

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

Filippo Gobbo

1. Uno sguardo retrospettivo: le mogli seriali

Nel panorama dei *tv studies*, in particolar modo quello interessato alle rappresentazioni di genere, sembra delinearci negli ultimi anni un nuovo interesse critico: quello per le antieroine. Un'attenzione che va di pari passo con l'emergere di un numero progressivamente maggiore di narrazioni seriali che pongono al centro del proprio universo narrativo delle figure femminili convincenti, svincolate dagli stereotipi e dalle convenzioni cui i *serial* tradizionali le avevano relegate. A certe attribuzioni socialmente costruite della "femminilità" (la donna affascinante, empatica, materna, desiderabile per l'uomo) le antieroine contemporanee rispondono con un senso di disagio e di insofferenza; preferiscono correre il rischio di essere spiacevoli, piuttosto che conformarsi a un modello di genere prestabilito.

Dopo un decennio di serie televisive incentrate su antieroi maschili – dal Tony Soprano di *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) al Walter White di *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), dal Dexter dell'omonima serie (Showtime, 2006-2013) al Don Draper di *Mad Men* (AMC, 2007-2013) – a partire dagli anni Dieci l'antieroisimo sembra così interessare i personaggi femminili. Margaret Tally, a questo proposito, aveva parlato già nel 2015 di un'«ascesa» all'interno del panorama televisivo contemporaneo¹ e alcuni studi recenti sembrano convalidare i risultati della sua indagine.²

Ciò che la categoria critica registra è facilmente constatabile già dal punto di vista quantitativo. Se recuperiamo il corposo elenco proposto da Tally nel 2015 e lo integriamo con alcune serie televisive recenti, l'elenco di figure femminili antieroiiche risulta piuttosto lungo. Per limitarmi alle più significative, ricordo: Carrie Mathison (Claire Danes) di *Homeland*

1 M. Tally, *The Rise of the Anti-Heroine in TV's Third Golden Age*, Cambridge Scholars, Cambridge 2016.

2 M. Stacca, *La rabbia delle donne*, in «Link. Idee per la TV», 2 settembre 2019, <https://www.linkideeperlatv.it/rabbia-femminile/> (ultimo accesso: 23/4/2021); *Antiheroines of Contemporary Media. Saints, Sinners, and Survivors*, eds. M. Haas, N.A. Pierce, G. Busl, Lexington, Lanham 2021.

(Showtime, 2011-2020), Alison Bailey in *The Affair* (Showtime, 2014-2019), le protagoniste di *Girls* (HBO, 2012-2017), le figure femminili in *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) o in *Orange is the New Black* (Infinity TV-Netflix, 2013-2019), Villanelle, l'assassina sociopatica di *Killing Eve* (BBC America, 2018-in produzione).

Il cambiamento è insomma significativo, tanto da spingere molti osservatori a parlare di svolta femminista. Per alcuni queste serie andrebbero contro il maschilismo e il sessismo nei confronti delle donne, imperanti nei *drama* del passato decennio; per altri, queste nuove protagoniste trasgrediscono le prescrizioni sociali eteronormative: sono donne imperfette e fiere di esserlo, impegnate ad affrontare i propri conflitti interiori e gli ostacoli che esteriormente si presentano loro, senza troppi timori di apparire meschine e, in certi casi, malvagie.

Al di là delle singole interpretazioni che vengono date del fenomeno, ciò che vorrei proporre nelle prossime pagine è una mossa controintuitiva: osservare i modi in cui tre grandi narrazioni seriali, prodotte e distribuite durante gli anni Zero e incentrate su protagonisti maschili problematici (i cosiddetti «difficult men»),³ abbiano rappresentato le mogli dei loro protagonisti. Intendo dimostrare che, al di là dei luoghi comuni critici in via di consolidamento, rappresentazioni complesse di figure femminili erano già presenti proprio in quei territori seriali che oggi, soprattutto in ambito statunitense, vengono tacciati in maniera semplicistica di maschilismo. Per questo motivo ho scelto di analizzare Carmela Soprano di *The Sopranos*, Skyler White di *Breaking Bad* e Betty Draper di *Mad Men*, tutte e tre mogli di antieroi seriali. Almeno teoricamente, il loro ruolo le rende soggette a due tipi di riduzionismi, uno di ordine culturale e l'altro di ordine narrativo. Il primo coincide con il ruolo sociale che alla figura femminile viene assegnato e alla rigida caratterizzazione simbolica che ad esso si accompagna nell'immaginario collettivo (fedeltà, amorevolezza, docilità, ecc.); quello di ordine narrativo interessa invece la particolare posizione in cui la moglie di un antieroe si trova. Essendo deuteragonista all'interno del racconto seriale,⁴ la sua funzione rispetto alle avventure del protagonista maschile rischia di ridursi a vestire i panni dell'aiutante (la moglie complice) oppure costituire l'ostacolo alle azioni del marito. Di fronte a questi due poli, queste tre serie scelgono la via della complessità, mostrando le ricadute che le azioni dei loro protagonisti hanno sulle rispettive mogli senza ridurre queste ultime a vittime inermi degli eventi.

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

3 B. Martin, *Difficult Men: dai «Sopranos» a «Breaking Bad», gli antieroi delle serie TV* [2013], trad. it. di M. Maraschi, minimumfax, Roma 2018.

4 A differenza di quanto accade per mogli seriali altrettanto famose come Alicia Florrick, protagonista della serie *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) o delle mogli seriali di *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019).

A unire le tre eroine,⁵ al di là del loro ruolo di mogli, è però quella che mi sembra una costante comune: il ritorno ciclico alla condizione di partenza. In tutti e tre i casi ci troviamo di fronte a eroine contraddistinte dal desiderio di emanciparsi dal ruolo subalterno cui si trovano relegate, senza tuttavia riuscirci pienamente. Il loro tragitto non è progressivo, ma *ciclico*: un eterno ritorno al ruolo, allo stesso tempo narrativo e sociale, che è stato loro assegnato in quanto personaggi femminili di un certo tipo di narrazione. In quest'ottica, Carmela, Skyler e Betty si trovano a dover rispondere a una domanda simile a quella formulata dal demone nietzschiano nel *Peso più grande* della *Gaia scienza*: «Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?».⁶ Tuttavia, dove nell'aforisma nietzschiano la domanda veniva usata come fondamento per edificare la teoria superomistica del «Sì alla vita» e dell'«eterno ritorno», nel caso di queste protagoniste seriali acquista più il sapore della formula rituale («vuoi tu prendere come tuo legittimo sposo, [...] per amarlo ed onorarlo sempre?») tramutata in condanna regressiva. Per quanto si sforzino, sembrano destinate a vivere una condizione immutabile, ognuna per ragioni differenti, che possono essere *esteriori* (l'eroina *vuole* emanciparsi dalla sua situazione ma non può per costrizioni e ostacoli dettati dall'esterno), *interiori* (l'eroina *non vuole* emanciparsi da essi, reprime i suoi stessi desideri di emancipazione), oppure, su un altro piano, *semiotiche* (gli ideatori della serie costruiscono l'eroina secondo una precisa immagine semiotica che l'accompagna come uno spettro nel corso di tutte le stagioni).

Per orientarmi all'interno del *corpus* selezionerò alcuni primi o primissimi piani delle protagoniste (con alcune eccezioni).⁷ Nonostante la scelta di questa particolare figura all'interno della scala dei piani possa apparire a prima vista scontata, la storia del primo piano tra cinema e televisione pone alcuni problemi di non facile risoluzione. Per questa ragione, la ricognizione delle mogli seriali, colte attraverso i primi piani, deve necessariamente passare dalle trasformazioni che questa inquadratura ha subito nel passaggio dai *serial* tradizionali a quella che è stata definita come la «televisione complessa».⁸

5 Ricorro qui al termine 'eroina' in maniera neutra, ossia come sinonimo di 'personaggio femminile'.

6 F. Nietzsche, *La gaia scienza* [1882], in Id., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1965, vol. 5, t. 2, pp. 236-237.

7 Data l'oscillazione terminologica nell'uso comune, faccio d'ora in avanti riferimento alla distinzione proposta da Rondolino e Tomasi tra «*mezza figura* (dove il corpo dell'attore è inquadrato dalla vita in su), *mezzo primo piano* (dal petto in su), *primo piano* (dalle spalle in su), *primissimo piano* (solo il volto umano), *particolare* (riferito a una parte del volto o del corpo umano) e *dettaglio* (piano ravvicinato di un determinato oggetto)»: G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Milano 2018, p. 116.

8 J. Mittell, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv* [2015], trad. it. di M. Maraschi, minimumfax, Roma 2017.

2. Premesse metodologiche: il primo piano tra teoria, convenzionalità, logica produttiva e aggiustamenti

Parlare di primo piano dal punto di vista estetico significa passare attraverso quella porta stretta della teoria cinematografica che è *L'immagine-movimento* (1983) di Gilles Deleuze.⁹ Mi riferisco in particolare al sesto e al settimo capitolo del saggio, dedicati all'«immagine-afezione» di cui il primo piano è espressione massima secondo Deleuze. La frase che apre il sesto capitolo è emblematica da questo punto di vista: «*L'immagine-afezione è il primo piano, e il primo piano è il volto...*».¹⁰ Sottolinea quanto nella scala dei piani, il primo e primissimo piano occupino un posto di assoluto rilievo nella restituzione dello stato d'animo e dei sentimenti di un personaggio. Per Deleuze il primo piano isola il volto, rendendolo così il puro territorio dell'afezione:

Il volto è quella lastra nervosa porta-organici che ha sacrificato l'essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni sorta di micromovimenti locali che il resto del corpo in genere tiene nascosti.¹¹

La funzione del primo piano è in altri termini quella di consegnarci un volto disconnesso dall'azione, un'entità nuova, isolata dall'ambiente e dal corpo, abitata e composta solo dai suoi piccoli e incontrollati movimenti muscolari. Come immagine-afezione il volto si presenta così all'interno di due grandi polarità: come «unità riflettente» (ci spinge a chiederci che cosa il personaggio pensi, senza che si possa trovare una risposta) oppure come «serie intensiva» che le parti del volto attraversano fino a raggiungere uno «stato parossistico» finale (ci spinge a chiederci che cosa il personaggio senta o avverta a livello emotivo). Partirò da questi presupposti dell'*Immagine-movimento*, tenendo presente che la situazione è oggi profondamente cambiata: nel momento in cui il primo piano è diventato la norma, il suo originario potenziale straniante è venuto meno.

Questa attuale convenzionalità è ancora più evidente quando si parla delle narrazioni televisive, a partire da quelle più tradizionali, ripetitive e maggiormente disprezzate dalla critica come le *soap opera*. Daniela Cardini definisce queste forme come «una sintesi fra il linguaggio televisivo e le convenzioni stilistiche del cinema hollywoodiano».¹² Dovendo rispondere ai criteri di economicità produttiva, trasparenza narrativa e accessibilità per lo spettatore, la «lunga serialità televisiva» (quella che in Italia rubriciamo sotto l'etichetta di *soap opera*, mentre negli Stati Uniti si chiama *serial drama*) ha recuperato una formula tipica della scrittura cinematografica

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

9 G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I* [1983], trad. it. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.

10 *Ivi*, p. 110, corsivo nell'originale.

11 *Ivi*, p. 111.

12 D. Cardini, *La lunga serialità televisiva*, Carocci, Milano 2004, p. 70.

ca degli anni Trenta e Quaranta, elevandola a principio della narrazione. La sua «struttura a imbuto»¹³ – un'inquadratura *totale* (per mostrare l'ambiente dove si svolge l'azione), una *oggettiva* (in cui viene presentata una porzione di spazio più ristretta e ci si avvicina progressivamente ai personaggi) e l'uso del *campo/controcampo* (per i dialoghi dei personaggi, ripresi solitamente a mezzo busto) – permette di girare le scene in un tempo relativamente breve riducendo i costi di produzione, e di rendere stabile il patto comunicativo con lo spettatore. Se la costruzione dell'immagine deve contribuire alla piena comprensione dell'universo diegetico, con rari movimenti di macchina e assenza di tecniche di ripresa particolari, allora il primo piano diventa l'inquadratura prediletta per una ragione al tempo stesso «emotiva» e strutturale. Da una parte, l'immagine-affezione ottenuta con il primo piano viene sfruttata per il suo alto grado di coinvolgimento emotivo e per la sua capacità di condensare in uno sguardo i problemi e i motivi di un dialogo o di un'azione appena consumatasi sotto gli occhi degli spettatori. Dall'altra, è proprio l'alto tasso di «emotività» di questo tipo di inquadratura a renderla perfetta non solo per i dialoghi ma anche per scandire il ritmo della narrazione: nel primo piano di un personaggio si può trovare così sia la sintesi delle azioni passate (i cui effetti si riverberano nel volto dell'attore), sia la densità emotiva necessaria per i momenti di *suspense*, in cui possono accumularsi le aspettative per gli avvenimenti futuri. Ciò vale tanto per la *serie* quanto per il *serial* e in generale per tutte quelle narrazioni destinate al broadcasting televisivo, dove «la presenza di interruzioni pubblicitarie, oltre a definire la durata di una puntata della serie, ne condiziona anche i ritmi del racconto».¹⁴

Con il consolidamento della tv via cavo durante gli anni Novanta e l'entrata di nuovi canali a pagamento all'interno del mercato dell'intrattenimento televisivo, iniziano a cambiare non solo i modi di produzione e distribuzione, ma anche i formati narrativi e i codici visivi. Per motivare le ingenti spese di abbonamento mensile, alcuni canali via cavo mettono in atto delle strategie di differenziazione dei loro prodotti, proponendo narrazioni seriali che si affrancano dai moduli narrativi passati. L'esempio più pertinente è quello rappresentato da HBO che diventa un vero e proprio marchio di qualità: la scelta di trasmettere film *uncut*, l'assenza di interruzioni pubblicitarie e soprattutto la produzione di serie originali si riflettono nel celebre slogan *It's Not TV. It's HBO*, che testimonia una strategia aziendale tutta orientata alla differenziazione. L'efficacia del discorso promozionale e la qualità di certe produzioni originali (*The Sopranos*, *Six Feet*

13 *Ibidem*.

14 P. Brembilla, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, FrancoAngeli, Milano 2018, p. 35. Ma sulla trasformazione del sistema di produzione e distribuzione delle serie si veda il fondamentale saggio di A. Lotz *Post network. La rivoluzione della TV* [2014], trad. it. di L. Martini, minimumfax, Roma 2017.

Under, The Wire, Boardwalk Empire, The Newsroom) contribuiscono da una parte a una legittimazione artistica di questi prodotti, dall'altra costringono altre reti via cavo a seguire strategie estetiche e narrative simili per innalzare il valore culturale dei loro prodotti seriali.

