



Il sé allo specchio: forme di narrazione autobiografica in *Baby Reindeer*

The self in the mirror: forms of autobiographical narrative in *Baby Reindeer*

Anna Bisogno

Universitas Mercatorum, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo analizza *Baby Reindeer* come esempio paradigmatico di narrazione seriale post-mediale, in cui autobiografia, performance e rappresentazione del dolore si intrecciano in una forma ibrida e destabilizzante. L'indagine si fonda su un approccio comparato e interdisciplinare che integra television studies, studi culturali e teoria della narrazione. Attraverso un'analisi ravvicinata degli episodi, vengono messi in luce gli aspetti formali, temporali e stilistici che ridefiniscono il rapporto tra autore, spettatore e racconto del sé nella cultura audiovisiva contemporanea. | This essay examines *Baby Reindeer* as a paradigmatic example of post-media serial storytelling, in which autobiography, performance, and the representation of pain converge into a hybrid and unsettling narrative form. The analysis adopts a comparative and interdisciplinary approach that integrates television studies, cultural theory, and narrative analysis. Through a close reading of the episodes, the study highlights the formal, temporal, and stylistic strategies that redefine the relationship between author, viewer, and self-narration within contemporary audiovisual culture.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Serialità, piattaforme, ecosistema narrativo, complex TV, media studies | TV seriality, platforms, narrative ecosystem, complex TV, media studies

1 Il trauma in scena: *Baby Reindeer* come atto narrativo

Nel corso degli ultimi decenni la serialità televisiva ha conosciuto una profonda trasformazione che ne ha ridefinito tanto le forme espressive quanto le funzioni culturali. Da prodotto di intrattenimento episodico destinato a un consumo disimpegnato, la serie TV si è progressivamente convertita in una forma narrativa complessa, stratificata e capace di affrontare tematiche esistenziali, politiche ed estetiche con la stessa profondità della letteratura o del cinema d'autore¹. In realtà, forme di articolazione narrativa e tensione autoriale erano già presenti nella televisione generalista, ma restavano opacizzate da una struttura produttiva guidata da logiche industriali e da una gerarchia culturale che ne limitava

il riconoscimento simbolico rispetto ad altri linguaggi come il cinema o la letteratura (Feuer, Kerr, Vahimagi 1984; Gitlin 1983). Il riconoscimento teorico della serialità coincide così con un salto simbolico, più che con una progressione lineare: ciò che cambia è il quadro discorsivo in cui i prodotti vengono letti, valorizzati e storicizzati (Newman, Levine 2011).

Parallelamente, l’istituzionalizzazione della figura dello *showrunner* e della *writers’ room* ha contribuito a rendere più visibili dinamiche creative già operative fin dalle origini della televisione statunitense, ma a lungo poco tematizzate nella produzione broadcast. La centralità della progettazione narrativa di lungo periodo, spesso associata alla nozione di autorialità seriale, non costituisce un elemento recente, ma si sviluppa progressivamente a partire dalla fine degli anni Ottanta, all’interno dei network generalisti, in dialogo con una crescente articolazione orizzontale della narrazione (Innocenti, Pescatore 2008; Brembilla 2018). La *long form*, la costruzione di archi di personaggio complessi e la messa in crisi dell’episodio autoconclusivo anticipano così modalità che saranno poi enfatizzate dalle piattaforme digitali, ma che non vi hanno origine. In questo senso, il *binge-watching* incide soprattutto sulle pratiche di fruizione, non sulla struttura narrativa in sé. Le piattaforme hanno piuttosto riconfigurato le temporalità del consumo (rilascio simultaneo *vs* uscita settimanale), reso centrali le metriche d’ascolto e introdotto pratiche di *commissioning* guidate da dati algoritmici, contribuendo a consolidare un ecosistema produttivo in cui la serialità viene progettata secondo logiche *data-driven*.

