; la June di Elizabeth Moss prende in mano le redini della propria esistenza diventando fautrice del proprio destino seppur all'interno di una società opprimente e limitante come quella di Gilead. Nel passaggio dal romanzo alla serie tv questa cambia, di fatto, il suo "status" di antieroina. Se nel romanzo June potrebbe essere considerata alla pari di un "eroe mancato", di cui Bernardelli parla in riferimento a tutti quei casi in cui "il personaggio si trova a dover affrontare lo scontro con un mondo che non concede spazio all'eroe",²⁷⁸ nella serie tv questa riesce ad uscire parzialmente vincente dallo scontro con il mondo che la opprime in virtù dei legami instaurati con le altre donne oppresse con cui anima la resistenza.

Forte del ritrovamento del sé proprio tramite questi rapporti, June inizia a muoversi a Gilead in maniera più incosciente ma consapevole delle proprie limitate potenzialità che sfrutta in ogni possibile occasione: il fascino esercitato dal suo corpo e dalla sua posizione di inferiorità sul comandante Waterford, ad esempio; o ancora, la sua essenzialità per il compimento dell'unico desiderio di Serena Joy, quello di avere un figlio. Pian piano June inizierà a tessere autonomamente la propria trama, tramite la messa in atto di azioni progressivamente più discutibili da un punto di vista morale che nel mondo normale definiremmo come proprie di un antieroe ma che il setting di Gilead ci invita a valutare meno aspramente. Nella prima stagione, ad esempio, June intrattiene una relazione sessuale e sentimentale con Nick anche dopo essere venuta a conoscenza del fatto che il marito è ancora vivo e la aspetta in Canada. Riflettendo sul desiderio che prova per Nick nonostante questa consapevolezza, June ammette a sé stessa: "I could say these are acts of rebellion, a 'fuck you' to the patriarchy, but those are excuses. I'm here [at Nick's] because it feels good and because I don't want to be

²⁷⁸ Andrea Bernardelli, *Cattivi seriali: personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci, 2016, p.19

alone”.²⁷⁹ Un adulterio, dunque, mosso di base dal bisogno di soddisfare desideri e necessità personali.

Altri due episodi chiave si hanno nella terza stagione, quando June sembra aver ormai compiuto la sua trasformazione in antieroina: il primo coinvolge un'altra ancella, il secondo la moglie del proprio comandante, la prima donna in quella posizione ad avere un animo buono. Il primo episodio coinvolge la *shopping parthner* di June, Ofmatthew. Sospettosa di una possibile implicazione di June in attività illecite, Ofmatthew confida ad Aunt Lydia le sue preoccupazioni con il risultato di un definitivo trasferimento in un altro distretto della figlia naturale di June, Hannah, con cui la protagonista aveva pian piano iniziato a ricongiungersi. Questo scatenerà l'ira di June che rivolterà tutte le ancelle contro Ofmatthew: adesso vittima di vessazioni, insulti e accuse, Ofmatthew perderà la testa diventando causa della sua stessa, traumatica morte, non prima di aver dato vita, seppur in stato vegetativo, al figlio che portava in grembo. Il secondo episodio coinvolge invece, come anticipato, la moglie del comandante Lawrence, una donna fragile perché privata dei suoi psicofarmaci, proibiti a Gilead. Non fidandosi dello stato mentale precario della donna, June deciderà di non salvarla dopo aver scoperto che questa aveva ingurgitato una quantità esagerata di pillole, causandone di fatto la morte in una modalità molto simile a quella messa in atto da Walter White in *Breaking Bad* nei confronti di Jane. Entrambi gli antieroi decideranno di difendere i propri interessi ormai incuranti della propria moralità lasciando morire un innocente. Se è vero che la protagonista di *The Handmaid's Tale* attua questa scelta in vista di un bene più grande coincidente con la protezione del piano di far scappare da Gilead quanti più bambini possibili per ricongiungerli con le proprie famiglie, è vero anche che la bontà e l'assenza di colpa della sua vittima rendono l'operato di June quantomeno controverso rendendo difficile considerarla fino in fondo un'eroina.