Nella «televisione complessa» l'affrancamento dai codici visivi tradizionali, e in particolare dall'insistenza modulare della narrazione «a imbutito», porta anche il primo piano a perdere convenzionalità. Ciò non significa che non si ricorra a questa figura all'interno della scala dei piani, ma semplicemente che il suo utilizzo viene diluito e riservato a particolari momenti del racconto. A registrare questo cambiamento sono molti manuali dedicati alle tecniche dello *storytelling* televisivo e cinematografico. Per esempio, in un manuale destinato ad aspiranti montatori, si legge:

How much time do you have to tell your story? A classic comparison is television vs. film. Movies tend to show a lot more close-up than television. A movie has 90 minutes, give or take, to tell a story and get you connect with it. [...] Great shows that constantly win Emmys – such as *Breaking Bad*, *The Wire*, *Homeland*, and *Mad Men* – are very selective with their close-up shots. I noted one 45-minute *Breaking Bad* episode that contained fewer than five close-ups. TV shows are always about the big picture. They may be starting to look more like movies, but the infrequency of close-ups remains the same.¹⁵

Non essendo interessato a offrire una storia del linguaggio audiovisivo ma solo tecniche ad uso e consumo del lettore, l'autore del manuale da una parte appiattisce tutta la serialità televisiva a un modello preciso, quello inaugurato da HBO, dall'altra rischia di elevare una scelta locale (i pochi primi piani notati in una puntata di *Breaking Bad*) a regola generale (in altri episodi della serie, soprattutto nella stagione finale, questa inquadratura ricorre in realtà spesso). Nonostante questo, la citazione restituisce indirettamente una percezione impressionistica, testimoniando come anche gli spettatori più attenti avvertano un ricorso al primo piano più moderato rispetto al cinema (e, aggiungerei, rispetto ai codici visuali della serialità del passato). In questo panorama, il primo piano può ridiventare figura dotata di significato e non semplice dispositivo per amplificare emozioni e *suspense*. La sua presenza, in combinazione con dispositivi stilistici propri del linguaggio audiovisivo, può rappresentare un luogo di stratificazione semantica che come spettatori siamo chiamati a cogliere.

Certo, è necessario chiedersi quanto sia legittimo interpretare elementi formali come il primo piano in un contesto produttivo come quello seriale, caratterizzato da una autorialità allo stesso tempo diffusa (non sono forse autori anche gli attori, montatori, direttori della fotografia, registi, *producers*, sceneggiatori, costumisti, scenografi, parrucchieri, ecc.?) e con-

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

15 R. Hockrow, *Out of Order: Storytelling Techniques for Video and Cinema Editors*, Peachpit, San Francisco 2014, p. 75.

centrata in una figura che si assume la responsabilità di coordinare il progetto creativo e di avallare le scelte finali (lo *showrunner*).

In sé, il fatto che venga a mancare un'autorialità singola "forte" in grado di garantire una coerenza figurale alla scelta di certi codici visivi potrebbe portare a ritenere illegittima una loro analisi.¹⁶ Eppure, arrendersi all'impossibilità di decodifica sarebbe altrettanto sbagliato; piuttosto sarà giusto operare una doppia sorveglianza critica: da una parte, essere consapevoli dell'impossibilità di una facile identificazione tra singolo autore (come lo *showrunner*) e scelte stilistiche adottate nel testo; dall'altra, evitare che questa consapevolezza immobilizzi qualsiasi tentativo di analisi sugli aspetti visivi del testo stesso (comunque centrali nella fruizione). L'indicazione più utile per superare l'*impasse* credo sia allora quella suggerita da Nicola Dusi, nel momento in cui riflette sui rapporti che intercorrono tra sceneggiatura finale (i cosiddetti *shooting scripts*) e sua trasposizione audiovisiva.¹⁷ Secondo Dusi questa traduzione da un medium a un altro avviene sotto il segno di un «aggiustamento», cioè di un

regime di interazione che, lungi dall'essere totalmente determinato e determinabile a priori, è invece il frutto di un'interazione e di un dialogo costante tra materiale scritto e operazioni di interpretazione e trasformazione in materiale audiovisivo.¹⁸

In quest'ottica anche i diversi usi del primo piano nelle serie televisive dovranno intendersi non come scelte prodotte da una singola figura autoriale (che controlla ogni aspetto della narrazione e dei sostrati simbolici che la abitano), ma come *interpretazioni di primo grado*, operate da registi, direttori della fotografia, montatori, attori, ecc.¹⁹

3. Il peso più grande di Carmela Soprano: l'emancipazione ostacolata (*The Sopranos*)

Chiariti i problemi inerenti a un'analisi dei primi piani, è giunto il momento di concentrarsi sulla ricognizione della prima delle tre figure femminili prese in esame: Carmela Soprano. Inizio l'approfondimento del suo personag-

16 Ciò non significa che questa coerenza non esista: semplicemente è il frutto di un'autorialità più *desunta* che *intenzionale*. A creare quest'ultima è una combinazione tra implicazioni testuali e contestuali e i modi in cui esse vengono recepite dallo spettatore. Come afferma Mittell, «la funzione dell'autore desunto è la produzione, da parte degli spettatori, di un'autorialità responsabile della narrazione del testo, basata sugli elementi del testo e sui discorsi intorno a esso»: Mittell, *Complex Tv*, cit., p. 180.

17 N. Dusi, *Le fasi di sviluppo di una serie*, in *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*, a cura di N. Dusi, G. Grignaffini, Carocci, Roma 2020, pp. 15-27.

18 *Ivi*, p. 27.

19 Non saranno evidentemente interpretazioni arbitrarie dal momento che devono comunque rispondere a dei vincoli sia sincronici (rispettare i modi in cui gli *showrunner* e sceneggiatori hanno deciso di sviluppare la storia) sia diacronici (restituire i tratti peculiari che caratterizzano il personaggio in un determinato momento della narrazione).

gio con una mossa apparentemente controintuitiva, concentrandomi sul marito di Carmela, Tony (James Gandolfini). Quest'ultimo è il protagonista del *mobster drama* ideato da David Chase *The Sopranos*.²⁰ La prima volta che lo incontriamo non sappiamo niente di lui. Se nei minuti successivi alla sua comparsa otteniamo maggiori informazioni (è un boss della mafia italo-americana di stanza in New Jersey, soggetto ad attacchi di panico e per questo costretto a sottoporsi settimanalmente a delle sedute di analisi), durante il primo minuto della puntata pilota sono le inquadrature a suggerirci qualcosa sul personaggio.²¹ In attesa di essere ricevuto dalla sua futura psichiatra, la dottoressa Jennifer Melfi (Lorraine Bracco), Tony si presenta come un robusto quarantenne. La macchina lo riprende sullo sfondo, inquadrato tra due gambe in primo piano (fig.1) che, come ci mostra l'inquadratura successiva, appartengono a una statua di Robert Graham, raffigurante un nudo femminile, con le braccia incrociate dietro il capo e ripresa dal basso verso l'alto a sottolinearne una mistica autorevolezza (fig.2).

Nell'ambiguità della statua di Graham (lo sguardo severo, ma allo stesso tempo sensuale; il suo potere – suggerito dall'angolazione della telecamera – che contrasta con la posa aperta e indifesa, ecc.) viene tematizzato in maniera efficace il rapporto che il protagonista avrà con l'universo femminile, mentre le gambe entro cui la sua figura è inquadrata possono essere lette allo stesso tempo come cornici o gabbie che esaltano o intrappolano il personaggio. Da questo punto di vista la statua rappresenta, retrospettivamente, una fortunata sintesi dei diversi tratti che contraddistinguono le eroine della serie e il rapporto che il protagonista instaura con loro. Se l'interpretazione più aderente all'intenzionalità di Chase è quella che vede nella statua un'allegoria dell'autoritaria Livia (Nancy Marchand), madre del protagonista e vera ragione degli attacchi di panico che costringono Tony ad andare dalla psichiatra,²² è altrettanto legittimo con-

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



▲ Fig. 1 (*Pilot*, 1:1, 01:40).



▲ Fig. 2 (*Pilot*, 1:1, 01:42).

20 D. Chase, *The Sopranos*, HBO, 1999-2007.

21 *Pilot*, scritto da D. Chase, diretto da D. Chase, 10/1/1999.

22 Indizi che convalidano questa interpretazione vengono disseminati nel corso di tutta la serie, non solo nella puntata pilota. In una scena della terza stagione (*Second Opinion*; 3:7) che vede protago-

cepire l'opera come emblema delle tante declinazioni del femminile con cui Tony si confronta. La statua ricorda così non solo la severità castrante di Livia, ma anche lo sguardo moralistico della moglie Carmela (Edie Falco), consapevole dei costanti tradimenti di Tony; la sensualità e l'imperscrutabilità delle diverse amanti che si succedono nel corso della serie (da Irina a Gloria Trillo, da Svetlana a Valentina La Paz); la fascinazione subita dal protagonista per donne apparentemente irraggiungibili (come la dottoressa Melfi); il corpo-merce delle spogliarelliste del *Bada Bing!*, il locale notturno dove Tony e il suo clan gestiscono gli affari. Tony osserva la misteriosa statua di Graham allo stesso modo in cui guarda le donne della serie di cui è il protagonista: sono al contempo un enigma incomprensibile e soggette a una riduzione operata dal suo sguardo.

Tuttavia, questo sguardo non è unidirezionale. Come la statua risponde allo sguardo di Tony, anche le protagoniste della serie lo guardano, lo valutano e lo giudicano. Rispetto ai *gangster movie* classici, ai quali comunque la serie paga un notevole tributo,²³ *The Sopranos* ibrida questo genere con altri più televisivi come la *soap opera* e il *family drama* o la *domestic sitcom*, in cui i personaggi femminili hanno convenzionalmente maggiore capacità di azione. Da una parte, questo permette di aprire nuovi spazi di rappresentabilità della figura del gangster che ne esce progressivamente ridimensionata (ma anche pericolosamente più simpatica), divisa tra la quotidianità tipica della vita familiare e il compito di gestire la sua famiglia criminale; dall'altra permette di cogliere le eroine nel difficile tentativo di venire a patti con la doppia rete patriarcale in cui sono intrappolate.

Un esempio significativo in questo senso è rappresentato dal personaggio di Carmela, la moglie di Tony, colta in un continuo dissidio tra la volontà di rispettare il suo ruolo di moglie e madre (Carmela è cattolica, anche se la sua fede sembra più la ricerca di un salvacondotto morale rispetto alle attività malavitose del marito) e il desiderio di liberarsi dai vincoli, allo stesso tempo di privilegio e dipendenza, del suo matrimonio. Nel corso delle stagioni, Carmela si mostra agli spettatori come una donna che reprime il suo desiderio nei confronti di altri uomini, tentando di non oltrepassare mai i limiti imposti dal suo ruolo e dai valori tipici del cattolicesimo e del matrimonio *gangster* (gli uomini possono e sono quasi incoraggiati ad avere delle amanti, mentre dalle mogli ci si aspetta che siano fedeli).

nista Carmela, la statua ricompare dopo un dialogo paternalistico tra lei e la madre, che le ricorda quanto sia stata sbagliata la scelta di sposare Tony; mentre in uno scambio di battute tra Tony e una vecchia amante di suo padre, Fran Felstein (Polly Bergen), durante la quinta stagione (*In Camelot*; 5:7), la madre di Tony viene definita una donna «statuaria» («She was a handsome woman, your mother. Not sexy, exactly, but, statuesque»).

23 A partire dai membri del cast: Lorraine Bracco aveva interpretato Karen Hill, moglie di uno dei protagonisti del capolavoro del genere, *Goodfellas* (1990) di Martin Scorsese. Anche altri attori presenti nella serie (Michael Imperioli, Tony Sirico e Vincent Pastore) hanno avuto ruoli di primo e secondo piano nel film di Scorsese.

La prima puntata in cui questa dimensione viene approfondita (*College*, 1:5) coincide non a caso con il momento in cui Tony e i loro figli, Meadow e A.J., sono lontani da casa (Tony è in viaggio con la figlia Meadow nel Maine per scegliere l'università). Essendo distanti le figure che ne definiscono il ruolo, Carmela può essere finalmente sé stessa e riflettere sulla sua condizione. Riceve la visita del prete di fiducia, il padre Phil Intola (Paul Schulze), con il quale passa una notte tra flirt, confessioni e sottintesi erotici. Non è un caso che la serata tra i due si consumi sotto il segno di due film – *The Remains of the Day* (*Quel che resta del giorno*) e *Casablanca* – che ruotano attorno a grandi amori irrealizzabili²⁴ e raggiunga la sua climax erotica attraverso la celebrazione del sacramento della comunione davanti al caminetto di casa Soprano. Osserviamola nel dettaglio: ripresa inizialmente in primo piano mentre è inginocchiata di fronte a padre Phil, Carmela guarda in religioso silenzio l'ostia tenuta tra le mani dal sacerdote (fig. 3). L'inquadratura successiva segue la traiettoria dell'ostia (fig. 4), dalla mano destra di padre Phil fino al volto di Carmela che, trasportata dal desiderio, rimane con gli occhi chiusi e la bocca aperta ad accogliere l'ostia. Se i sottintesi non fossero abbastanza espliciti, una dissolvenza tra l'inquadratura del volto e il dettaglio della sola bocca (sullo sfondo: il fuoco del caminetto acceso), conferiscono l'ultimo tocco erotico alla scena (figg. 5-6).

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



▲ Fig. 3 (*College*, 1:5, 35:18).



▲ Fig. 4 (*College*, 1:5, 35:22).



▲ Fig. 5 (*College*, 1:5, 35:22).



▲ Fig. 6 (*College*, 1:5, 35:23).

²⁴ Recupero questa indicazione da M. Zoller Seitz, A. Sepinwall, «*The Sopranos*» Sessions, Abrams, New York 2019, p. 34.

Se il fuoco del caminetto sullo sfondo e il particolare della bocca contribuiscono all'erotizzazione del momento, il dettaglio dell'ostia crea un controcanto paradossale, che tuttavia ci suggerisce i poli entro cui Carmela vive: da una parte la repressione del desiderio (l'eucarestia come emblema della morale cattolica), dall'altra il ritorno di quel desiderio represso in un momento rituale da cui tradizionalmente dovrebbe essere bandito (il fuoco sullo sfondo e il particolare erotizzato della bocca). Non si tratta solo della potenziale rottura di un tabù. In una scena precedente a quella della comunione, Carmela si era abbandonata a una delle più lucide descrizioni del suo stato di moglie, connivente con il potere brutale del marito.

Filippo Gobbo

I have forsaken what is right for what is easy, allowing what I know is evil in my house. Allowing my children – oh my God, my sweet children! – to be a part of it, because I wanted things for them. I wanted a better life, good schools. I wanted this house. I wanted my money in my hands, money to buy everything I ever wanted. I'm ashamed! My husband, I think he has committed horrible acts... I've said nothing, I've done nothing about it. I got a bad feeling it's just a matter of time before God compensates me with outrage of my sins.²⁵

Dietro la consapevolezza della sua condizione e delle motivazioni che l'hanno portata a sposare Tony, il discorso di Carmela rivela un frammento di falsa coscienza. Se inizialmente afferma di aver permesso al male di entrare in casa propria solo per il bene dei figli, l'impercettibile spostamento linguistico dal pronome *them* («I wanted things for them») all'aggettivo possessivo *my* («I wanted my money in my hands») suggerisce una Carmela allo stesso tempo vittima e complice del marito nell'accettare che il sacrificio di molti diventi privilegio per lei e i suoi figli.²⁶ Nella scena della comunione entrano così in gioco due dinamiche: quella dell'appagamento del desiderio (che si gioca nel rapporto con padre Phil) e quello della ricerca del perdono per i "peccati" commessi da Tony e per la connivenza di Carmela.