In parallelo, la diffusione della cultura partecipativa ha consolidato comunità di spettatori in grado di influenzare la circolazione dei testi e il loro valore simbolico. Si tratta però di un fenomeno stratificato, che comprende sia forme storiche di coinvolgimento attivo (come le campagne per il proseguimento di *Star Trek* (NBC 1966-1969), sia pratiche creative contemporanee capaci di generare narrazioni alternative e universi espansi come nel caso delle fanbase della saga Harry Potter (2001-2011) o delle serie *Supernatural* (The WB/The CW 2005-2020), *Sherlock* (BBC 2010-2017), *Game of Thrones* (*Il trono di spade*, HBO 2011-2019) o *The 100* (The CW 2014-2020), spesso attive nella produzione di narrazioni alternative e nella rilettura collettiva delle opere seriali. In questo scenario, è soprattutto il sistema mediale attuale a modificare le condizioni di visibilità e propagazione: la condivisione immediata, l’interazione pubblica e la replicabilità dei contenuti accelerano e amplificano dinamiche già presenti nella storia della televisione, come il passaparola

o il commento collettivo. Più che un cambiamento di natura, si osserva dunque un mutamento di intensità e velocità, che incide sulla traiettoria simbolica e culturale delle opere seriali.

Se la serialità complessa è stata associata a espansione narrativa, articolazione orizzontale e costruzione di mondi (Mittell 2015), *Baby Reindeer* (Netflix 2024) interviene come corpo anomalo: riduce, concentra, verticalizza. La complessità, qui, non risiede nell'intreccio o nell'universo narrativo, ma nella tensione affettiva tra esposizione soggettiva e responsabilità spettatoriale. È una forma che rinuncia alla ramificazione per intensificare lo sguardo, che non moltiplica ma insiste – e in questa insistenza, interroga.

Nel quadro di questa evoluzione, teorizzata da autori come Mittell (2015: 12) e Lotz (2017: 31), la serialità ha acquisito una valenza culturale nuova, diventando uno spazio privilegiato per l'esplorazione dell'identità, del trauma e della memoria. Serie come *The Sopranos* (HBO 1999-2007), *Six Feet Under* (HBO 2001-2005), *The Leftovers* (HBO 2014-2017) o *Sharp Objects* (HBO 2018), ad esempio, hanno utilizzato il formato seriale per costruire narrazioni intime, profonde, capaci di destabilizzare lo spettatore e coinvolgerlo in un processo di riflessione attiva.

In questo scenario, *Baby Reindeer*² si presenta come un'opera che porta all'estremo le potenzialità della forma seriale. Scritta e interpretata da Richard Gadd, i sette episodi della serie si fondano su una vicenda personale vissuta nel 2015 dall'autore e comico scozzese: l'esperienza di essere stato perseguitato per più di tre anni da Martha (interpretata da Jessica Gunning), conosciuta in un famoso pub di Londra quando faceva il barman³. Il titolo della serie si rifà a un ricordo infantile della donna che nell'episodio 4 racconta di aver avuto da bambina una “piccola renna” di peluche a cui era profondamente legata e che ancora conserva. Diventerà per questo il soprannome attribuito a Donny che nella dinamica ossessiva della relazione si carica di ambiguità affettiva, fino a diventare una forma disturbante di intimità forzata e proiezione emotiva.

A differenza delle serie *high end* (produzioni con elevati standard estetici e narrativi, budget consistenti e distribuzione internazionale) di scuola americana, che spesso mantengono una struttura narrativa fondata su svolte di trama e climax progressivi, *Baby Reindeer* si sviluppa come un viaggio psichico fatto di frammenti e ritorni ossessivi: ogni episodio è un sintomo, non un passo verso la guarigione. Non solo, pur appartenendo alla serialità televisiva contemporanea, la serie rivela affinità profonde con alcune linee della letteratura italiana ed europea del Novecento,

in particolare con quelle forme narrative che interrogano la soggettività, la confessione e il trauma. La dimensione autobiografica della serie richiama la tradizione dell'*autofiction* novecentesca⁴ in cui la scrittura del sé diventa spazio di verità parziale, manipolazione e responsabilità etica. In questo senso, la serie condivide con opere come *Lessico famigliare* (1963) di Natalia Ginzburg o *La storia* (1975) di Elsa Morante o l'idea che il racconto del dolore personale possa farsi strumento di interrogazione collettiva. Allo stesso tempo, la costruzione frammentata della soggettività del protagonista Donny, segnato da sensi di colpa e ambiguità identitaria rimanda alla figura dell'"io narrante inaffidabile tipica di autori come Franz Kafka (*Der Process, Il Processo*, 1925), Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*, 1923) nelle cui opere l'esperienza del trauma assume spesso i contorni di un'ossessione irrazionale e ineluttabile. Ed ancora, la componente performativa e quasi teatrale della confessione nella serie può essere letta in dialogo con la lezione di Luigi Pirandello, dove l'identità si costruisce e si disgrega nello sguardo dell'altro.