²⁷⁹ *The Handmaid's Tale*, Episodio 8, *Jezebels*

3.5 *Alias Grace e la narratrice inattendibile*

Giungiamo, con *Alias Grace*, all'ultimo *case study* preso in esame in questa tesi. Come *The Handmaid's Tale*, anche *Alias Grace* è tratto da un romanzo di Margaret Atwood risalente al 1996. A conferma di quanto detto nel paragrafo appena concluso circa la vastità di generi impiegati da Atwood, la narrazione di *Alias Grace* si inserisce all'interno del genere del romanzo storico. Ispirato a uno dei più famosi casi di cronaca nera della cultura canadese, con *Alias Grace* l'autrice narra la propria versione del controverso personaggio di Grace Marks, una delle donne canadesi più famose degli anni Ottanta dell'Ottocento perché accusata e incarcerata per omicidio all'età di sedici anni: "The Kinnear-Montgomery murders took place on July 23, 1843 and were extensively reported not only in Canadian newspapers but in those of the United States and Britain".²⁸⁰

La storia è la seguente: Grace Marks è una ragazzina proveniente dalle più basse classi sociali che dopo essere emigrata con la famiglia dall'Irlanda al Canada viene allontanata dal padre considerata adulta abbastanza per guadagnarsi da vivere da sola. Dopo il primo incarico presso una famiglia in cui conosce Mary Whitney, un'altra serva che diventerà la sua migliore amica e morirà in seguito a una maldestra operazione di aborto svolta da un medico locale, Grace passerà di dimora in dimora fino a trovare impiego presso la residenza del signor Kinnear, teatro dei sopracitati *Kinnear-Montgomery murders*. Rintracciati sulla via di fuga, Grace e James McDemott, lo stalliere della residenza verranno incarcerati e condannati rispettivamente a un'incarcerazione a vita e all'impiccagione.

Nei confronti di questa storia tanto controversa nelle sue mille narrazioni, Atwood si è posta ancora una volta rispettando in ogni possibile aspetto la realtà dei fatti romanzando solo le parti della narrazione di Grace Marks rimasti, a distanza di decenni, nebulosi. L'espedito narrativo impiegato da Atwood per esporre la storia di Grace Marks dal principio fino alla sua incarcerazione si sostanzia in un dialogo, che si dispiega lungo tutta la narrazione, con uno psicologo ante-litteram, il dottor Simon

²⁸⁰ Margaret Atwood, *Alias Grace*, Virago Press, Londra, 2009, p.537

Jordan. Per la prima volta nella sua esistenza, Grace si confronta con un medico non interessato a dimostrarne la colpevolezza o la malvagità tramite metodi poco ortodossi come la misurazione del cranio ma deciso a farle esporre la propria storia nei minimi particolari nella speranza di far luce sugli omicidi di cui la ragazza sembra non aver alcuna memoria.

A raccogliere la sfida per un possibile adattamento fu la sceneggiatrice Sarah Polley, la quale aveva già tentato di portare la storia della Grace di Atwood al cinema, senza successo; il ritardo del progetto si dimostrò fortunato nella possibilità offerta da Netflix di adattare il racconto di Atwood in una miniserie autoconclusiva da sei episodi, un formato decisamente più adatto a una narrazione lunga e complessa come quella di Atwood che, se adattata per il grande schermo, sarebbe andata sicuramente incontro a un più massiccio intervento di sottrazione sugli eventi narrativi. Con i suoi sei episodi *Alias Grace* costituisce un interessante case study: dato il genere della narrazione, questo è atipico rispetto ai casi di studio precedentemente analizzati nella misura in cui viene meno la necessità di attuare un'attualizzazione per ciò che concerne il contesto. Come afferma anche Seger "this is not as much of a problem with a period piece; many films set in the historical past [...] have worked well".²⁸¹

E se la storia di Grace Marks, di certo non incentrata direttamente sul femminismo dal momento che l'estrazione sociale della protagonista non le avrebbe potuto neanche permettere di contemplare l'idea di una vita da persona libera da un legame con un rappresentante del sesso maschile, non ha subito alcun tipo di attualizzazione dimostrandosi un adattamento particolarmente fedele all'originale, qual è la sua rilevanza all'interno di questa analisi?

3.5.1 Protagonist-centered drama

Se tutti gli altri romanzi si somigliano in termini di lunghezza, un presupposto che nel primo capitolo abbiamo detto essere spesso determinante per la scelta di romanzi da adattare per la televisione, *Alias Grace* si distacca da quella lunghezza apparentemente ottimale per una trasposizione che non voglia intervenire troppo sull'economia delle

²⁸¹ L. Seger, op.cit., p.67

scene con una narrazione che si dispiega su un numero quasi doppio di pagine; oltre a ciò, la miniserie per Netflix è tra quella presa in esame la più breve, con un totale di sei episodi per una narrazione che non apre a una seconda stagione, come era stato invece il caso per *Big Little Lies*. Risulta allora chiaro che a partire da simili punti di partenza si possa supporre l'attuazione, in fase di adattamento, di una estesa opera di sfoltimento e condensazione, una pratica che chiaramente “involves losing material. Condensing often includes losing subplots, combining, or cutting characters”.²⁸² Nel suo adattamento televisivo, però, *Alias Grace* risulta indubbiamente fedele all'originale, di cui riesce a trasmettere brillantemente lo stesso senso di ambiguità circa la possibile colpevolezza o innocenza della protagonista a discapito delle modifiche apportate all'*opera source*. Vediamo dunque quali sono stati i principali interventi dell'adattatore nella trasposizione di questo testo imponente dalle pagine del romanzo al piccolo schermo.