Queste due dimensioni costituiscono il piano cartesiano sul quale viene a delinearsi il profilo del personaggio: da una parte un asse delle ascisse, quello della responsabilità (assunta o, spesso, negata), intercetta gli effetti della vita criminale di Tony sulla moglie; dall'altra un asse delle ordinate, quello del desiderio (appagato o, il più delle volte, represso), che riguarda l'insoddisfacente vita matrimoniale di Carmela. Aspetti che vengono tematizzati in due puntate della serie, *Second Opinion* (3:7) e *Whitecaps* (4:13).

25 *College* (1:5), scritto da D. Manos Jr., D. Chase, diretto da A. Coulter, 7/2/1999.

26 Ad amplificare i dubbi e il significato delle parole di Carmela contribuisce anche il secondo filone narrativo della puntata che vede Tony impegnato da una parte ad assolvere il ruolo di padre premuroso (accompagna la figlia a scegliere la sua futura università), dall'altra a vendicarsi di un suo vecchio affiliato, diventato informatore dell'FBI, che uccide a fine puntata.

La settima puntata della terza stagione²⁷ affronta il primo problema – quello della corresponsabilità del male – e ospita uno dei pochi primissimi piani riservati a Carmela in tutta la serie (ancora più rilevante se si considera che non viene impiegato come *cliffhanger* o collocato in finale di puntata, come accade nelle *soap opera*). L'inquadratura si trova in una scena apparentemente marginale dal punto di vista della trama, ma è in realtà significativa per catturare lo stato d'animo del personaggio e la sua evoluzione futura (fig.7).

Il volto della moglie di Tony è una vera e propria «unità riflettente», un'impassibile maschera che costringe a chiederci che cosa Carmela stia pensando. A offrirci un accesso parziale alla coscienza del personaggio contribuisce, in sottofondo, il ritornello di una canzone di Nils Lofgren, *Black Books*,²⁸ che ha una funzione commentativa rispetto a ciò che stiamo osservando. La canzone racconta di un amore ormai finito, di una donna che vuole «new shoulders to cry on / new backseats to lie on» e riesce sempre a ottenere ciò che vuole («she always gets her way»). Questo primissimo piano suggerisce un passaggio inedito nel modo in cui *The Sopranos* racconta la storia di Carmela. Mentre nelle puntate della prima stagione, compresa *College*, ci trovavamo di fronte a attimi di consapevolezza nascosti da strati di falsa coscienza, d'ora in avanti Carmela inizia a capire, prima degli spettatori e della stessa dottoressa Melfi, non solo che la sua storia con Tony è arrivata a un punto cieco, ma che suo marito è irredimibile.

Non è un processo semplice quello che porta Carmela a questa presa di coscienza: il cammino è fatto di continui dinieghi e altri meccanismi di difesa. I sessanta minuti di *Second opinion* sono anche questo: il racconto di un tentativo di estirpare il Male senza che i protagonisti accettino facilmente le soluzioni che vengono loro proposte. A intrecciarsi in questa puntata sono infatti due filoni narrativi, entrambi fondati su questo *Leitmotiv*. Uno vede protagonista lo zio di Tony, Corrado “Junior” Soprano (soprannominato Uncle Junior e interpretato da Dominic Chianese) mentre viene sottoposto a un intervento chirurgico per rimuovere il tumore che lo ha colpito; nella seconda linea narrativa protagonista è invece Carmela mentre cerca di veni-

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



◀ Fig. 7 (*Second Opinion*, 3:7, 25:04).

27 *Second Opinion* (3:7), scritto da L. Konner, diretto da T. Van Patten, 8/4/2001.

28 N. Lofgren, *Black Books*, in *Damaged Goods*, Vision Music, 1995.

re a patti con le responsabilità criminali di Tony. Posti di fronte al male (fisico per Uncle Junior, psicologico e morale per Carmela), entrambi i personaggi sono chiamati a consultare un secondo esperto (da qui il titolo *Second Opinion*) i cui consigli riluttano ad ascoltare. Se Uncle Junior preferisce soluzioni semplici a un problema complesso (estirpare il tumore attraverso un nuovo intervento chirurgico piuttosto che sottoporsi a un diverso e più lungo trattamento), Carmela si muove in maniera opposta, cercando dagli analisti (la dottoressa Melfi prima e il dottor Krakower nel finale) ragioni e soluzioni complesse al suo costante senso di colpa per essere la moglie di un criminale. I tentativi per redimere il marito sono anche modi obliqui per venire a patti con la propria coscienza sporca. Davanti al dottor Krakower, nei minuti finali della puntata, Carmela definisce Tony «a good man, a good father», ma l'immediata risposta dello psichiatra rompe il gioco del diniego: «You're telling me he's a depressed criminal, prone to anger, serially unfaithful. Is that your definition of a good man?». Come i problemi di Tony Soprano non sono mossi da oscure motivazioni inconsce che lo rendono incline alla rabbia, alla criminalità e all'infedeltà, ma da scelte e decisioni consapevoli, così anche i sensi di colpa di Carmela nascono, secondo l'analista, dal sospetto di essere complice indiretta del marito. La donna nega, facendo leva sul suo ruolo di moglie («All I do is make sure he's got clean clothes in his closet, and dinner on his table»), separando così la sfera familiare e quella criminale. Krakower non le lascia scampo: se Carmela crede di poter essere assolta per il fatto di essere *solo* la moglie di Tony, l'analista sottolinea la sua colpevolezza proprio *in quanto* moglie. Per questo motivo Krakower rifiuta di accogliere Carmela come sua paziente e di accettarne i soldi («blood money»). Gli unici consigli che le offre hanno più a che fare con la morale che con le profondità della psiche: per sedare la vergogna e il senso di colpa non può fare altro che scappare di casa, portare i figli con sé e preparare le carte per il divorzio. Carmela sa che è la cosa giusta, ma – come aveva confessato a padre Phil – sceglie ancora una volta la strada più semplice. Distrutta, non può che tornare a casa e aspettare il ritorno di Tony. Se le sembra impossibile una vita al di fuori dell'istituto patriarcale e criminale del boss, capisce tuttavia che può iniziare a dettare parzialmente le regole, pretendendo l'unica cosa che il marito può veramente darle: soldi. Il loro utilizzo come surrogato materiale dell'affetto e della fedeltà è uno dei *Leitmotiv* del loro rapporto; la novità sta nella risolutezza della donna nell'usare a proprio vantaggio questa dinamica di coppia nell'ultima scena della puntata. Dopo aver chiesto cinquantamila dollari al marito da donare all'università frequentata dalla figlia, Carmela lo guarda e pronuncia una delle battute più memorabili della serie: «Tony, you gotta do something nice for me today». La richiesta si trasforma in un'ingiunzione che Tony può solo rispettare.

È solo un primo debole passo, ma è fondamentale per l'evoluzione del personaggio. Il secondo aspetto, quello del desiderio e degli effetti dell'in-

fedeltà, raggiunge la sua massima tematizzazione solo nel finale della quarta stagione, dove si consuma la rottura definitiva tra i due.²⁹ La puntata inizia, almeno a livello simbolico, dove era terminata quella precedente (*Eloise*, 4:12),³⁰ conclusasi con un'inquadratura di Carmela a letto e Tony disteso dietro di lei che le accarezza il capo. La donna si sente in trappola: la possibilità di avere una relazione con un altro uomo – Furio, un sodale di Tony – è svanita quando quest'ultimo ha deciso di ritornare in Italia per non tradire il boss. La composizione dell'immagine ci ricorda la situazione emotiva di Carmela, creando un parallelo tra l'inquadratura finale della dodicesima puntata (fig. 8) e l'iniziale di quella successiva (fig. 9).

In entrambe, la figura in primo piano di Carmela è accompagnata sullo sfondo da quella di Tony, a rimarcare quanto la donna si senta ingabbiata (nell'inquadratura finale della dodicesima puntata la carezza di Tony è anche un gesto di controllo, mentre un impercettibile movimento di macchina a chiudere su Carmela ne amplifica l'afflizione) e depressa (l'inquadratura con cui si apre la tredicesima puntata). Se il primissimo piano di *Second Opinion* ci restituiva il volto di una donna ancora pienamente in sé, qui Carmela è completamente svuotata.

Eppure, lo abbiamo visto, nella grammatica emotiva di Tony e Carmela Soprano non c'è nulla che non possa essere risolto con i soldi. La sorpresa per alleviare i dolori di Carmela si chiama *Whitecaps* (da qui il titolo della puntata), una casa sull'oceano che Tony pensa di acquistare. Se per quest'ultimo la villa rappresenta l'emblema dell'*American Dream*,³¹ per la loro relazione potrebbe rappresentare un nuovo inizio. In realtà, i minuti iniziali di *Whitecaps* non raccontano altro che la perpetuazione di un autoinganno, elemento che contraddistingue da sempre la dinamica di questa coppia. A suggerirlo allo spettatore è la telecamera che, in una scena ambientata sulla spiaggia di fronte alla villa, riprende prima l'opera instancabile delle onde che sommergono la

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



▲ Fig. 8 (*Eloise*, 4:12, 53:59).



▲ Fig. 9 (*Whitecaps*, 4:13, 01:39).

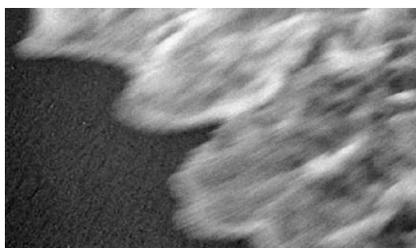
29 *Whitecaps* (4:13) scritto da D. Chase, R. Green, M. Burgess; diretto da P. Abraham, 8/12/2002.

30 *Eloise* (4:12), scritto da T. Winter; diretto da J. Hayman, 1/12/2002.

31 Per un approfondimento si veda R. Bernard, «*Whitecaps*» (4:13), in «Sopranos Autopsy. Examining TV's Greatest Series», <https://sopranosautopsy.com/season-4-2/whitecaps-4-13/> (ultimo accesso: 23/4/2021).

sabbia (fig. 10), per poi far entrare nell'inquadratura anche i piedi di Carmela e del marito durante una passeggiata sulla spiaggia (fig. 11). La loro relazione procede letteralmente su una costante opera di rimozione delle infedeltà e dei tradimenti subiti e commessi (la sabbia sommersa dalle onde).

Il diniego, tuttavia, non dura a lungo. Un'ex amante di Tony, Irina, contattata Carmela, informandola dei continui tradimenti del marito con lei e con sua cugina Svetlana (ex-badante della madre di Tony, che Carmela conosce bene). Da questo momento in avanti, il primissimo piano sulla protagonista diventerà la figura preferita per costruire visivamente la puntata, con il volto di Edie Falco che viene elevato a protagonista. Grazie alle capacità dell'attrice, il volto di Carmela diventa una «serie intensiva» in termini deleuziani, un vero e proprio campo di battaglia in cui si scontrano le emozioni più diverse: la rabbia; la disperazione; il coraggio impudente di fronte alle minacce del marito o ai suoi continui tentativi di negare le sue relazioni extraconiugali; la serenità dopo aver preso la decisione di separarsi; e ancora la rabbia per l'insistenza del marito a ricucire il rapporto; l'incredulità, quando Tony le parla del matrimonio quasi fosse un contratto – «You knew the deal», le dice; la fredda lucidità con cui si vendica, dichiarando di aver amato Furio e aver fantasticato su di lui per mesi e mesi; e poi, nuovamente, la rabbia accanto però alla consapevolezza di essersi liberata da Tony. Nell'ultimo scontro tra i due, le posizioni della moglie e del marito si ribaltano rispetto al fotogramma iniziale della puntata (fig. 9): ad essere posto in primo piano è questa volta Tony, mentre la figura di Carmela si staglia come una macchia sfocata e incombente sullo sfondo (fig. 12). La composizione dei



▲ Fig. 10 (*Whitecaps*, 4:13, 18:20).



▲ Fig. 11 (*Whitecaps*, 4:13, 18:21)



▲ Fig. 9 (*Whitecaps*, 4:13, 01:39).



▲ Fig. 12 (*Whitecaps*, 4:13, 55:05).

due fotogrammi è identica (stessa angolatura, stessa collocazione delle figure umane nel profilmico). A cambiare sono solo i soggetti posti in primo piano, colti nel loro momento di massima vulnerabilità.

Questa volta è Carmela a inchiodare Tony: i rapporti di forza sono stati capovolti. Se i precedenti finali di stagione avevano portato gli spettatori ad attendersi la morte di uno dei personaggi principali,³² la puntata finale della quarta stagione mette in scena la morte del matrimonio tra Tony e Carmela, aprendo una nuova possibilità narrativa: approfondire il personaggio di Carmela lontano dalla figura di Tony.

Eppure, la strada sembra difficilmente percorribile tanto per Carmela quanto per gli sceneggiatori. Bastano all'incirca nove puntate perché il discorso moralistico del dottor Krakower in *Second Opinion* si mostri in tutta la sua illusorietà: uscire dalla sfera d'influenza di Tony Soprano non è operazione semplice:

What could have been a narrative critiquing patriarchal law and its constraints turns into something far more sinister – and problematic. Without the protection of laws defining her power, and without sanction from the Soprano marriage, Carmela is driven out, denied and reduced to silence.³³

In effetti, la liberazione di Carmela è lontana dall'essere una facile emancipazione dalla legge del patriarca. Pur avendo la forza di liberarsi dal marito, la donna deve fare immediatamente i conti con vincoli invisibili di natura materiale, sociale ed emotiva che la tengono irrimediabilmente ancorata a lui. Nella nona puntata della quinta stagione, alla richiesta di ottenere ciò che le spetta da Tony («I want what I am entitled to»), l'ex-marito furioso le nega qualsiasi diritto dal punto di vista economico («You're entitled to shit»),³⁴ mentre la volontà di svincolarsi dalla corresponsabilità mafiosa può concludersi con una pallottola alla testa anche per i personaggi femminili più longevi della serie (come nel caso di Adriana, ammazzata dopo che il fidanzato Christopher scopre la collaborazione della donna con l'FBI). Anche sul piano sentimentale, Carmela sembra destinata a non ottenere mai ciò che desidera e a incontrare uomini che fraintendono i suoi gesti, ricollocandola all'interno del ruolo di “moglie del boss” senza scrupoli. È ciò che accade, per esempio, in *Sentimental Education* (5:6), dove Carmela inizia una relazione con il professor Wegler, insegnante del figlio A.J., che dura tuttavia una puntata (Carmela verrà accusata da Wegler di usarlo solo per ottenere voti migliori per il figlio).

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

32 «Previous *Sopranos* years created the expectation that each season would climax with a significant death. Never mind that this was, other than season two, not true»: M. Zoller Seitz, A. Sepinwall, «*The Sopranos*» *Sessions*, cit., p. 186.