Così come la letteratura del Novecento ha saputo trasformare l'esperienza individuale in dispositivo critico, *Baby Reindeer* piega la forma seriale a un'esplorazione intima e destabilizzante, in cui il racconto del sé diventa riflessione sul linguaggio stesso della rappresentazione. Ed ancora. La serie si inserisce anche nel solco delle forme narrative femministe che, a partire dagli anni Settanta, hanno tematizzato la violenza come esperienza strutturale e come tensione formale tra esposizione e resistenza. Tali modelli, riattivati nel contesto della quarta ondata femminista, vengono ripresi e rielaborati nella serie attraverso una prospettiva inedita: quella di un uomo vittima di stalking. Ne risulta una configurazione narrativa che soverte la dicotomia vittima-carnefice e interroga il ruolo dello spettatore nella dinamica tra testimonianza, vulnerabilità e rappresentazione⁵.

Alla luce di queste considerazioni, il presente saggio si propone di esplorare i meccanismi narrativi, letterari e culturali della serie, articolandosi lungo cinque assi principali: la struttura temporale non lineare; la funzione della confessione come dispositivo discorsivo; la destrutturazione del genere seriale; l'implicazione dello spettatore come soggetto morale; e la rappresentazione audiovisiva del trauma come forma visibile del dolore. Ogni sezione sarà supportata da esempi tratti dalla serie e da riferimenti teorici e comparativi utili a collocare *Baby Reindeer* nel panorama della serialità contemporanea.

2 Non era una commedia

All'interno del vasto catalogo di Netflix, l'uscita della serie – rilasciata l'11 aprile 2024 – è avvenuta quasi in sordina, con una promozione particolarmente ridotta nel mercato italiano. Di conseguenza, nei primi giorni è passata quasi inosservata da parte di riviste specializzate, siti e profili social dedicati alle serie TV. Non solo, fu classificata da Netflix come “commedia”.

L'equivoco di classificare la serie come tale rivela una fragilità del sistema di categorizzazione mediale nel contesto delle piattaforme. Le etichette di genere, pensate spesso per esigenze di catalogazione algoritmica, falliscono quando si trovano di fronte a narrazioni ibride, sfuggenti, capaci di attraversare più registri emotivi e stilistici. *Baby Reindeer* non aderisce ai codici canonici della commedia, ma piuttosto li decostruisce dall'interno: l'ironia non è mai salvifica, il riso è amaro e lascia spazio all'inquietudine. Questa ambiguità è una delle chiavi formali della serie, che rifiuta l'identificazione rassicurante e invita invece lo spettatore a un confronto instabile con la materia narrativa.

Solo nei dieci giorni successivi, grazie all'eco delle recensioni entusiaste provenienti dai paesi anglosassoni, al passaparola online e ai commenti positivi diffusi sui social media, l'interesse è cresciuto in modo significativo. Si tratta di una dinamica anomala nel panorama attuale, dove le produzioni di qualità sono solitamente accompagnate da massicce campagne promozionali e da aspettative costruite in fase di lancio. Inoltre, la serie è presentata come un racconto di stalking. Tuttavia, *Baby Reindeer* è molto più di una semplice cronaca di molestie: la forza della serie risiede nella finezza con cui esplora le dinamiche psicologiche complesse, ambigue e spesso contraddittorie che legano i due protagonisti.

Martha sostiene di essere una ricchissima avvocata, consulente di figure politiche tra le più influenti del Regno Unito, eppure trascorre le giornate seduta al bancone di un pub, ammettendo con disarmante sincerità di non avere nemmeno i soldi per pagarsi da bere. Ogni giorno, Donny le offre una Diet Coke che lei puntualmente non beve, troppo impegnata a sommergerlo di parole. Eppure, nonostante la sua logorrea, Donny non la considera un peso (Fig. 1); al contrario, sembra attratto dalla sua favella brillante, dall'umorismo spiazzante e dal modo in cui la sua presenza riesce a spezzare la monotonia delle giornate tutte uguali di un aspirante comico relegato al ruolo di barista in un pub frequentato da uomini etero qualunque. Il problema nasce quando lei s'innamora

e davanti ai primi segnali di rifiuto da parte di Donny, l'affetto si trasforma in ossessione, la familiarità in invasione, la tenerezza in controllo (episodio 2).