La prima importante modifica avviene al più ampio livello strutturale dell'opera: il romanzo si articola secondo una narrazione in prima persona – solitamente di Grace, più raramente del dottor Jordan – intervallata da scambi epistolari intrattenuti da quest'ultimo con la madre, con alcuni colleghi e con il reverendo che l'ha convocato in Canada per occuparsi della valutazione di Grace Marks. Un'unica lettera, l'ultima presente del romanzo e l'unica scritta da Grace qualche anno dopo la sua scarcerazione, è mantenuta quasi integralmente nell'adattamento tramite un *voiceover* che ripercorre la fase di scrittura di Grace. La prima importante scrematura consiste proprio nella rimozione di questi scambi epistolari: quelli necessari allo svolgimento della narrazione vengono mantenuti, abbreviati, sotto forma di *voiceover* o di conversazioni in presenza tra i diretti interessati; quelli incentrati invece sulla vita privata del dottor Jordan – con la madre che tenta di combinare diversi matrimoni per lui, o con il personaggio di Mrs Humphrey (la padrona di casa con cui intrattiene una relazione) vengono rimossi in un complessivo allontanamento da quella parte della narrazione incentrata più propriamente sull'unico personaggio maschile con cui Grace interagisce nel presente. Come conseguenza di una più univoca focalizzazione della

²⁸² Ibidem, p.2

serie sul personaggio di Grace Marks, il personaggio del dottor Jordan viene costruito interamente sulla base della sua relazione con Grace. Sebbene non manchino le occasioni in cui lo vediamo in luoghi e con persone diverse, ciascuna di queste è in un modo o nell'altro collegata a Grace, che si tratti di conversazioni con i colleghi incentrati sulla psiche di lei o di momenti in cui si lascia andare ai piaceri carnali con la padrona di casa, egli parla o pensa sempre alla protagonista.

Un'altra drastica riduzione si ha invece in relazione al personaggio di Grace, in particolare rispetto al suo passato prima dell'emigrazione. Nel romanzo a questa parte della vita di Grace viene dedicato molto più spazio, con la descrizione di legami familiari in particolare tra le donne della famiglia Marks che nella serie si vedono solo brevemente (la madre si vede per poche scene prima della sua morte) vengono semplicemente nominate (come avviene nel caso della zia) o sono totalmente assenti (lo zio); gli episodi chiave di questo periodo vengono comunque spostati al presente e accorpati come avviene nel momento in cui Grace pondera di gettare giù dalla nave un paio di suoi fratelli per avere più cibo per sé e gli altri e per non dover lavare i loro vestiti: un pensiero forse non così poco comune per la gente povera e disperata del tempo che però, alla luce delle accuse contro Grace, assume i contorni inquietanti di un'indole malvagia manifesta sin dalla tenera età.

Ad eccezione di queste due modifiche volte essenzialmente a ridurre il materiale narrativo da mostrare sullo schermo, l'adattamento fornisce una versione assolutamente fedele dell'opera di Atwood, tanto nei dialoghi quanto nello svolgimento cronologico e contenutistico degli eventi. Di fondo si individua un processo di essenzializzazione delle linee e maggiore focalizzazione sulla protagonista al pari di quanto abbiamo detto per *The Handmaid's Tale*; d'altra parte, tanto nella realtà quanto nella sua versione finzionale fornita da Atwood, l'elemento più affascinante della storia di Grace Marks è proprio Grace Marks; e se della donna reale sappiamo poco e niente, il personaggio di Atwood presenta una donna complessa e sfuggente, di certo non una femminista ante-litteram ma sicuramente una persona consapevole della possibilità di agire sul proprio destino seppur con i limitati mezzi a sua disposizione, ancora, come già visto per la protagonista di *The Handmaid's Tale*.

3.5.2 Inattendibilità della narratrice e tentativi di autodeterminazione

Tra le narrazioni analizzate, *Alias Grace* è quella che maggiormente si discosta da una più o meno diretta trattazione di un qualche aspetto del femminismo propriamente detto. Se le narrazioni di cui abbiamo parlato in precedenza interagiscono più o meno direttamente con il movimento delle donne – *Sharp Objects* e *Dietland* tramite riferimenti diretti, *Big Little Lies* e *The Handmaid's Tale* in virtù del concetto di *sisterhood*, base portante del movimento sin dalle sue origini – *Alias Grace* non si inserisce nella stessa “agenda” volta a creare, non solo nel mondo reale ma anche in quello finzionale tramite narrazioni incentrate sull’*empowerment* femminile, un futuro più inclusivo per il genere femminile nel suo complesso.