33 K. Akass, J. McCabe, «Blabbermouth Cunts»; or, *Speaking in Tongues. Narrative Crises for Women in «The Sopranos» and Feminist Dilemmas*, in *The Essential «Sopranos» Reader*, eds. D. Lavery, D.L. Howard, P. Levinson, The University Press of Kentucky, Lexington 2011, p. 100.

34 *Unidentified Black Males* (5:9), scritto da M. Weiner, T. Winter, diretto da P. Abraham, 2/5/2004.

Uscire dall'orizzonte di possibilità previsto dalle prime quattro stagioni della serie è impossibile. Per un fatto semplice quanto brutale: Tony stesso si pone violentemente come unico orizzonte possibile per Carmela, come presupposto della sua esistenza materiale, sociale, affettiva (ma anche narrativa). È il grande dilemma di Carmela, il suo «peso più grande», per richiamarci all'aforisma nietzschiano. Alla domanda «Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?», Carmela risponderà «sì», suo malgrado. La nona puntata della quinta stagione si chiude con un primissimo piano di Carmela mentre, guardando Tony disteso su un materassino nella piscina di casa, riceve la telefonata della figlia Meadow che la informa di aver appena ricevuto una proposta di fidanzamento dal ragazzo che ama. Alla notizia, Carmela non riesce a trattenere lacrime di gioia e tristezza assieme. Pur felice del fidanzamento della figlia, si sente nuovamente ingabbiata all'interno del suo matrimonio (l'ex-marito, per tutta la puntata, le ha reso impossibile l'assunzione di un avvocato per il divorzio). Le stagioni dei *Sopranos* appaiono a lei come un tempo ciclico, l'eterno ritorno a un ruolo da cui non può veramente svincolarsi.³⁵ Non è un caso che l'intera serie si chiuda proprio con una cena di famiglia, nello stesso identico modo in cui si chiudeva la prima stagione.

Ci troviamo di fronte alla prima delle tre declinazioni del ritorno regressivo alla condizione di partenza. È l'emancipazione impossibile, quella che trova la sua ragione d'essere in impedimenti e ostacoli *esterni* al personaggio ed è sintetizzabile nella formula: «vorrei liberarmi della mia condizione, ma, mio malgrado, *non posso*». Come vedremo tra poco, per altre mogli, il gioco tra subalternità ed emancipazione sarà più sottile e meno visibile a occhio nudo.

4. "Birdie" Draper non vuole volare? L'emancipazione non perseguita (*Mad Men*)

Rispetto a Carmela e, come vedremo, Skyler, il personaggio di Betty Hofstadt Draper in *Mad Men*³⁶ si muove all'interno di un decennio significativo per i cambiamenti storico-sociali che lo attraversano: gli anni Sessanta. Ambientato principalmente a Manhattan, questo *period drama* si presenta superficialmente come un'accurata ricostruzione storica di un periodo decisivo per le trasformazioni dei rapporti di genere, di razza e di classe. Se è vero che la serie rischia a tratti di essere più «the staging of a fantasy than

35 La prima parte della sesta stagione la vedrà nei panni archetipici della moglie fedele. Carmela sarà infatti una delle poche figure a rimanere accanto al marito in coma, dopo che questi viene erroneamente colpito da una pallottola sparata da Uncle Junior.

36 M. Weiner, *Mad Men*, AMC, 2007-2015.

the rendering of history»³⁷ (oltre a essere «selectively anachronistic» nel mettere in scena gli eventi storici),³⁸ è tuttavia evidente che *Mad Men* intenda presentarsi il più possibile come verosimile, sia visivamente che nella costruzione delle traiettorie esistenziali dei personaggi. La volontà di mantenere una fedeltà visuale al periodo e ai cambiamenti di stili e mode che lo attraversano viene perseguita da una parte attraverso il ricorso a oggetti, costumi di scena e una fedele ricostruzione di interni, dall'altra con l'uso di tecnologie, lenti, movimenti di macchina e inquadrature in uso negli anni Sessanta.³⁹

Ma è nella sceneggiatura e nella resa dei personaggi, soprattutto quelli femminili, che *Mad Men* tende maggiormente al realismo. Sebbene il titolo identifichi nei pubblicitari dell'agenzia Sterling&Cooper, e in particolare nel suo direttore creativo Donald Draper (interpretato da Jon Hamm), i protagonisti della serie, sin dalla puntata pilota si registra un interesse particolare per alcune figure femminili: Joan Holloway (Christina Hendricks), Peggy Olson (Elisabeth Moss) e, appunto, Betty Draper (January Jones).

Mentre il percorso dei primi due personaggi è sotto l'insegna del cambiamento e del successo lavorativo,⁴⁰ Betty è probabilmente la figura che meno riesce a emanciparsi dalla sua condizione iniziale. Relegata all'interno dell'ambiente domestico, Betty rappresenta il prototipo della moglie bella e fedele così come ci è stato consegnato da decenni di immaginario americano. L'*American way of life* – fatta di sobborghi residenziali, casette unifamiliari, automobili e ferrea divisione dei ruoli di genere – trova nella coppia di protagonisti la sua espressione allo stesso tempo più felice e più tragica. La socialità domestica di Betty in periferia viene contrapposta fin dalla prima puntata alla vita movimentata e infedele del marito Don a Manhattan. Sono due spazi, quelli della periferia domestica e del centro metropolitano, che nascondono anche differenti possibilità di autorealizz-

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

37 J. Veron, *History Gets in Your Eyes. «Mad Men», Misrecognition, and the Masculine Mystique*, in *Mad Men, Mad World. Sex, Politics, Style and the 1960s*, eds. L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, Duke University Press, Durham 2013, p. 268.

38 L.M.E Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, *Introduction*, in *Mad Men, Mad World*, cit. p. 2. L'inaccuratezza storica di *Mad Men* viene approfondita anche da F. Pontuale in *Romanzo oppure serie televisiva. «4 3 2 1» di Paul Auster, storia americana e crisi della letteratura*, in «Allegoria», 79, 2019, pp. 66-81: p. 77, n. 28.

39 Christopher Manley, il direttore della fotografia per sei delle sette stagioni della serie, ha affermato a riguardo: «The camera vocabulary they [i precedenti direttori della fotografia] were using was from the period. All the lenses were a moderate range: 25 mm for wide shots, 50 mm for medium and 75 mm for close-ups which weren't even that close, more like medium close-ups»: *Christopher Manley ASC on «Mad Men»*, in «Arri», <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/christopher-manley-asc-on-mad-men-> (ultimo accesso: 23/4/2021).

40 Da segretaria di Don Peggy diventa *copywriter* in capo presso una delle più importanti agenzie del mondo, la McCann Erickson; Joan invece fonda alla fine della serie una propria agenzia pubblicitaria, dopo essere stata prima *office manager* presso la Sterling&Cooper e successivamente *partner* di minoranza della Sterling&Cooper&Partners.

zazione. Mentre Don ha un lavoro soddisfacente e ben remunerato, Betty occupa il vuoto della sua vita domestica tra incontri pomeridiani con altre casalinghe, crescita dei figli e organizzazione di cene per il marito e gli amici di famiglia. La sua vita si gioca tutta all'interno del ruolo di genere tra le pareti di casa mentre, al di fuori, l'unica autorealizzazione per lei raggiungibile sembra arrestarsi alle lusinghe che costantemente riceve da altri uomini. Ad apprezzamenti come «angel» o «princess» oppure a domande interessate come «are you an actress?» (nell'aspetto il personaggio ricorda Grace Kelly) Betty risponde molte volte schermandosi e dichiarando semplicemente: «I'm an housewife» (*Shoot*, 1:9).

Non è probabilmente casuale che Betty condivida il nome dell'attivista che per prima ne ha descritto la condizione: Betty Friedan.⁴¹ Come ha ammesso lo stesso Matthew Weiner, *The Feminine Mystique*,⁴² assieme a *Sex and the Single Girl* di Helen Gurley Brown,⁴³ è stato uno dei saggi che maggiormente gli sono stati utili per la caratterizzazione dei personaggi femminili e per restituire fedelmente i problemi legati alle norme di genere con cui una donna americana era costretta a fare i conti all'inizio degli anni Sessanta.⁴⁴ Il libro-inchiesta di Friedan si apre con l'esatta descrizione della vita di Betty Draper:

The problem lay buried, unspoken, for many years in the minds of American women. It was a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at night – she was afraid to ask even of herself the silent question – Is this all?⁴⁵

41 Un'affinità già registrata in molti saggi che si concentrano sul personaggio di Betty. Si vedano per esempio D. Davidson, "A Mother Like You": *Pregnancy, the Maternal, and Nostalgia*, in *Analyzing «Mad Men»*. *Critical Essay on the Television Series*, ed. S.F. Stoddart, McFarland, Jefferson 2011, pp. 136-155; K. Arosteguy, "It Was All a Fog". *Motherhood and the Birth Experience in «Mad Men»*, in «*Mad men»*, *Women, and Children. Essays on Gender and Generation*, eds. H. Marcovitch, N. Batty, Lexington Books, Lanham 2012, pp. 139-157; È. Gianoncelli, *Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin: historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe*, in «TV/Series», 17, 2020, <http://journals.openedition.org/tvseries/4138> (ultimo accesso: 23/4/2021).

42 B. Friedan, *The Feminine Mystique* [1963], Dell, New York 1974.

43 H. Gurley Brown, *Sex and the Single Girl*, Bernard J. Geis, Chicago 1962.

44 Weiner parla dell'importanza di questi due libri per la creazione di *Mad Men* in un'intervista rilasciata al «New York Times» nell'aprile del 2014: «After ruminating on the *Mad Men* pilot for two years [...] I finally sat down to write it. During this final moment of procrastination, through lucky curiosity, I read *Sex and the Single Girl*, by Helen Gurley Brown, and *The Feminine Mystique*, by Betty Friedan, in the same week»: *Matthew Weiner: By the Book*, in «The New York Times», 24/4/2014, <https://www.nytimes.com/2014/04/27/books/review/matthew-weiner-by-the-book.html> (ultimo accesso: 23/4/2021).

45 Friedan, *The Feminine Mystique*, cit., p. 11.

È l'indagine accurata di una condizione che ha come conseguenza ultima la presa di consapevolezza di vivere in una sorta di scissione schizofrenica tra una piatta realtà domestica («Is this all?») ⁴⁶ e l'immagine idealizzata cui molte casalinghe venivano portate a conformarsi alla fine degli anni Cinquanta. ⁴⁷

La prima inquadratura significativa che vede protagonista Betty sottintende questa doppia dimensione di calda familiarità e di profonda solitudine. Si trova nell'ultima inquadratura di *Smoke Gets in Your Eyes* (1:1), ⁴⁸ puntata in cui abbiamo la possibilità di fare la conoscenza di due personaggi fondamentali per la serie: Peggy Olson e il protagonista Don Draper. Dopo essere ritornato a casa dal lavoro a notte fonda e aver svegliato Betty, Don si dirige nella camera da letto dei figli – Sally (Kiernan Shipka) e Bobby (Mason Vale Cotton) – assieme alla moglie per guardarli dormire come un padre premuroso (fig. 13).

Il quadro familiare che emerge è dei più tipici: la moglie e madre adorante (una figura che risalta sullo sfondo, anche grazie alla camicia da notte rosa che indossa) nei confronti del marito che con gesto affettuoso e protettivo guarda e accarezza i figli. Eppure, ci sono alcuni elementi nella composizione dell'immagine, nell'illuminazione e nei movimenti di macchina che indicano già alcune caratterizzazioni e condizioni esistenziali dei personaggi, oltre che alcune gerarchie nei rapporti che tra loro intercorrono. Se il primo elemento da sottolineare è la posizione di Betty sullo sfondo, rispetto al primo piano riservato a Don (che sottolinea così la subordinazione simbolica e narrativa di Betty rispetto al personaggio del marito), è attraverso il gioco di forme che incorniciano o meno i due personaggi che veniamo a sapere qualcosa di più sulle loro caratterizzazioni. Non credo sia un caso che la figura di Betty sia delimitata dalla cornice della porta, mentre quella del marito ecceda i quadri disposti dietro di lui, quasi a replicare la segregazione domestica cui la donna è destinata rispetto alla vita (e all'identità) poco "inquadabile" del marito. A

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



◀ Fig. 13 (*Smoke Gets in Your Eyes*, 1:1, 47:25).

46 Una considerazione simile a quella di Friedan viene formulata dalla stessa Betty durante una seduta dall'analista, mentre ricorda gli insegnamenti della madre e gli obiettivi ultimi che aveva prefissato per la figlia: «She [la madre] wanted me to be beautiful so I could find a man. There's nothing wrong with that. But then what? Just sit and smoke and let go until you're in a box»: *Shoot* (1:9).

47 A margine, si noti che Betty è anche il nome di un *brand* di preparati da cucina e del personaggio immaginario usato per pubblicizzarli dal 1921, Betty Crocker, che ha contribuito a creare l'immagine della casalinga perfetta.

48 *Smoke Gets in Your Eyes* (1:1), scritto da M. Weiner, diretto da A. Taylor, 19/7/2007.

questi elementi che distinguono le figure se ne aggiungono altri due che, al contrario, li accomunano: da una parte il contrasto chiaroscurale in cui sono immersi contribuisce a replicare il senso di tristezza e depressione che contraddistingue il loro matrimonio; dall'altra la carrellata all'indietro della macchina da presa, isolando la figura di Don, ne sottolinea la profonda solitudine e l'estraneità rispetto al contesto familiare (fig. 14).

Se il più delle volte attraverso questi movimenti di macchina all'indietro (veri e propri marchi di fabbrica della serie) si tende a suggerire la condizione di alienazione e solitudine del protagonista, alcuni *close-up* riservati a Betty ci aiutano invece a capire quanto dietro allo stereotipo della casalinga bella e perfetta si nasconda un abisso di contraddizioni, ricordi-schermo, proiezioni e, in ultima analisi, complessità. Sono primi piani o dettagli che compaiono già nella seconda puntata della prima stagione e, assieme ad alcuni dialoghi, permettono di registrare le increspature dietro l'apparente serenità di Betty.

La prima scena della seconda puntata (*Ladies Room*)⁴⁹ si svolge in un ristorante di Manhattan e vede protagonisti Don Draper e Roger Sterling (il proprietario dell'agenzia pubblicitaria per cui Don lavora) assieme alle loro mogli, Betty e Mona (Talia Balsam). L'argomento di cui si discute a tavola è l'educazione dei figli e Roger, in preda ai fumi dell'alcol, confessa che sua figlia è in analisi, ma lui non ne vede l'utilità (al contrario della moglie, che invece è convinta dei benefici della pratica). Pochi secondi dopo Mona e Betty decidono di andare in bagno per sistemarsi il trucco (la *Ladies room* cui il titolo fa riferimento).⁵⁰ Con uno stacco passiamo così nel bagno delle donne, dove la prima inquadratura è riservata alle mani di Betty, colte in preda a piccoli spasmi muscolari che le impediscono di aprire la propria *pochette* e afferrare il rossetto (fig. 15). Notando la difficoltà della donna, Mona si pro-



▲ Fig. 14 (*Smoke Gets in Your Eyes*, 1:1, 47:37).