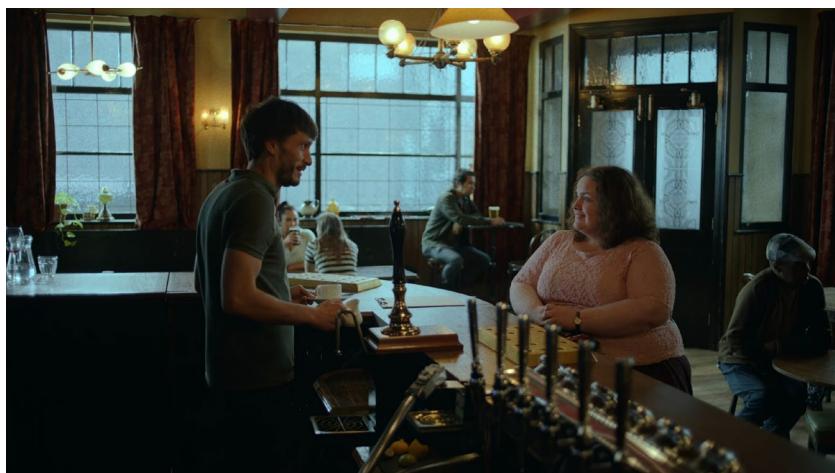


FIG. 1 – Donny (Richard Gadd) e Martha (Jessica Gunning) nel pub dove nasce il loro rapporto ambiguo e perturbante: un momento chiave dell'episodio 1.

Nel confronto con altre serie recenti che affrontano traumi e soggettività in forme eccentriche, la serie si distingue per una radicale economia scenica e per una messa in scena che richiama i dispositivi del teatro autobiografico. Se *The Bear* (Hulu 2022-) tematizza l'ansia e la pressione sociale attraverso una regia frenetica e un montaggio immersivo, *Baby Reindeer* lavora invece sull'esposizione nuda del corpo dell'autore, sul suo stare in scena come soggetto e oggetto del racconto, come performer di un dolore reale che si trasforma in testo. Questo approccio richiama per certi versi le strategie di *Fleabag* (BBC 2016–2019), in cui il monologo, la rottura della quarta parete e l'uso della performance attoriale diventano dispositivi per elaborare l'esperienza soggettiva in forma teatrale-televvisiva. Anche in *Baby Reindeer* la tensione tra spazio privato e spazio scenico genera un effetto perturbante, che fa della vulnerabilità esposta un gesto estetico e politico. La serie non cerca di rassicurare o intrattenere, ma invade lo spettatore, lo mette a disagio, trasformandolo in testimone eticamente implicato (si veda in particolare l'episodio 3).

Tra gli elementi che contribuiscono a definire l'originalità formale di *Baby Reindeer* c'è la gestione del tempo narrativo che si allontana

dalla linearità classica, scegliendo invece un'organizzazione temporale più instabile e soggettiva. Il trauma non si manifesta come evento narrabile nel momento stesso in cui si verifica, ma ritorna a posteriori, attraverso immagini, sensazioni e ricordi disturbanti (episodio 4). Questa logica del ritorno, del riemergere caotico e non lineare, è pienamente assunta dalla struttura della serie. L'alternanza tra piani temporali, le frequenti ellissi e i bruschi salti cronologici producono una temporalità emotiva piuttosto che cronologica, una modalità narrativa che rispecchia l'elaborazione soggettiva del dolore e del ricordo.

Già nel primo episodio, il racconto non segue un ordine progressivo: la narrazione si apre *in medias res*, con un Donny già immerso nella relazione disturbante con Martha, e solo gradualmente, per via indiretta, emergono gli antecedenti, le vulnerabilità pregresse, i segnali ignorati. In questo senso, ogni episodio non rappresenta un'evoluzione lineare, piuttosto un sintomo narrativo, un'emersione parziale di un passato che fatica a essere integrato. Tale modalità è evidente anche nei dialoghi, spesso interrotti, nei silenzi prolungati e nei vuoti narrativi che lo spettatore è chiamato a colmare. L'effetto prodotto è un senso di spaesamento, simile a quello generato da opere come *The Leftovers* (*The Leftovers - Svaniti nel nulla*, HBO 2014-2017) o *Euphoria* (HBO, 2019-), in cui il tempo diegetico si piega alla soggettività ferita dei protagonisti.