Quando avviene in *Alias Grace* è piuttosto la presentazione di un affresco sul nostro passato, o come afferma l’autrice stessa in un’intervista in occasione della release della serie “*Alias Grace is where we were*”:²⁸³ un passato avulso da qualsiasi tipo di emancipazione da parte delle donne, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza. L’attualità della narrazione risiede principalmente nelle modalità di trattamento riservate alle donne della narrazione, specchio e rappresentanti del genere femminile nel suo complesso, tanto passato quanto presente. Se di Grace si parla sempre e solo in relazione alle accuse mosse lei, quello di essere una *murderess*, un’assassina – termine a cui sia nella serie che nel romanzo non riesce mai davvero ad abituarsi – gli altri due personaggi femminili, Nancy Montgomery e Mary Whitney sono i mezzi tramite cui gli autori trattano il più ampio tema del ruolo della donna nella società e dei conseguenti pericoli.

Tutte le donne della serie e del romanzo sono realisticamente presentate in un qualche stato relazionale di subordinazione rispetto alla figura maschile di riferimento, una posizione tenuta sempre a mente da Grace che è continuamente consapevole della sua posizione e delle richieste che questa comporta; quando ciò non si verifica, quando si compie un tanto disperato quanto intraprendente tentativo di emancipazione tramite un

²⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=USO-FP2vA7E>

miglioramento del proprio status sociale, seppur tramite matrimonio, i risultati possono essere fatali: è la sorte che spetta a Mary Whitney e Nancy Montgomery

Nancy Montgomery è la governante della residenza Kinnear; poco dopo il suo arrivo a casa Kinnear, Grace viene informata da McDermott, lo stalliere, che Nancy e il padrone hanno una relazione. La notizia non viene ben accolta da Grace che condanna il comportamento di Nancy, non solo per il modo dispotico in cui le si rivolge troppo presa dalla recita in cui si vede come una nobildonna e non una serva, ma anche e soprattutto perché Grace disapprova la mancanza di consapevolezza di Nancy sul proprio ruolo. Poco prima della sua morte per mano – si suppone, di McDermott, Nancy si scopre essere incinta. Ricordando il fato spettato a Mary Whitney, Grace si domanda quale sarà la sorte di Nancy: il signor Kinnear la sposerà, sarà costretta ad abbandonare la sua posizione per diventare una prostituta o, come Mary Whitney, mediterà di gettarsi nel lago?

Quest'ultima è invece, come accennato in precedenza, la prima e unica amica di Grace, e il suo nome è quello che la stessa Grace, da fuggitiva dopo gli omicidi, fa suo in un tentativo di nascondere le proprie tracce. Come Nancy, Mary Whitney scopre di essere incinta: l'uomo facoltoso che diceva di essere innamorato di lei e di volerla sposare la abbandona, e nel tentativo di preservare il suo posto ed evitare il suicidio, Mary deciderà di affidarsi alle mani di un medico locale; nonostante ciò, come per anni accadde – e talvolta accade tutt'oggi – a una quantità smisurata di donne, Mary non sopravviverà all'operazione restando vittima di quella gravidanza a cui in un modo o nell'altro, non avrebbe potuto sopravvivere.

Gli episodi di Mary e Nancy sono interessanti nella misura in cui, in accordo con la realtà storica del periodo, si dispiegano attorno a uno *topics* più impiegati nella rappresentazione del femminile nella serialità televisiva contemporanea, sovvertendolo: la maternità, solitamente associata alla vita e alla buona indole femminile, spesso trattata come punto focale per la narrazione di un intero personaggio (si pensi a *Big Little Lies*) diventa qui sinonimo di morte. Divise tra le necessità di accontentare, assecondare, e soddisfare ogni desiderio della figura maschile di riferimento e la necessità di preservare non solo la propria integrità ma la propria vita

evitando gravidanze al di fuori dal matrimonio, i personaggi di *Alias Grace* sembrano non aver alcuna possibilità di preservazione di sé stesse all'interno di un mondo che non si cura di loro, che le tratta come oggetti da usare e di cui disfarsi alla prima occasione. L'unica donna della stessa classe sociale a non concludere la sua esistenza con una morte prematura è proprio Grace Marks, che ne pagherà però le conseguenze per il resto della sua vita. Se con Nancy e Mary ad essere affrontato è il tema della posizione della donna all'interno della società, con Grace il focus si sposta sulla percezione esterna del femminile al fine di costruire un proprio personaggio, un fantoccio.

Per il pubblico del processo, per i giornalisti e i lettori di giornali dell'epoca, Grace non era che una tela vuota su cui dipingere la propria versione di una donna tanto sfuggente quanto affascinante nella sua supposta malvagità. La stessa Margaret Atwood afferma che i resoconti dell'epoca falliscono anche solo nel descrivere l'aspetto fisico di Grace: alta o bassa, bionda o mora, innocente o colpevole? Stupida e vittima della propria ignoranza o astuta e malvagia?