▲ Fig. 15 (*Ladies Room*, 1:2, 03:10).

49 *Ladies Room* (1:2), scritto da M. Weiner, diretto da A. Taylor, 26/7/2007.

50 Ma dal punto di vista simbolico *ladies' rooms* sono tutti quegli spazi destinati principalmente alle donne dalla società e che vengono mostrati nel corso della puntata: la cucina dove Betty scambia pettegolezzi con la vicina Francine (Anne Dudek), o lo studio del dottor Wayne, da cui Betty andrà a farsi analizzare (nel corso della puntata, gli uomini costantemente svalutano il ruolo della psicologia, come dimostra non solo la già citata affermazione di Roger durante la cena, ma anche una successiva battuta pronunciata da Don in tutt'altro contesto: «I'm not asking "what do women want" in some bullshit research psychology way»).

pone di aiutarla a ritoccare il trucco, prima di ritornare in sala (fig. 16). Durante questo gesto dalle risonanze materne,⁵¹ Betty si lascia andare a una confessione: sua madre è morta circa tre mesi fa.

È un'informazione inessenziale per lo spettatore – almeno a questa altezza. Assume tuttavia significati maggiori nel corso delle puntate, quando, grazie ad alcune frasi di Betty, capiamo che il suo intero sistema valoriale è fondato su una feticizzazione degli insegnamenti della madre, su una costante repressione di qualsiasi desiderio più intimo e il camuffamento di qualsiasi crepa. D'altronde, una delle massime della madre, citata da Betty in un'altra occasione, sintetizza perfettamente questo atteggiamento: «You're painting a masterpiece. Make sure to hide the brushstrokes».⁵² Betty sta creando il suo capolavoro (una sorta di personalissima pastorale americana) e deve stare attenta a non mostrare alcun tipo di artificialità, di dubbio o di sconforto rispetto al progetto di vita scelto.

In quest'ottica, gli spasmi alle mani sono un sintomo, la manifestazione superficiale di un disagio profondo. Il problema alle mani emerge nuovamente nel seguito della puntata, causando un incidente stradale privo di conseguenze. Alla guida della sua auto, Betty vede per la prima volta Helen Bishop – la vicina separata e con due figli, appena trasferitasi nello stesso quartiere dei Draper ed emblema della donna emancipata, che anticipa i tempi (la sua comparsa davanti alla telecamera è preceduta da giudizi, perplessità e pettegolezzi di Francine e Betty sulla sua vita di madre separata). Un'inquadratura oggettiva di Betty, un primissimo piano abbastanza inusuale per la serie (fig. 17), viene accompagnato prima da una soggettiva che ne mima il punto di

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



▲ Fig. 16 (*Ladies Room*, 1:2, 03:28).



▲ Fig. 17 (*Ladies Room*, 14:55, 14:53).

51 Parlo di «risonanze materne» non solo per la differenza d'età che intercorre tra le due donne, ma anche perché il gesto viene ripetuto da Betty nel finale della sesta puntata (*Babylon*; 1:6) quando la telecamera la riprende mentre insegna alla figlia Sally a truccarsi. Analizzerò tra poco la micro-sequenza.

52 Betty ricorda la frase della madre in *Red in the Face* (1:7).

vista (e in cui vediamo Helen; fig. 18) e successivamente da un dettaglio delle mani sul volante, nuovamente senza controllo (fig. 19), per finire con un'inquadratura che riprende lo sbandamento della macchina, a seguito della perdita di controllo da parte di Betty (fig. 20).

Lo sguardo di Betty è, in termini deleziani, un'unità riflettente: ci porta a chiederci che cosa stia pensando e cosa abbia visto di così interessante, mentre la sua aria compassata sembra restare fedele al detto della madre («Make sure to hide the brushstrokes»). L'inquadratura offre una risposta allo stesso tempo referenziale e simbolica: referenzialmente mostra Helen spostare un pesante scatolone (gesto tipicamente maschile); simbolicamente suggerisce che un'alternativa alla vita domestica è possibile, ma equivarrebbe a una deviazione dal tragitto prestabilito (l'incidente può essere interpretato anche in quest'ottica). Alternative e deviazioni sembrano non essere previste anche perché Betty non riesce veramente a grammaticalizzare il suo disagio, a comprendere le ragioni della sua infelicità o addirittura a confessarla. A Don che, nella stessa puntata, le chiede se sia felice, Betty risponde con un semplice «Of course I'm happy», una risposta venata da un'insicurezza e da una malinconia che lo spettatore è chiamato a cogliere attraverso un primo piano su di lei. Che la telecamera decida di indugiare sul suo volto, anche nei momenti in cui è Don a parlare, è significativo: ci costringe a notare la contraddizione tra ciò che viene dichiarato e ciò che viene vissuto.

Se la nostra visuale è privilegiata, quella di Don non lo è. Non capisce che cosa porti la moglie ad avere questi sintomi e non può certo credere che la vita che ha costruito per lei possa costituire una delle cause della sua infelicità. Per certi aspetti, le donne sono per Don un mistero, allo stesso



▲ Fig. 18 (*Ladies Room*, 1:2, 14:57).



▲ Fig. 19 (*Ladies Room*, 1:2, 15:02).



◀ Fig. 20 (*Ladies Room*, 1:2, 15:14).

modo in cui lui lo è per loro (e per noi spettatori). In una scena immediatamente successiva Don si chiede che cosa vogliano veramente le donne, ricalcando la celebre domanda formulata da Freud a Marie Bonaparte: «Was will das Weib?» (che cosa vuole/desidera la donna?).⁵³

La serie offre risposte sempre parziali e relative a questa domanda e preferisce declinare il soggetto desiderante al plurale piuttosto che al singolare (non la donna, ma le donne). Tra le figure femminili della serie, Betty è quella cui questa domanda viene rivolta frontalmente, attraverso le sedute dal dottor Wayne (l'analista cui Don e Betty si rivolgono per risolvere il suo problema alle mani). È proprio l'analista a delineare il profilo tipologico di Betty. Quando Don chiede al dottore informazioni su come stiano andando le sedute, lo psicologo risponde: «Basically, we're dealing with the emotions of a child» (*Red in the Face*, 1:7). Effettivamente Betty si lascia andare a gesti infantili (ma la maggior parte delle volte perché è trattata come una bambina) e, in alcuni casi, sembra essere maggiormente a suo agio con i bambini.⁵⁴ È quello che avviene nelle strane sequenze che vedono protagonisti Betty e il figlio di Helen, Glen Bishop (Marten Holden Weiner), un bambino di nove anni ammaliato dalla bellezza della donna. Quando quest'ultimo le chiede di donargli una ciocca dei suoi capelli biondi, Betty – dopo un primo rifiuto – glieli consegna, quasi fosse un pegno d'amore all'interno di un rituale da fiaba (*New Amsterdam*, 1:4); oppure, nel finale della prima stagione, quando si incontrano in un parcheggio, Betty confessa la sua solitudine e cerca rassicurazioni dal piccolo Glen («Please tell me I'll be okay»), che può solo dirle: «I wish I was older» (*The Wheel*, 1:13).⁵⁵ Se queste scene suggeriscono l'immagine di una Betty-bambina, è durante i dialoghi che mostra atteggiamenti maggiormente infantili. I meccanismi di difesa, cui ricorre soprattutto durante le sedute con il dottor Wayne, risultano ridicoli o fallaci: in certi casi proietta la gelosia nei

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

- 53 «Non v'è dubbio che Freud considerava la psicologia della donna più enigmatica di quella maschile. Una volta disse a Maria Bonaparte: "Il grande problema che non è mai stato risolto e che non sono ancora riuscito a risolvere, malgrado i miei trent'anni di ricerche nell'animo femminile è: cosa vuole la donna?": E. Jones, *Vita e opere di Freud*, trad. it. di A. Novelletto e M. Cerletti Novelletto, il Saggiatore, Milano 1962, vol. 2, *Gli anni della maturità (1909-1919)*, pp. 502-503.
- 54 Nella stessa puntata Don, dopo aver accusato Betty di aver flirtato con Roger durante una cena, riprende le parole del dottor Wayne: «Sometimes I feel like I'm living with a little girl». Tuttavia, nonostante Betty sia l'unica a essere tacciata di immaturità nel corso della puntata, sono soprattutto gli uomini che manifestano atteggiamenti infantili: la struttura della puntata può essere vista come un gioco di vendette infantili tra Don e Roger. Per un'analisi dettagliata e intelligente dell'episodio si veda M. Zoller Seitz, «*Mad Men*» Recap: *Kid Stuff*, in «Vulture», May 1, 2020, <https://www.vulture.com/article/mad-men-season-1-episode-7-recap-red-in-the-face.html> (ultimo accesso: 23/4/2021).
- 55 Una relazione strana che continua anche nel corso delle stagioni successive, quasi puntellando, e sembra basarsi su una fantasticheria cavalleresca, in cui il bambino veste i panni dell'eroe pronto a salvare la sua bella. Per esempio, in una scena di *The Inheritance* (2:10), Betty viene inquadrata intenta a leggere un fumetto di *Superman*; dopo pochi secondi entra in campo Glen, come se la sua figura si sostituisse simbolicamente a quella del supereroe. Ma altri incontri tra i due avvengono in *Tomorrowland* (4:13) e *The Forecast* (7:10).

confronti di Helen Bishop ribaltandola di segno, affermando che probabilmente la donna è gelosa di lei («Honestly, I think she's jealous of me»: *New Amsterdam*, 1:4) e cercando l'approvazione del dottor Wayne; in altri idealizza la madre, ma quando il dottor Wayne sostiene che evidentemente prova del risentimento nascosto nei suoi confronti («You're angry at your mother») si innervolisce (*Shoot*, 1:9).

Proprio gli insegnamenti della madre hanno contribuito a creare la costellazione simbolica e valoriale attraverso la quale Betty orienta la sua vita. A partire dalla metà della prima stagione non c'è puntata in cui Betty non si richiami alla bellezza, al magistero o alla giusta severità della madre. Accade, per esempio, all'inizio di *Babylon* (1:6), quando, in una sequenza ambientata durante la Festa della Mamma, Betty e Don vengono ripresi prima di coricarsi. A una conversazione senza grandi pretese (si parla dell'invecchiamento dell'attrice Joan Crawford e, più in generale, della bellezza femminile), segue una riflessione di Betty sulla madre:

My mother was at least two years older than whatever Joan Crawford says she is, and she was still very fetching. I'd like to think that she'd stand up very well as a prediction of my eventual appearance.⁵⁶

Se parzialmente tradito, il significato dell'ultima frase può sintetizzare bene le coordinate simboliche entro cui il personaggio si muove: da una parte una vita giocata sotto il segno della fedeltà ai precetti della madre (la madre come prefigurazione non solo dell'aspetto futuro della figlia, ma anche come manifestazione dell'unico destino a lei disponibile); dall'altra la centralità dell'apparenza, concepita prima di tutto come desiderabilità.

È una desiderabilità evidentemente non neutra, sempre orientata a compiacere lo sguardo dell'uomo. In una sottotrama della puntata questo elemento viene evidenziato chiaramente. Si tratta di una scena in cui le segretarie della Sterling&Cooper sono chiamate a partecipare a un *focus group* e a provare alcuni rossetti per una campagna pubblicitaria commissionata all'agenzia da un'importante marca di prodotti cosmetici (fig. 21). A osservare le donne da dietro un vetro oscurato ci sono gli uomini dell'a-



◀ Fig. 21 (*Babylon*, 1:6, 26:09).

56 *Babylon* (1:6) scritto da A. Jacquemetton, M. Jacquemetton, diretto da A. Bernstein, 23/8/2007.

genzia: esaminare le donne è per loro un esperimento da laboratorio e allo stesso tempo un'occasione ricreativa (fig. 22).

A strutturare la scena è prima di tutto una divisione spaziale che definisce anche una separazione di genere: da una parte la stanza dove le donne provano i nuovi rossetti, credendo di non essere viste; dall'altra lo sguardo maschile cui l'opera di *maquillage* è destinata. Proprio utilizzando il gesto di mettersi il rossetto, una micro-sequenza posta alla fine della puntata suggerisce un'ipotesi interpretativa che intercetta anche la caratterizzazione del personaggio di Betty e, più in generale, le norme di genere con cui le figure femminili della serie devono confrontarsi, oscillando tra le due polarità dell'accettazione inconscia o del rifiuto volontario.⁵⁷ In questa micro-sequenza la moglie di Donald Draper viene ripresa mentre trucca la figlia Sally (fig. 23), creando un parallelo con il *focus group* della Sterling&Cooper. Alla scena di intimità domestica tra madre e figlia segue un primissimo piano di Don, che incombe tra le due figure femminili attraverso un montaggio in dissolvenza (fig. 24).

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



▲ Fig. 22 (*Babylon*, 1:6, 24:05).



▲ Fig. 23 (*Babylon*, 1:6, 44:54).



◀ Fig. 24 (*Babylon*, 1:6, 45:00).

⁵⁷ La storia delle tre protagoniste (quattro, se si conta anche Megan Calvet, compagna di Don dalla quarta stagione) è anche la storia di tre modi di confrontarsi con le norme di genere all'interno della società americana degli anni Sessanta e dei diversi modi per emanciparsene. Se Peggy rifiuta di adeguarsi ai modelli prestabiliti estetici e sociali, e prefigura un nuovo tipo di donna, Joan sembra maggiormente divisa tra l'assecondare le aspettative di genere e il cercare una via per essere il più possibile indipendente (da questo punto di vista è forse il personaggio più interessante della serie, sempre oscillante tra le due polarità dell'accettazione e del rifiuto delle norme di genere), mentre Betty – pur evolvendo nel corso delle stagioni – risulta ancorata a un modello di donna e a una mitologia che alla fine degli anni Sessanta risulta desueto. Per un'analisi sufficientemente approfondita si consigliano i tre *video essay* dedicati ai loro personaggi dal canale YouTube «The Take»: «*Mad Men*»: Peggy Olson, *the New Girl*, 30/6/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=9bK>

La comparsa in dissolvenza del volto dell'uomo sembra invadere la scena e l'ambiente domestico che, da semplice luogo referenziale, diventa spazio di un femminile subalterno allo sguardo maschile.⁵⁸ Un'isotopia figurativa (il gesto di mettersi il rossetto) ne crea così una tematica (un abbellimento del corpo femminile in funzione dello sguardo maschile), che risuona semanticamente per tutta la stagione, mostrando la costellazione simbolica entro cui molte donne come Betty sono costrette a vivere.

Ma Betty non è semplicemente vittima. Nella sua bellezza il personaggio trova anche motivo di vanto e una via per l'autorealizzazione.⁵⁹ La puntata in cui questo elemento è tematizzato in maniera chiara è *Shoot*,⁶⁰ che raccoglie uno dei primi piani più memorabili del personaggio di Betty. Lo *screen time* maggiore (la quantità di tempo in cui il personaggio compare effettivamente sullo schermo) viene riservato proprio a lei,⁶¹ all'ex-model- la che sogna di abbandonare le fatiche domestiche.