Nel romanzo l'autrice dipinge una Grace che è tutte queste cose insieme: essa è consapevole di tutte queste definizioni che vengono date di lei e le volge al proprio favore; esercitando un principio di autodeterminazione, Grace decide di non confidarsi a nessuno, neppure al personaggio preposto per questo ruolo, rivendicando per sé ciascuna delle cose che sono state dette su di lei. Un indizio dell'inattendibilità di Grace ci viene fornito con la scena dell'apertura della serie, quando guardandosi allo specchio in un atto di vanità e mimando quanto pensa, Grace riflette:

I think of all the things that have been written about me... that I am an inhuman female demon, that I am an innocent victim of a blackguard, forced against my will and in danger of my own life, that I was too ignorant to know how to act and that to hang me would be judicial murder. That I am well and decently dressed, that I robbed a dead woman to appear so... that I am of a sullen disposition with a quarrelsome temper, that I have the appearance of a person rather above my humble station, that I am a good girl with pliable nature and no harm is told of me. That I am cunning and devious, that I am soft in the head and a little better than an idiot. And I wonder, how can I be all these different things at once?²⁸⁴

La trasposizione televisiva del romanzo riesce perfettamente a cogliere l'elemento chiave tanto di *Alias Grace* quanto di ogni altra narrazione letteraria guidata da un

²⁸⁴ *Alias Grace*, Episode 1, Part 1

narratore inattendibile, quello dell'ambiguità; afferma Stam "The challenge, in adapting unreliable narration, is to somehow reproduce the hermeneutic mechanism of textual ambiguity and readerly decipherment found in the novels but on a distinct, cinematic register".²⁸⁵

L'apice della mostrazione dell'ambiguità si ha in una scena non conclusiva della serie ma risolutiva della relazione tra Grace e Dottor Jordan, la scena intesa per essere quella rivelatrice della verità su Grace. Davanti a un pubblico di medici e gentiluomini, Grace viene ipnotizzata e indotta in uno stato trance in cui le viene chiesto di addentrarsi nella sua mente e raggiungere quei ricordi apparentemente perduti. A rispondere alle domande del dottor DuPont però non è Grace, ma qualcun altro. Dopo essere stata interrogata, l'entità misteriosa si presenta come Mary Whitney, l'amica di Grace morta anni prima in sua presenza. Questa afferma di essere stata l'artefice degli omicidi alle spalle di Grace, motivo per cui quest'ultima non ha memoria degli avvenimenti di quella fatidica giornata. Quando il dottore riporta Grace al presente, questa non ricorda nulla di quanto accaduto. Questa la spiegazione fornita dalla narrazione in risposta al fatidico quesito: Grace è colpevole? Agli spettatori il compito di trarre le proprie conclusioni: perseguire lo scetticismo nei confronti del paranormale e dunque avere prova dell'astuzia e la colpevolezza di Grace o lasciarsi convincere dalla narrazione televisiva che forse il genere presentato per tutta la narrazione non era che una copertura per una vicenda basata non sulla realtà storica ma sul paranormale?

Se quest'ultima ipotesi risultasse quantomeno improbabile, la prima ci porrebbe dinanzi a una donna solo apparentemente annichilita nella sua posizione e pronta a cogliere ogni occasione non solo per esprimere i suoi reali pensieri sotto la protezione di uno stato della cui realtà e scientificità tutti i presenti erano convinti, ma anche di prendere in mano e condurre in prima persona le redini dell'opinione pubblica su di lei.

The spiritualist craze in north america began in upper New York state at the end of the 1840s [...] although it soon attracted a number of charlatans, the movement spread rapidly and was

²⁸⁵ R. Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, cit., p.38

at its height in the late 1850s [...] Spiritualism was the one quasi-religious activity of the times in which women were allowed a position of power albeit a dubious one, as they themselves were assumed to be mere conduits of the spirit will²⁸⁶

Fino alla fine Grace Marks avrebbe dunque colto ogni possibile occasione, anche una pericolosa come quella della seduta spiritica per tentare di prendere in mano le redini del proprio destino. A distanza di anni dalla seduta il cui esito convinse ancor più l'opinione comune della sua innocenza, Grace sarà effettivamente scarcerata, sposerà un uomo proveniente dal suo passato e vivrà la vita che non aveva neanche mai sperato di poter desiderare, una vita non sa serva ma, per quanto concesso dalla società dell'epoca, da donna libera. Nonostante la dipendenza economica nei confronti del marito, Grace trova un modo, nel suo mondo, di emanciparsi.

²⁸⁶ M. Atwood, *Alias Grace*, cit., p.540

CONCLUSIONE

Tiriamo a questo punto le somme a partire da quanto emerso dall'analisi svolta nel capitolo precedente. Le variazioni narrative attuate sui testi *source* di riferimento di cui abbiamo cercato di rendere conto tramite l'analisi appena conclusa mostrano chiari esempi del diverso grado di influenza che i discorsi sociali attivi nel contesto di produzione e ricezione dell'opera adattata – nel nostro caso quelli gravitanti attorno alla ripresa del movimento femminista - sono in grado di apportare all'opera *source*, modificandola e rendendola più contemporanea e conseguentemente di interesse per il nuovo pubblico televisivo.

Nel passaggio dal romanzo alla televisione, ciascuna delle narrazioni prese in esame ha tentato – con risultati più o meno riusciti – di rendere conto della varietà delle esperienze dei vissuti femminili in un periodo storico caratterizzato dalla ripresa delle battaglie e delle rivendicazioni del movimento delle donne in seguito a un insieme di fatti storici e di cronaca che hanno reso evidente la necessità, oggi come nel passato, di non cullarsi dei diritti già conquistati ma di continuare la battaglia per la parità tramite ogni mezzo a nostra disposizione. Tale processo di cambiamento ed evoluzione coinvolge chiaramente l'industria televisiva, da sempre impegnata a mostrare ritratti sempre aggiornati della società contemporanea: l'avvio della produzione degli adattamenti qui presi in esame potrebbe allora essere interpretato come un tentativo, da parte dell'industria televisiva statunitense, di supplire alla mancanza di personaggi femminili televisivi impegnati in processi di rivendicazione del sé e della propria posizione all'interno della società analoghi a quelli propri del vissuto del loro pubblico di riferimento, quello femminile. Se *Big Little Lies* riesce in tal senso a problematizzare in maniera coinvolgente e realistica le sfide che il ruolo materno porta con sé e le difficoltà che questo può porre sulla strada per l'emancipazione e l'autodeterminazione individuale, *Sharp Objects* arricchisce il discorso rappresentazionale mostrando il lato oscuro di quella stessa femminilità proponendo non una ma tre protagoniste caratterizzate da un tipo di femminilità che abbiamo definito aberrante. Adora ne è l'emblema: diretta carnefice delle proprie figlie, ella riesce a trasformarne profondamente i vissuti rendendole al contempo vittime e

carnefici a loro volta: Camille di sé stessa, Amma di chiunque si ponga sul suo cammino. Un altro tipo di femminilità aberrante si ha in *Dietland*, con una protagonista che nel passaggio dal romanzo alla serie tv rinuncia alla possibilità di partecipare attivamente e pacificamente al cambiamento della società in cui vive in favore di un ben più violento ribaltamento dei ruoli di subordinazione tra uomini e donne tramite l'adesione a un gruppo terrorista. Gli adattamenti dei romanzi di Atwood, infine, pongono per le spettatrici le basi per riconoscere il modo in cui storicamente la società ha oppresso il genere femminile a un ruolo di subalternità con poche possibilità di fuga. *The Handmaid's Tale* e *Alias Grace* non si limitano a mostrarci personaggi in questo stato di assoggettazione al genere maschile ma compiono un ulteriore passo in avanti invitandoci a ricercare e cogliere ogni possibile occasione di *empowerment* indipendentemente dalla sua portata.

Seppur con modalità che abbiamo visto essere spesso profondamente diverse tra loro, ciascuna di queste narrazioni va incontro, nel processo di adattamento, a una più marcata focalizzazione sui personaggi femminili e su alcuni dei temi in grado di risuonare con le esperienze di vita di milioni di altre donne: si susseguono così sul piccolo schermo narrazioni guidate da protagoniste "realistiche", consapevoli del proprio valore e delle proprie capacità, donne capaci di trovare la forza di ribellarsi a posizioni opprimenti imposte loro dalla società e cercare così il proprio posto nel mondo seppur sotto il suo sguardo sospettoso.

Gli adattamenti qui presi in esame non sono comunque stati che l'inizio di un *trend* che dimostra di non essersi ancora arrestato. Dopo il successo planetario di *The Handmaid's Tale*, Hulu continua il suo viaggio alla scoperta di *female centered dramas* con tre adattamenti, il primo tratto da un fatto di cronaca nera contemporanea, gli altri da due romanzi. *The Act* (Hulu 2019) sbarca sulla piattaforma OTT a un due anni dalla release del primo adattamento televisivo di un romanzo di Atwood: riprendendo un tipo di maternità già affrontato in *Sharp Objects*, la piattaforma porta sullo schermo l'adattamento del reale omicidio di Dee Dee Blanchard per mano – seppur indirettamente – della figlia Gypsy, (anch'essa vittima della sindrome di