In *Shoot*, Betty ha la possibilità di uscire dalla gabbia della vita domestica. La puntata si apre sull'immagine di alcuni piccioni liberati dal vicino dei Draper, che Betty e i suoi figli osservano dal loro giardino (figg. 25-26).



▲ Fig. 25 (*Shoot*, 1:9, 01:02).



▲ Fig. 26 (*Shoot*, 1:9, 01:06).

VACKDTVs&ab_channel=TheTake; «*Mad Men*»: *Joan Holloway, A Subversive Venus*, 21/11/2017, https://www.youtube.com/watch?v=iNGs4IW8ruo&ab_channel=TheTake; «*Mad Men*»: *The Tragedy of Betty Draper*, 13/5/2018, https://www.youtube.com/watch?v=gHrnNwrz5TU&ab_channel=TheTake (ultimo accesso: 23/4/2021).

58 A inizio puntata, per esempio, Betty si lascia andare a una dichiarazione d'amore nei confronti di Don che ha tutto il sapore della subalternità di genere: «I want you so much. [...] It's all I think about... every day. Your car coming down the driveway. I put the kids to bed early. I made a grocery list. I cook butterscotch pudding. I never let my hands idle. Brushing my hair, drinking my milk... and it's all in a kind of fog because I can't stop thinking about this. I want you so badly».

59 Confidando alla vicina che durante le sedute d'analisi il dottor Wayne certe volte le guarda di sottocchi la scollatura, Betty afferma: «As far as I'm concerned, as long as men look at me that way, I'm earning my keep» (*Red in the Face*, 1:7). In altri termini, Betty è consapevole di ciò che le viene chiesto all'interno del sistema sociale. Si noti a margine che la confidenza fatta a Francine è in realtà una mezza bugia (nel corso della puntata e delle stagioni non abbiamo mai l'impressione, da spettatori, che il dottor Wayne guardi la scollatura di Betty): verosimilmente Betty si sta riferendo in maniera obliqua alle attenzioni riservatele da Roger Sterling, amico del marito, in una sequenza della puntata. Una confessione che la metterebbe tuttavia in cattiva luce agli occhi di Francine.

60 *Shoot* (1:9) scritto da C. Provenzano, M. Weiner, diretto da P. Feig, 13/9/2007.

61 Cfr. Alderidge Statistics, «*Mad Men*» *Characters Ranked by Screen Time! (Series, Season, Episode)*, in «YouTube.com», 6/4/2020, https://www.youtube.com/watch?v=mdL2rImvvnA&ab_channel=AlderidgeStatistics (ultimo accesso: 23/4/2021).

Su questa immagine iniziale viene costruita simbolicamente tutta la puntata. Sul piano narrativo, l'occasione per Betty di svincolarsi dal ruolo di casalinga si presenta a una serata di gala, quando Betty e Don incontrano Jim Hobart (H. Richard Greene) e la moglie. Jim è il capo della McCann Erickson, una delle più importanti agenzie pubblicitarie al mondo, e vorrebbe che Don diventasse uno dei suoi direttori creativi. Inizia così un'opera di corteggiamento a distanza da parte di Jim, che non si fa nessuno scrupolo per raggiungere il suo scopo. All'interno di questo gioco tra uomini, Betty diventa per Hobart lo strumento perfetto per ingraziarsi il marito. Avendo saputo della sua passata carriera come modella – troncata sul nascere, come verremo a sapere successivamente, anche a causa della disapprovazione della madre («she called me a prostitute»; 1:9) –, il capo della McCann Erickson offre a Betty un provino per diventare il volto della campagna pubblicitaria della Coca-Cola («A European face like yours, like Grace Kelly's, might be a road we could go down»; 1:9).

Per Betty, soprannominata dal marito Birdie (uccellino), è il momento di riprendere il volo. Sa benissimo che cosa vuole essere, ma raramente ha avuto il coraggio di comunicarlo a Don o di ammetterlo a sé stessa. Ritorna a essere un soggetto attivo, capisce che la sua bellezza può non essere semplicemente accessoria ai successi del marito, anzi: può permetterle di trovare spazi di autonomia sia dal punto di vista professionale che esistenziale. Durante il servizio fotografico di prova per la Coca-Cola, la vediamo sorridere, forse per la prima volta, in maniera genuina e meno controllata del solito.

Tuttavia, il sogno dura poco e a prefigurarne la fine è una breve sequenza in cui il cane dei Draper, Polly, viene ripreso mentre azzanna uno dei piccioni liberati dal vicino: come il piccione, anche il volo di Betty è destinato a ricevere una dolorosa battuta d'arresto. È significativo che, in fase montaggio, si sia scelto di far seguire questa sequenza alla scena del servizio fotografico di Betty (in un primo momento vediamo solo i bambini correre liberi in casa e raggiungere il giardino, passiamo poi alla scena del servizio fotografico, e infine assistiamo alla scena dell'attacco del piccione nel giardino dei Draper), quasi a voler "ingabbiare" anche sul piano della *dispositio* il breve ritorno di Betty nel mondo della moda.

Alla fine della puntata, l'impossibilità per Betty di proseguire la carriera di modella passa dall'essere un semplice indizio figurale a una condizione reale. Dopo l'ennesimo rifiuto di Don del corteggiamento a distanza di Jim Hobart, il responsabile della campagna per la Coca-Cola le comunica che l'agenzia cerca un volto più simile a quello di Audrey Hepburn che a quello di Grace Kelly («More Audrey Hepburn, less Grace Kelly», 1:9). È la fine del breve volo di Betty. Quando Don torna a casa, Betty gli comunica la sua decisione di chiudere con la carriera da modella, tornando a essere solo moglie e madre (troppo amaro il rifiuto per raccontarlo al marito). Il dialogo ristabilisce i ruoli di genere.

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

DON If that's what you want, and it's my *job* to give you what you want.

BETTY You do. Look at all this. I don't know what I was thinking.

DON Birdie, you know I don't care about making my dinner or... taking in my shirts. You have a *job*. You're mother to those two little people, and you are better at it than anyone else in the world. At least in the top 500. I would have given anything to have had a mother like you. Beautiful and kind... filled with love like an angel.⁶²

Il lavoro di Don è quello di dare a Betty ciò che vuole; quello di Betty di essere la madre dei suoi figli. Niente di più semplice e di più rigido delle norme di genere che fungono da presupposti a questo scambio di battute. Nella scena successiva, ambientata la mattina seguente, Betty viene ripresa nuovamente da sola in casa, mentre si occupa delle faccende domestiche. Al sentire lo sbattere delle ali dei piccioni del vicino – che aveva precedentemente minacciato di ammazzare il cane dei Draper, se avesse provato ad azzannare ancora uno dei suoi piccioni – Betty impugna un fucile, esce in giardino e inizia a sparare ai piccioni in volo (figg. 27-28). La puntata si chiude così nello stesso luogo in cui era iniziata e sul primo piano della donna che, con la sigaretta in bocca, prende la mira mentre in sottofondo possiamo ascoltare *My Special Angel* di Bobby Vinton (recuperando in maniera antifrastica l'ultima battuta di Don: «like an angel»).⁶³

Acquista così un senso ambivalente anche il titolo stesso della puntata: un riferimento sia al servizio fotografico per la Coca-Cola (*photoshoot*) sia al gesto finale di Betty di sopprimere, referenzialmente, i piccioni del vicino e, metaforicamente, i suoi sogni di spiccare il volo nel mondo della moda (non dimentichiamo che il soprannome di Betty è Birdie, appunto, “uccellino”).

Questa ciclicità nel destino di Betty, così ben esemplificata in *Shoot*, può essere considerata emblematica di ciò che avviene nel corso delle successive stagioni della serie. Betty è costantemente bloccata all'interno del suo ruolo. Se alla fine della prima stagione, durante una seduta dal dottor



▲ Fig. 27 (*Shoot*, 1:9, 46:32).



▲ Fig. 28 (*Shoot*, 1:9, 46:40).

62 *Shoot* (1:9), cit., corsivi miei.

63 B. Helms, *My Special Angel*, scritta da J. Duncan, in *Standing at the End of My World*, Decca, 1957.

Wayne, sembra sospettare i continui tradimenti del marito, dobbiamo aspettare la settima e le successive puntate della seconda stagione, dopo che Jimmy Barrett le confessa che sua moglie e Don hanno una relazione (*The Golden Violin*, 2:7), per assistere alla sua decisione di separarsi; ed è una scelta su cui sarà costretta a tornare dopo aver scoperto di essere in attesa di un figlio. Anche la scappatella che si permette alla fine della seconda stagione (*Meditations in an Emergency*, 2:13) non è che un momentaneo ribaltamento dei ruoli di genere (mentre Don si prende cura dei bambini in una stanza d'albergo, Betty ha una breve avventura con uno sconosciuto incontrato al bar), che non avrà effetti sul lungo periodo. Ma penso anche al finale della terza stagione, dove la separazione tra i due avviene definitivamente, dopo la scoperta da parte di Betty della falsa identità del marito. Volontariamente ambientata durante un momento spartiacque per la storia americana – l'omicidio Kennedy –, il distacco non si presenta come una vera occasione per la donna di trovare spazi di autonomia al di fuori del matrimonio, anzi: la relazione con Henry Francis (Christopher Stanley) replicherà per certi versi le dinamiche del precedente matrimonio.

Betty rimane così ancorata nel corso delle stagioni ai valori trasmessi dalla madre, all'idea che il matrimonio, la vita domestica e la crescita dei figli rappresentino l'unico orizzonte possibile. Lo afferma lei stessa in maniera sarcastica nel momento in cui incontra dopo molto tempo l'ex-vicina Francine, orgogliosa e felice della propria vita professionale al di là delle mura domestiche (è diventata un'agente di viaggi). Visibilmente contrariata dalle notizie di Francine, Betty risponde con stizza affermando: «Maybe I'm old-fashioned» (*Field Trip*, 7:3). Effettivamente lo è. Alle soglie degli anni Settanta (in cui è ambientata la settima e ultima stagione della serie), la sua vita continua a gravitare attorno a quella del nuovo marito Henry. Lo dimostra il dialogo con Francine: mentre l'ex-vicina ha molte novità da raccontare all'amica che riguardano direttamente la sua vita, Betty non fa altro che parlare dei successi del marito, e della sua vita tutta orientata alla crescita e all'educazione dei figli.

Il panorama è mutato, ma Betty è rimasta la stessa. Mentre tutte le altre figure femminili sembrano godere di maggiori spazi di autonomia, faticosamente conquistati nel corso degli anni Sessanta, Betty è l'unica che rimane ferma nella stessa condizione in cui l'avevamo trovata nel corso della prima stagione. Una maggiore presa di consapevolezza sui meccanismi inconsci e i desideri che la animano arriva durante la settima stagione, quando decide di iscriversi a psicologia (l'ultimo libro che le vediamo leggere nel corso della serie è *Il caso di Dora. Frammento di analisi di un caso di isteria* di Freud); ma è ormai troppo tardi. Il suo bisogno di essere amata e di essere madre batte qualsiasi desiderio di indipendenza.

Alla domanda del demone nietzschiano, Betty risponderà in maniera affermativa, almeno superficialmente: non perché non ci siano alternati-

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

ve, ma perché ha paura non solo di coglierle, ma anche di vederle. La mitologia trasmessale dalla madre è una gabbia da cui le è difficile uscire perché sembra l'unica che offre una dimensione di senso alla sua esistenza.⁶⁴

È la seconda declinazione del ritorno alla condizione di partenza. Più che di "ritorno" sarebbe più giusto parlare di riproposizione e perpetuazione volontaria. A differenza di Carmela, l'emancipazione non trova qui impedimenti ed ostacoli esterni, ma *interni*. Più precisamente, è come se tutto un sistema di valori patriarcale (gli insegnamenti della madre, i ruoli di genere rigidamente stabiliti dalla società) fosse stato talmente interiorizzato da Betty da rendere la sua emancipazione non perseguibile o, addirittura, desiderabile. La formula con cui avevamo sintetizzato la dialettica tra subalternità ed emancipazione per il personaggio di Carmela Soprano, deve allora essere qui ribaltata: «*potrei liberarmi della mia condizione, ma non voglio*».

Betty non accetta di seguire il cambiamento. Anzi, sposa un uomo fedele, ma dai modi forse più all'antica di quelli di Don (una conferma implicita, in questo senso, è rappresentata dallo stile vittoriano di casa Francis, più antico e impostato di quello anni Cinquanta di casa Draper). E proprio perché non accetta il cambiamento è l'unica tra i personaggi principali della serie a morire prematuramente (durante la settima stagione le viene diagnosticato un tumore ai polmoni). La morte diventa così condanna per non aver voluto adeguarsi al cambiamento che il decennio dei Sessanta ha portato con sé, ma è anche un ultimo risarcimento per una donna educata alla ricerca costante della bellezza e della perfezione. Come desiderava in *Babylon* (1:6) può scomparire prima che arrivi la vecchiaia («I'd just like to disappear at that point», aveva confidato a Don, parlando della vecchiaia di Joan Crawford).⁶⁵

64 È una dinamica, quella della trasmissione intergenerazionale dei valori, cui non è estranea nemmeno la figlia, Sally, nonostante quest'ultima sembri apparentemente riuscire a svincolarsi dalla madre. Gli indizi sono molteplici. Mi limito solo ad indicarne tre: Sally proverà nel corso della sesta stagione una fascinazione per Glen Bishop, simile a quella della madre; l'ultima inquadratura di Betty e Sally dell'ultima stagione non solo coglie quest'ultima mentre lava i piatti di casa (gesto domestico più volte associato, nel corso delle stagioni, a Betty), ma – attraverso un movimento di macchina – sovrappone visivamente la madre (in primo piano) e la figlia (sullo sfondo); infine, in una puntata della seconda stagione (*Three Sundays*, 2:4), Betty viene ripresa durante la lettura di *A Diamond as Big as the Ritz* di Fitzgerald, mentre in una puntata della quinta (*The Chrysanthemum and the Sword*, 4:5), Sally legge un libro per bambini degli anni Quaranta, *The Twenty-One Balloons* di William Pène du Bois, conosciuto per essere molto simile al racconto breve di Fitzgerald che sta leggendo Betty. Su quest'ultimo aspetto, si veda B. Parrott, *A «Mad Men» Mystery Solved*, in «New York Public Library», January 19, 2012, <https://www.nypl.org/blog/2012/01/19/mad-men-mystery-solved> (ultimo accesso: 23/4/2021).