Munchausen per procura di cui è affetta la madre) ripercorso in un articolo²⁸⁷ firmato da Michelle Dean. Segue, già l'anno successivo, l'adattamento televisivo di *Little Fires Everywhere* (Hulu, 2020), romanzo firmato dall'autrice statunitense Celeste Ng anch'esso incentrato, tra gli altri, sul tema della maternità. Per la fine di quest'anno è invece atteso l'adattamento dell'ultimo romanzo di Moriarty in seguito al successo di *Big Little Lies: Nine Perfect Strangers* (Hulu, 2021) porta anch'esso la firma di David E. Kelley, e ancora una volta, come per l'adattamento precedente, vede Nicole Kidman nel ruolo di protagonista, segno di un possibile inizio di sodalizio tra i tre creativi. Con *Unbelievable* (Netflix, 2019), Netflix da parte sua porta anch'esso sullo schermo l'adattamento di un fatto di cronaca nera - anche questa volta analizzato e ripercorso, tappa dopo tappa, in un articolo stavolta di T. Christian Miller e Ken Armstrong²⁸⁸ - sulle vicende che portarono una giovanissima vittima di uno stupratore seriale ad essere accusata di falsa testimonianza sugli abusi subiti.

Chiude la fila HBO che, esattamente come le OTT sopracitate, mostra di star proseguendo in maniera brillante la propria parabola di adattamenti di *female centered dramas*: il 2020 del canale *premium cable* si chiude infatti con *The Undoing* (HBO, 2020), un adattamento del thriller di Jean Hanff Korelitz e uno dei titoli maggiormente acclamati dell'ultimo anno. Come per gli adattamenti dei romanzi di Moriarty, anche *The Undoing* viene portato sullo schermo con a David E. Kelley nel ruolo di creatore e Nicole Kidman nel ruolo di protagonista.

Anche all'interno del panorama seriale televisivo contemporaneo, l'adattamento - nel nostro caso particolare quello relativo alle *female-centered dramas* - sembra allora confermarsi come una pratica utile ed efficace a soddisfare la duplicità di necessità poste dal contesto odierno di produzione e ricezione: da un lato quello di offrire una varietà di narrazioni complesse al pari di quelle incentrate sui più fortunati anteroi contemporanei in grado di suscitare l'interesse di spettatrici e spettatori sempre più

²⁸⁷ Dee Dee Wanted Her Daughter To Be Sick, Gypsy Wanted Her Mom Murdered, <https://www.buzzfeednews.com/article/michelledean/dee-dee-wanted-her-daughter-to-be-sick-gypsy-wanted-her-mom>, 18/06/2016

²⁸⁸ An Unbelievable Story of Rape, <https://www.propublica.org/article/false-rape-accusations-an-unbelievable-story>, 16/12/2015

competenti; dall'altro quello di rispondere alle necessità di un pubblico femminile che, stanco di rappresentazioni stereotipiche dal proprio vissuto, desidera fruire prodotti in grado di dimostrare, tramite l'impiego di punti di vista femminili sempre profondamente diversi tra loro, la varietà e ricchezze del vissuto di ciascuna di noi.

BIBLIOGRAFIA

- Margaret Atwood, *Alias Grace*, Virago Press, Londra, 2009
- Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, Vintage Classics, Londra, 2017
- Margaret Atwood, *The Testaments*, Chatto & Windus, Londra, 2019
- Susan Bassnett, *Translation studies*, Londra, Routledge, 2002
- Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923; tr. it. *Il compito del traduttore*, in Enrico Ganni (a cura di), *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008
- Andrea Bernardelli, *Cattivi seriali: personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci, 2016
- Andrea Bernardelli, Giorgio Grignaffini, *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci, 2017
- David Bordwell, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985
- Silvia Branea, Valentina Marinescu, Bianca Mitu, *Critical reflections on audience and narrativity: new connections, new perspectives*, Stuttgart, Ibidem, 2014
- Paola Brembilla, *It's all connected: l'evoluzione delle serie tv statunitensi*, Milano, Franco Angeli, 2018
- Charlotte Brundson, *Screen tastes: Soap opera to satellite dishes*, Londra - New York, Routledge, 1997
- Charlotte Brudson, Lynn Spigel, *Feminist Television Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- Milly Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014
- Milly Buonanno, *Television Antiheroines: women behaving badly in crime and prison drama*, Chicago, Intellect, 2017