65 Recupero quest'ultima annotazione da «The Take», «*Mad Men*»: *The Tragedy of Betty Draper*, cit.

5. Il difficile passaggio dalla *flat* alla *round wife* di Skyler White: una mancata emancipazione semiotica (*Breaking Bad*)

Se Carmela e Betty ci raccontano un percorso di emancipazione impossibile, ma ancora tutto interno al mondo finzionale, vorrei ora concentrarmi su un caso di impossibile “emancipazione semiotica”. Con questa espressione intendo riferirmi a un tipo di fenomeno che interessa un certo tipo di personaggi “piatti”. Inizialmente modellati secondo uno stereotipo (per ragioni narrative, simboliche o semplicemente ideologiche), questi personaggi subiscono nel corso della narrazione un processo di ri-significazione da parte degli autori che tuttavia non viene colto sul piano della ricezione. È come se la loro emancipazione dalla dimensione *flat* a quella *round* venisse bloccata sul nascere, costretta a ritornare alla caratterizzazione appiattente loro inizialmente riservata. Da questo punto di vista il personaggio di Skyler White della serie *Breaking Bad*⁶⁶ credo sia il più emblematico.⁶⁷

Partiamo da un dato: Skyler è probabilmente uno dei personaggi meno amati all'interno del panorama seriale contemporaneo. A testimoniare lo è un editoriale scritto da Anna Gunn, l'attrice che ne ha interpretato il ruolo, e pubblicato nel 2013 sul «New York Times». Nell'articolo, Gunn affermava che l'odio di certi spettatori nei confronti di Skyler era ormai talmente consolidato e violento da coinvolgerla direttamente, rendendola bersaglio di minacce e insulti da parte dei fan:

At some point on the message boards, the character of Skyler seemed to drop out of the conversation, and people transferred their negative feelings directly to me.⁶⁸

Per motivare l'avversione nei confronti del personaggio di Skyler, l'attrice fa leva su un dato culturale: la misoginia latente presente all'interno della società americana. Non conformandosi «to a comfortable ideal of the archetypical female», Skyler sarebbe diventata «a kind of Rorschach test for society, a measure of our attitudes toward gender».⁶⁹ Credo che l'affermazione abbia un suo fondo di verità, ma a patto di non attribuire questa misoginia solo al piano della ricezione (postulando un'equazione tra spettatore di *Breaking Bad* e maschilismo, a mio avviso errata), ma anche a quello autoriale (con tutte le approssimazioni con cui si può ricorrere

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

66 V. Gilligan, *Breaking Bad*, AMC, 2008-2013.

67 Proporrò qui un approfondimento di quanto già rilevato da Mittell nel capitolo finale di *Complex Tv* e in un saggio successivo del 2017. Cfr. Mittell, *Complex Tv*, cit., pp. 561-565, e Id., *The End of Serial Criticism*, in *Media of Serial Narrative*, ed. F. Kelleter, Ohio State University Press, Columbus 2017, pp. 169-182.

68 A. Gunn, *I Have a Character Issue*, in «The New York Times», August 23, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html> (ultimo accesso: 23/4/2021).

69 *Ibidem*.

re a questo termine nel campo della serialità). Ciò non significa accusare astrattamente gli ideatori di misoginia, ma mostrare come questi siano ricorsi ad alcuni modi di rappresentazione del femminile (ampiamente depositati all'interno dell'immaginario televisivo) per esigenze allo stesso tempo produttive e narrative.

Parto questa volta da una breve comparazione tra Carmela dei *Sopranos* e Skyler (più simile la loro condizione, rispetto a quella di Betty). Entrambe sono le mogli di un *rough hero*, cioè un personaggio «intrinsecamente immorale» ma carico di tratti «umanizzanti e idealizzanti». In altri termini sono eroi negativi, il cui carisma e fascino seducono lo spettatore, mettendo in secondo piano la figura femminile.⁷⁰ In *Breaking Bad* è Walter White a fungere da cattivo seriale, con una differenza, però, rispetto a Tony: se questi è un *rough hero* fin dalla prima puntata, Walter è protagonista di una metamorfosi progressiva e lenta verso il male. Da frustrato insegnante di chimica al liceo (costretto ad arrotondare il suo stipendio lavorando in un autolavaggio) diventa uno dei più spietati *druglord* del New Mexico: Heisenberg. Per creare maggiore empatia con gli spettatori e motivare le ragioni di questo cambiamento, gli sceneggiatori avevano bisogno di costruire un personaggio frustrato, pieno di rimpianti e con le spalle al muro.

La scoperta di un tumore è ciò che accende il motore narrativo e prefigura il cambiamento che subirà il personaggio (il male fisico anticipa il male etico). Non avendo più niente da perdere e preoccupato dalle conseguenze economiche della malattia (come affrontare le spese mediche? Come permettere alla famiglia di vivere dignitosamente nel caso in cui sopraggiunga la morte?), Walter decide di produrre cristalli di metanfetamina e, attraverso i soldi guadagnati dalla vendita, sostenere economicamente la sua famiglia e affrontare i costi della chemioterapia.

Eppure, la malattia è per il protagonista anche un pretesto per modificare una vita che appare slavata come i colori degli abiti che indossa (*Breaking Bad* sfrutta moltissimo i colori sia per caratterizzare i personaggi sia per mostrarne i legami e le interdipendenze).⁷¹ Walt crede di meritare il successo e il potere, ma non ha mai avuto la possibilità di ottenerlo. Se l'insegnamento al liceo è causa di frustrazione, l'odioso capo dell'autolavaggio per cui lavora, la paresi cerebrale del figlio e una moglie con manie di controllo e in attesa di una secondogenita completano il quadro. Skyler sembra venga creata per motivare e legittimare la propensione al cambiamento del marito. Più che una caratterizzazione, quella riservata alla donna nella puntata pilota sembra una riduzione macchiettistica, più tipica

70 A. Bernardelli, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Carocci, Roma 2016, p. 27.

71 Su questo aspetto si veda la pagina *Colors* in «*Breaking Bad Wiki*»: <https://breakingbad.fandom.com/wiki/Colors> (ultimo accesso: 23/4/2021).

della *sitcom* che del *drama*. Almeno inizialmente Skyler è un personaggio costruito secondo un tropo televisivo, una convenzione: una donna nevrotica, rigidamente organizzata, ansiosa, ambiziosa e con manie di controllo simili a certi personaggi femminili di *Friends* (Monica Geller), *Modern Family* (Claire Dunphy) o *Parks and Recreation* (Leslie Knope).⁷² L'ambiente domestico è il suo regno e il marito sembra subire la sua tirannia.⁷³

Le ragioni sono evidentemente produttive e narrative. Dal punto di vista produttivo, bisogna ricordare che la puntata pilota non è semplicemente l'inizio di un racconto seriale, ma è anche un *prodotto*, che deve essere venduto per permettere alla serie di essere successivamente prodotta e distribuita.⁷⁴ Nel *pilot* devono essere concentrati molti degli elementi che nel corso della serie verranno sviluppati in maniera più complessa e graduale (nel caso di *Breaking Bad* si tratta di rendere credibile, in meno di sessanta minuti, la decisione di produrre metanfetamine da parte di un uomo qualunque). Certi estremismi nella caratterizzazione di Skyler rispondono a questa logica allo stesso tempo produttiva e narrativa: la donna è *funzione* del marito, una delle cause della sua metamorfosi e, come vedremo, un ostacolo a essa. Gli effetti di queste prime scelte nei modi di rappresentarla persistono sul piano della ricezione per molto tempo, come testimonia l'odio nei confronti di questo personaggio da parte degli spettatori che resiste anche dopo la quarta stagione (il momento in cui Skyler diventa, per una stagione, complice del marito).

Gli sceneggiatori sembrano rendersene conto già all'altezza della seconda stagione. Da questo momento inizia un lungo processo di umanizzazione di Skyler, un difficile tentativo di portare il personaggio dall'essere il *flat character* iniziale (la moglie nevrotica) al *round character* delle stagioni successive (una donna con una forte individualità, i cui tratti non sono facilmente riassumibili e le cui azioni sono difficilmente riconducibili a uno stereotipo). In questo senso, alcuni primi (e poi primissimi) piani svolgono una funzione fondamentale. Attraverso di essi viene raccontata una storia nella storia: gli effetti negativi che la metamorfosi di Walter ha sulla moglie. Recupero solo un primo piano che, per collocazione (finale di puntata) e complessità metanarrativa (rottura della quarta parete), mi

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

72 «The Take», *The Neurotic Type A Woman Trope, Explained*, 29/8/2020, https://www.youtube.com/watch?v=5Aq9b2XfrWY&ab_channel=TheTake (ultimo accesso: 23/4/2021).

73 Che Skyler non coincida totalmente con il modello di moglie tenera e dolce, così come si è cristallizzato nell'immaginario collettivo, lo dimostrano certe sequenze in cui la donna compare durante la prima puntata: mostra un'attenzione eccessiva per il cibo sano (propone al marito una colazione a base di uova e strisce di *veggie bacon* con le quali compone il numero cinquanta per festeggiare gli anni del marito); organizza una festa a sorpresa per il compleanno di Walter, rivelandosi una vera e propria maniaca del controllo; in camera da letto, si offre di masturbarlo per festeggiare il suo compleanno, ma il gesto è totalmente spersonalizzato (lo fa mentre segue l'asta di un prodotto che ha appena messo in vendita su eBay).

74 D. Cardini, *Long TV. Le serie televisive viste da vicino*, Unicopli, Milano 2017, pp. 76-85.

sembra emblematico di questo tentativo di “umanizzare” maggiormente il personaggio e allo stesso tempo costringere gli spettatori a riflettere sui loro modi di percepirlo. Si trova nella scena finale di una puntata della seconda stagione, *Down* (2:4).⁷⁵ Osserviamo Skyler salire in macchina dopo aver fatto rifornimento a un distributore di benzina. È visibilmente affranta e, immaginiamo, preoccupata per il futuro della bambina che porta in grembo. Pur non ancora consapevole delle attività criminali del marito, la donna ne intravede la metamorfosi e inizia a essere inquieta per ciò che Walter le nasconde. Un mezzo primo piano la inquadra mentre afferra un pacchetto di sigarette e ne estrae una, pronta a fumarla (fig. 29). Nota tuttavia che qualcuno la sta fissando e si volta, guardando direttamente la telecamera (fig. 30). Sembra osservarci con uno sguardo che sfida il nostro voyeurismo e il giudizio che abbiamo nei suoi confronti. In realtà, le sue attenzioni non sono richiamate dalla nostra presenza, ma da quella di un’estranea che, come mostra il controcampo successivo, scuote la testa in segno di disapprovazione vedendo una donna incinta in procinto di fumare (fig. 31). L’inquadratura ritorna quindi su Skyler, questa volta inquadrandola con un primo piano vero e proprio: dopo aver fissato l’estranea, la donna decide di ignorarla e di accendersi la sigaretta (fig. 32). Ad accompagnare quest’ultima è il ritornello di una spensierata canzone di



▲ Fig. 29 (*Down*, 2:4, 46:09).



▲ Fig. 30 (*Down*, 2:4, 46:13).



▲ Fig. 31 (*Down*, 2:4, 46:14).



▲ Fig. 32 (*Down*, 2:4, 46:17).

⁷⁵ *Down* (2:4), scritto da S. Catlin, diretto da J. Dahl, 29/3/2009.

Nancy Sinatra⁷⁶ (il ritornello recita: «It's such a pretty world today / Look at the sunshine / Today and everyday since I met you»), usato in maniera antifrastica e come commento alla complicata situazione che Skyler si trova a vivere.

Il contenuto della scena non si pone tanto degli obiettivi narrativi (nessuna informazione utile per il proseguo del racconto viene veicolata) quanto metanarrativi. C'è qui una richiesta di riflessione ed empatia destinata agli spettatori. Diventando per un attimo l'oggetto dello sguardo di Skyler, siamo chiamati a interrogarci sulle valutazioni appiattenti che diamo sul suo personaggio e sulle conseguenze che le azioni del nostro *rough hero* hanno su di lei. A questo proposito, la studiosa norvegese Margrethe Bruun Vaage propone di descrivere questi passaggi testuali ricorrendo al concetto di *reality check* in contrapposizione a quello di *fictional relief*. Se da una parte il primo è un meccanismo narrativo che ricorda allo spettatore «quali conseguenze morali o sociali potrebbe avere il suo coinvolgimento emotivo se quegli eventi fossero reali» (è quello che accade nelle inquadrature appena analizzate, che vedono protagonista Skyler), il secondo è un dispositivo narrativo classico, che porta lo spettatore (o il lettore) coinvolto in un racconto di finzione a «ignorare, modificare o estendere i limiti della propria prospettiva morale» (ciò che accade nel rapporto che si instaura tra lo spettatore e Walter White).⁷⁷

Se sequenze o scene simili a questa contribuiscono a mostrarci un punto di vista differente sugli eventi, è quello di Walter a rimanere predominante e a innescare il meccanismo di *fictional relief*. Per quanto possa risultare *rough*, il suo personaggio coincide con l'eroe della storia e i suoi antagonisti e i suoi ostacoli non sono posti solo all'interno della sfera criminale (Emilio, Krazy-8, Tuco, Leonel e Marco Salamanca, Gus Fring e la banda neonazista di Jack Welker) ma anche della sfera familiare: il cognato Hank, nonché agente della Drug Enforcement Administration (DEA), e, appunto, Skyler. Il ruolo di moglie e madre premurosa, svolto con estrema dedizione da Skyler, rappresenta un evidente ostacolo per Walter. Tanto più la donna assume su di sé i tratti archetipici della madre «che sacrifica la propria integrità per la protezione dei figli e della famiglia»,⁷⁸ quanto più risulta difficile per Walter sviluppare pienamente i suoi piani (e, per noi, empatizzare con lei). Se è vero che in certi passaggi metatestuali (o maggiormente ancorati al punto di vista di Skyler) la serie ci richiede attimi di lucidità e di empatia nei confronti della donna, dall'altra il racconto ci co-

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

76 N. Sinatra, *It's Such a Pretty World Today*, scritta da D. Noe, in *Country, My Way*, Sundazed Records, 1967.

77 Bernardelli, *Cattivi seriali*, cit., pp. 55-56; M.B. Vaage, *Fictional Reliefs and Reality Checks*, in «Scen», 54, 2, pp. 218-237.

78 C. Checcaglini, *Breaking Bad. La chimica del male: storia, temi, stile*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014, p. 63.

stringe, se non a odiare la moglie di Walter White, quantomeno a trovarla il più delle volte insopportabile.

La rappresentazione di Skyler si poggia così su una problematica «formazione di compromesso» tra due istanze in contrasto:⁷⁹ da una parte una forza che la riduce a una funzione, a un personaggio piatto, bidimensionale e antagonista rispetto all'eroe (durante le molte situazioni di *fictional relief* in cui assecondiamo la prospettiva di Walter); dall'altra una che la riconosce come un *round character*, ne ascolta le ragioni, mostrandone la complessità e l'autonomia rispetto a Walter (che emerge nei momenti di *reality check*). Questo conflitto mi sembra venga portato alle sue estreme conseguenze in una scena di *Ozymandias*, terz'ultima puntata dell'intera serie e considerata una sorta di finale anticipato.⁸⁰ È la scena di una telefonata tra Walter e Skyler, posta alla fine di una quarantina di minuti ad alto tasso di drammaticità (a dominare questa volta sono indubbiamente i primi o primissimi piani sui volti dei protagonisti).