- Milly Buonanno, Franca Faccioli, *Genere e Media: non solo immagini: soggetti, politiche, rappresentazioni*, Milano, Angeli, 2020
- Francesco Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali* in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002
- Francesco Casetti, *Communicative negotiation in cinema and television*, Milano, V&P strumenti, 2002
- Seymour Chatman, *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981
- Timothy Corrigan, *Film and literature: an introduction and reader*, Upper saddle River, NJ, Prentice Hall, 1999
- Michelle Dean, “Dee Dee Wanted Her Daughter To Be Sick, Gypsy Wanted Her Mom Murdered”, 18/06/2016
<https://www.buzzfeednews.com/article/michelledean/dee-dee-wanted-her-daughter-to-be-sick-gypsy-wanted-her-mom>
- Cristina DeMaria, *Teorie di genere: femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani, 2019
- Susan J. Douglas, *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Three Rivers Press, 1994
- Nicola Dusi, *Contromisure: trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015
- Nicola Dusi, *Capire le serie tv: generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci, 2020
- Umberto Eco, *L'innovazione nel seriale*, in Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985
- Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Firenze-Milano, Giunti Editore-Bompiani, 2017
- Federica Fabbiani, *Zapping di una femminista seriale*, Milano, Ledizioni, 2018

- Rebecca Feasey, *From Happy Homemaker to Desperate Housewives. Motherhood and Popular Television*, Anthem press, Londra-New York, 2012
- Armando Fumagalli, *Dalla Letteratura all'audiovisivo: teorie semiotiche dell'adattamento*, in Francesco Casetti, Fausto Colombo, Armando Fumagalli (a cura di), *La realtà dell'immaginario: i media tra semiotica e sociologia: studi in onore di Gianfranco Bettetini*, Milano, V&P università, 2003
- Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004
- Gillian Flynn, *Sharp Objects*, Crown Publishers, New York, 2013
- Thierry Groensteen, *Fictions sans frontières*, in Thierry Groensteen (a cura di) *La transecriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Colloque de Cerisy, 1998
- Christine Hauser “A Handmaid’s Tale of Protest”, 30 Giugno 2017 <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>
- Maggie Humm, *The Dictionary of the feminist theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989
- Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti: I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011
- Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva: storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008
- Roman Jakobson, Linguistic Aspects on Translation, in Reuben Arthur Brower, *On Translation*, s.l., Harvard University Press, 1959, pp.232-239; tr.it. in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966
- Erik Landowski, *La société réfléchie*, Parigi, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa: saggi di sociosemiotica*, Roma, Maltermi, 2003
- David Lodge, *Adapting Nice Work for television* in Peter Reynolds (a cura di), *Novel images. Literature in performance*, Londra-New York, Routledge, 1993

- Amanda D. Lotz, *The television will be revolutionized*, New York-Londra, New York University Press, 2014; tr. it. *Post Network. La rivoluzione della TV*, Roma, Minimum Fax, 2017
- Amanda Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006
- Myra Macdonald, *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*, Londra, Edward Arnold, 1995.
- Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003
- Brit Marling, “I don’t want to be the strong female lead”, NY Times, Febbraio 2020 <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>
- Christian Miller, Ken Armstrong, “An Unbelievable Story of Rape”, 16/12/2015, [“https://www.propublica.org/article/false-rape-accusations-an-unbelievable-story](https://www.propublica.org/article/false-rape-accusations-an-unbelievable-story)
- Jason Mittell, *Complex TV: teorie e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Roma, Minimum Fax, 2017
- Liane Moriarty, *Big Little Lies*, Berkley, New York, 2014
- Laura Mulvey, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013
- Horace Newcomb, *TV: The Most Popular Art*, New York, Anchor Press, 1974
- Emily Nussbaum, “Difficult Women: How “Sex and the City” lost its good name”,²⁹ Luglio 2013 <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>
- Daniel Pennac, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 2018
- Laurie Ouellette, Jonathan Gray (a cura di), *Parole chiave per I media studies*, Roma, Minimum Fax, 2018

- Marina Pierri, *Eroine: come i personaggi delle serie tv possono aiutarci a fiorire*, Roma, Tlon, 2020
- Emanuela Piga Bruni, *Romanzo e serie TV: critica sintomatica dei finali*, Pisa, Pacini, 2018
- Benedetta Pintus, Beatrice da Vela, *Siamo Marea: come orientarsi nella rivoluzione femminista*, Catania, Villaggio Maori, 2019
- Linda Seger, *The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film*, New York, Holt, 1992
- Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992
- Robert Stam, *The dialogics of adaptation*, in Naremore James (a cura di), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000
- Robert Stam, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005
- Robert Stam, *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Malden, Blackwell, 2005
- Sophia Stewart, “The disappearance of the TV Antihero”, Film School Rejects, Febbraio 2018 <https://filmschoolrejects.com/disappearance-tv-antihero/>
- Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Londra-Cambridge, 2003; tr.it. *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012
- Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to E.R.*, New York, Continuum, 1996
- Chris Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino, 2005
- Sarai Walker, *Dietland*, Atlantic Books Ltd, Londra, 2018
- Raymond Williams, *Televisione, tecnologia e forma culturale, e altri scritti sulla tv*, Editori Riuniti, Roma 2000