Ma andiamo con ordine. La puntata mette in scena la caduta definitiva di Walter,⁸¹ il momento in cui le sue azioni vengono portate alle conseguenze più estreme: muore Hank Shrader, il cognato di Skyler. L'omicidio di Hank a causa di Walter è il punto di non ritorno non solo dell'attività illegale del protagonista, ma anche della sua vita familiare. Le costanti formule di rassicurazione che Skyler ha sentito pronunciare da Walter nel corso delle ultime stagioni («It's gonna be fine» o «You have to trust me») cadono di fronte alla tragicità della morte di Hank. L'ultimo litigio tra il marito e la moglie finisce con un coltello da cucina che ferisce Walter e con il rapimento, da parte di quest'ultimo, della neonata Holly.

Si giunge così all'ultima scena, quella della telefonata tra Skyler e Walter. Proprio nel racconto di quest'ultima, il gioco sapiente di inquadrature, movimenti di macchina, montaggio e dialogo tra i due personaggi sintetizza i modi ambivalenti in cui Skyler, ma anche Walter, sono stati rappresentati e percepiti nel corso della serie. Una parte della scena è ambientata a casa White, dove la polizia – dopo la denuncia di Skyler (del rapimento di Holly da parte di Walt, ma anche dell'attività criminale del marito) – sta cercando indizi utili per scoprire dove possa essere finito Walter, l'altra invece in un luogo non precisato dove l'eroe si sta nascondendo. Il telefono a casa White squilla: è Walter. Il regista decide di riprendere la moglie di Walter White di profilo, mentre sullo sfondo si intravede, sfuocata, l'imma-

79 Cfr. F. Orlando, *Repertorio di modelli freudiani praticabili*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 211.

80 *Ozymandias* (5:14), scritto da M. Walley-Beckett, diretto da R. Johnson, 15/9/2013.

81 A convalidare questa interpretazione è il titolo della puntata, *Ozymandias*, citazione dell'omonimo sonetto di Percy Shelley del 1817. La poesia di Shelley affronta il tema del carattere effimero del potere attraverso la statua di Ramsete II (soprannominato Ozymandias) sprofondata nel deserto.

gine di un detective: la chiamata verrà registrata e servirà per incriminare Walt (fig. 33).

L'angolazione di profilo non è casuale. Relegando le emozioni di Skyler in secondo piano e sacrificando le parti più espressive del suo volto (solo un occhio e metà bocca), ci costringe a non empatizzare con lei. Se a questo aggiungiamo la figura sfuocata del detective che incombe sullo sfondo, la riduzione e l'appiattimento di Skyler a traditrice del marito è compiuta. La dimensione *flat* del personaggio sembra prevalere su quella *round*, mentre la voce di Walter fuori campo (un'indicazione che proviene direttamente dalla sceneggiatrice della puntata, Moira Walley-Beckett)⁸² è pronta a scatenarsi verbalmente contro Skyler. Eppure, quando Walter inizia a parlare e a insultare la moglie, ecco che l'angolazione di ripresa cambia e diventa frontale: siamo chiamati a metterci nei panni di Skyler (fig. 34). Mentre subisce le offese del marito, una lieve e immotivata carrellata avanti a stringere sul suo volto (fig. 35) ci costringe non solo a vedere le emozioni e le paure che l'attraversano, ma anche a percepire il senso di pericolo e di minaccia rappresentato dalle parole del marito (lo stesso movimento di macchina viene utilizzato in *Shining* di Kubrick).

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



▲ Fig. 33 (*Ozymandias*, 5:14, 40:36).



▲ Fig. 34 (*Ozymandias*, 5:14, 41:34).



◀ Fig. 35 (*Ozymandias*, 5:14, 42:37).

82 A pagina 48 dello *script* della puntata leggiamo: «We don't cut to Walt's side of the conversation yet, we just hear his voice»: M. Walley-Beckett, *Ozymandias* (Episode 514), Sony Pictures, Culver City (California) 2013, p. 48, consultabile nel *Television Script Directory* di «mzp», https://www.mzp-tv.co.uk/tv_scripts/Breaking_Bad/Breaking_Bad_5x14_-_Ozymandias.pdf. (ultimo accesso: 23/4/2021).

Nel giro di un minuto passiamo dal mezzo primo piano al primissimo piano. Skyler è inerme di fronte alle offese del marito, di cui riporto di seguito una parte significativa:

WALT (a tirade): You've never believed in me, never been grateful for anything I've done for this family. [sneering, vicious] You whine and complain about how I make my money. Just dragging me down while I do EVERYTHING. [mocking her] Oh, please Walt, you have to stop this – it's illegal, it's immoral! Someone might get hurt! Wow. [...] And now you tell my son what I do?! After I told you and told you to keep your damn mouth shut?! You stupid bitch. How dare you?⁸³

Filippo Gobbo

Per la prima volta in maniera così esplicita, la serie ricorre alle argomentazioni e alle posture tipiche della mascolinità tossica (non mi hai mai creduto, non sei mai stata grata per quello che ho fatto per la famiglia, hai saputo soltanto lamentarti per i modi in cui portavo a casa i soldi, ecc.) cui non è estranea nemmeno una parte del pubblico di *Breaking Bad*, come abbiamo visto.⁸⁴

Tuttavia, le parole di Walter non coincidono con i pensieri reali del personaggio. Quest'ultimo è perfettamente consapevole che accanto alla moglie ci siano poliziotti e detective. Sfrutta quindi il momento per salvarla da possibili accuse di complicità. A sottolinearlo sono, ancora una volta, i modi in cui il personaggio viene (o non viene) inquadrato. Dall'essere pura voce spersonalizzata (tramite la voce fuori campo), passa all'essere inquadrato prima nell'oscurità, poi di spalle, infine frontalmente e successivamente di profilo nel culmine di una rabbia che lo spettatore comprenderà essere simulata solo grazie alle inquadrature successive. Se nel momento in cui pronuncia la frase «You stupid bitch» il volto di Walter è avvolto nell'oscurità, inquadrato di profilo e dal basso (fig. 36), nei fotogrammi successivi avremo modo di vederlo in lacrime e ripreso da un'an-



◀ Fig. 36 (*Ozymandias*, 5:14, 42:21).

83 Walley-Beckett, *Ozymandias*, cit.

84 B. Faucette, *Taking Control: Male Angst and the Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in «Breaking Bad»*, in «*Breaking Bad*»: *Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, ed. D. Pierson, Lexington Books, Lanham 2014, pp. 73-86.

golatura centrale: è un uomo che si sforza di essere un *villain*, ma che non lo può essere del tutto (fig. 37).

In questo quadro, la sceneggiatrice Moira Walley-Beckett e il regista della puntata Rian Johnson hanno cercato di restituire agli spettatori il doppio gioco di appiattimento e di approfondimento all'interno del quale i personaggi di Walter e Skyler vengono creati. Ma se all'interno di questa dinamica il primo trova sempre un salvacondotto morale, grazie anche dal suo statuto di eroe, il passaggio di Skyler da funzione a personaggio complesso sembra molte volte subire una battuta d'arresto sul versante della ricezione. L'istanza appiattente sembra insomma prevalere anche quando il testo prevede la seconda istanza, quella che vede in Skyler un *round character*. Non è l'unica all'interno del sistema dei personaggi a tentare di svincolarsi dalla rappresentazione macchiettistica e monodimensionale della puntata pilota. Ma è l'unica, tra i personaggi principali, a non farcela veramente. Persino il sempliciotto agente della DEA, Hank Schrader, ottiene nel corso delle stagioni una profondità e un favore agli occhi del pubblico impensabili per la moglie di Walter White.⁸⁵

Se Skyler è effettivamente «a kind of Rorschach test for society» lo è allora in maniera più obliqua e indiretta di quanto afferma Gunn nel suo editoriale per il «New York Times». Il tentativo degli autori di trasformarla dal personaggio *flat* delle prime puntate a quello *round* delle ultime stagioni si scontra con le necessità narrative per gli sceneggiatori (le azioni di Skyler rappresentano degli ostacoli per il protagonista) e con certe cristallizzazioni culturali legati alle rappresentazioni di genere. È come se Skyler non dovesse scontare tanto una colpa etica per le sue azioni, quanto una condanna semiotica. Ogni tentativo di approfondimento del suo personaggio viene costantemente frainteso nel corso della serie. La sua tenacia, intelligenza e capacità di iniziativa, pur essendo caratteristiche tipiche di

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni



◀ Fig. 37 (*Ozymandias*, 5:14, 44:12).

85 Per l'altra figura femminile, Marie Schrader, sorella di Skyler e moglie di Hank, il superamento degli stereotipi non è nemmeno previsto (lo dimostra la scelta di vestire Marie sempre di un unico colore: il viola): «Marie Schrader [...] impersona tutti gli stereotipi peggiori della donna bianca e borghese, superficiale e pettegola. Le sue reazioni seguono un ventaglio di opzioni sempre estremamente riconoscibili: la sorpresa, l'indignazione, l'entusiasmo, la compassione»: Checcaglini, *Breaking Bad. La chimica del male*, cit., p. 62.

un personaggio forte, vengono interpretate dal pubblico come manifestazioni di egoismo, sete di denaro e soprattutto incoerenza.⁸⁶ Rappresentata inizialmente all'interno del paradigma della moglie nevrotica e insopportabile, Skyler si trascina sempre dietro una sorta di Io residuo, composto contemporaneamente dal suo passato diegetico (le azioni compiute durante la prima puntata pilota) e da una cristallizzazione extradiegetica (lo stereotipo) che incide profondamente sull'interpretazione delle sue azioni. Nonostante anche la moglie di Walter White debba affrontare ostacoli e condizionamenti reali al pari di quelli di Carmela e Betty, il suo personaggio si trova a fare maggiormente i conti con dei vincoli prima di tutto semiotico-narrativi. È l'ultima delle tre declinazioni di questo eterno ritorno delle mogli seriali alla subalternità iniziale: la riduzione a stereotipo. Un commento di uno spettatore su «reddit.com» può mostrare, meglio di altri, questo atteggiamento nei confronti di Skyler:

I hated her ball busting, control freakish, white bread, housewifey milque-toast ways from the moment I first clapped eyes on her.⁸⁷

La domanda del demone nietzschiano assumerà allora per Skyler i tratti del sortilegio semiotico, della condanna a essere interpretata secondo riduzioni che non le appartengono. Un fenomeno che può essere racchiuso nella formula: «non sono riducibile a uno stereotipo, ma sono percepita come tale».

Più che chiedersi a chi imputare questo fallimento nella ridefinizione del personaggio di Skyler in un'ottica più “complessa” – se all'incapacità creativa degli autori o a quella di decodifica degli spettatori – bisogna capire che cosa effettivamente la ostacola. Se è sempre difficile ribaltare delle rappresentazioni fondate sullo stereotipo, sembra esserlo ancor di più nel momento in cui quest'ultimo si innesta sul terreno, sociale ed extratestuale, delle aspettative di genere. Non è un caso che questa emancipazione semiotica bloccata sia prerogativa non solo di Skyler, ma – in misura minore – anche di Carmela e Betty. Al di là delle loro storie particolari, nel corso delle stagioni tutte e tre hanno dovuto fare i conti con giudizi e valutazioni

86 Quest'ultimo, tuttavia, è un tratto da imputare più agli autori che al personaggio. Volendo evitare che Skyler chiami la polizia quando scopre l'attività criminale di Walter (mettendo così fine alla storia), gli sceneggiatori sono stati costretti a trasformare un personaggio contraddistinto da un profondo senso di giustizia a una figura affascinata dalla collaborazione criminale con il marito (è quello che succede nella quarta stagione). Si veda a questo proposito un'intervista allo *showrunner* della serie, Vince Gilligan: «Consistently one of the hardest things we were faced with as writers on the show was figuring out Skyler, Walt's wife – particularly figuring out why she would continue to stick around»: O. Franklin-Walls, «*Breaking Bad*» creator Vince Gilligan on Colour Theory, the Hardest Scene to Write and the Looming Finale, in «GQ», 21 August 2013, <https://www.gq-magazine.co.uk/article/vince-gilligan-breaking-bad-final-season-interview> (ultimo accesso: 23/4/2021).

87 Lankygit, *Is it expected for me to absolutely hate Skyler?*, in «reddit.com», 9/11/2012, https://www.reddit.com/r/breakingbad/comments/12r9hg/is_it_expected_for_me_to_absolutely_hate_skyler/ (ultimo accesso: 23/4/2021).

del loro operato sulla base di un modello implicito, quello della moglie fedele e della madre affettuosa. Skyler ne rappresenta solo l'esempio più evidente. In un *topic* aperto su «reddit.com» da uno spettatore dei *Sopranos* (titolo: *Carmela's a fucking bitch*) leggiamo:

She [Carmela] is so worn out from sitting on her ass all day and having someone else clean her house that she "might commit suicide!" If Tony had an ounce of self-respect he should've went upside her head, Chrissy-style. Rant over.⁸⁸

In altri termini, Carmela viene accusata di essere una viziata, pronta solo a lamentarsi, senza alcun rispetto per il "lavoro" del marito: se Tony avesse un minimo di dignità, l'avrebbe già dovuta punire. Ma lo stesso vale per Betty, come dimostra l'apertura di un *topic* pubblicato da un altro utente, sempre su «reddit» (titolo: *I hate Betty Draper*):

I know full well that Betty gets a lot of shit throughout the show, getting pushed around by Don and all the other people in her life BUT I really fucking hate her.⁸⁹

Anche in questo caso l'incomprensione per il personaggio di Betty è totale: la concessiva serve solo a mostrare una superficiale empatia e per rendere ancora più liberatoria la successiva condanna nei confronti del personaggio. La subalternità esce così dai confini della finzione per intercettare il piano delle cristallizzazioni culturali e delle aspettative di genere. Lontane dall'aver spazi di autonomia dove custodire una propria soggettivazione e dei desideri non direttamente connessi al loro ruolo, le mogli seriali corrono sempre il rischio di essere soggette a un riduzionismo appiattente. La funzione-destinatario, intesa come una funzione prevista dall'atto di comunicazione (del racconto seriale, in questo caso) per delimitare e delineare i confini dell'interpretazione, mostra qui i suoi limiti maggiori. Schiacciata costantemente sotto il peso del destinatario empirico, la funzione-destinatario lascia il posto alle valutazioni e ai pregiudizi di genere predominanti all'interno del discorso sociale.

Da questo punto di vista, le mogli seriali risultano tanto interessanti quanto le antieroina di molta serialità contemporanea. Dove queste ultime contribuiscono a orientare l'immaginario verso una idea di femminilità sempre più svincolata dagli stereotipi, i personaggi seriali caratterizzati a partire da un ruolo di genere ci dicono molto sui nostri schemi di percezione e sulle invisibili norme che regolano nella nostra società tali rapporti di genere.

L'eroina in primo piano: mogli seriali ed eterni ritorni

88 getmshafed, *Carmela's a fucking bitch*, in «reddit.com», 2/2/2020, https://www.reddit.com/r/the-sopranos/comments/exnlqq/carmelas_a_fucking_bitch/ (ultimo accesso: 23/4/2021).

89 stereotypical_cancer, *I hate Betty*, in «reddit.com», 24/7/2019, https://www.reddit.com/r/madmen/comments/ch3w99/i_hate_betty_draper/ (ultimo accesso: 23/4/2021).