In questo quadro, la confessione assume un ruolo centrale non solo sul piano contenutistico ma anche su quello strutturale. La serie, come detto in premessa, non è solo una storia di stalking. Chi la derubrica in tal modo restringe notevolmente la profondità del suo campo narrativo. *Baby Reindeer* non è un più moderno *Fatal Attraction* (*Attrazione fatale*, Lyne 1987) o un remake ancora più psicologico di *Misery* (*Misery non deve morire*, Reiner 1990). Prima di trovarsi molestato da Martha, Donny subisce un'altra violenza e questa volta da parte di un uomo, il suo mentore Darrien, che lo adulata, lo adesca offrendogli amicizia e possibilità di carriera in teatro, lo spinge a consumare droghe per accrescere e affinare la creatività, e infine lo stupra (episodio 5). Ed eccoci, forse, nell'episodio 6 di fronte al vero cuore pulsante della narrazione: perché Donny ha impiegato così tanto tempo a denunciare i suoi abusi? Perché, in cuor suo, crede di meritarselo⁶.

3 La destrutturazione del genere

A partire da Aristotele, il sistema dei generi ha a lungo riguardato esclusivamente la parola scritta o orale. Tuttavia, oggi è possibile estendere questa classificazione a tutte le forme narrative, comprese quelle che si avvalgono di tecnologie audiovisive. Le serie televisive, in questa prospettiva, non rappresentano un'eccezione, ma una piena espressione delle modalità contemporanee di narrare. Questo saggio si fonda sull'idea che esista una continuità storica tra i diversi modi di raccontare: dalle origini orali del mito e dell'epica, fino al romanzo – reso possibile dalla stampa – e, più recentemente, alla serialità televisiva e digitale, resa praticabile dalla trasmissione elettrica e poi digitale delle immagini. Se il romanzo ha incarnato il grande racconto borghese dell'età moderna, come sosteneva Hegel, in particolare nella sua *Fenomenologia dello spirito* (1807, ed. 2000) e nelle *Lezioni di estetica* (1823, ed. 2023), dove il romanzo viene inteso come espressione moderna della coscienza soggettiva e della vita etica, le serie TV possono oggi essere intese come il suo equivalente audiovisivo: forme di racconto seriale capaci di costruire mondi, personaggi e conflitti in dialogo con le trasformazioni culturali e mediatiche del nostro tempo.

Cosa accade quando una serie rinuncia alle regole del genere, alla linearità narrativa, al conforto dello spettatore? *Baby Reindeer*, pur sembrando un racconto di vittimizzazione e riscatto, sovverte le attese: rifiuta la catarsi, non offre colpevoli assoluti né redenzioni complete. Martha non è solo carnefice, Donny non è solo vittima. Entrambi sono rappresentati come soggetti feriti, attraversati da desideri, dipendenze, frustrazioni e ambiguità. L'oscillazione morale diventa qui cifra stilistica, rinforzata da un impianto narrativo che rinuncia alla risoluzione e abbraccia la complessità (episodi 4 e 6).

Un confronto utile può essere fatto con serie come *The Night Of* (*The Night Of - Che cosa è successo quella notte?*, HBO 2016) o *Unbelievable* (Netflix 2019), le quali, pur adottando una struttura investigativa o giudiziaria, mostrano una chiara volontà di problematizzare la nozione di verità. *Baby Reindeer* non solo si inserisce in questa traiettoria, ma la radicalizza: dissolve i confini tra dramma, commedia, thriller e memoir, non per giocare con i generi, ma per metterne in discussione la capacità di rappresentare l'esperienza traumatica. Qui il genere non serve a orientare lo spettatore, ma a disorientarlo; non offre cornici di senso, ma ne mostra il collasso. Il risultato è una forma di storytelling che si fonda sulla tensione costante

tra confessione e rimozione, visibilità e opacità, costruendo un racconto che non vuole riconciliare, ma far sentire l'inquietudine dell'irrisolto.

Anche il linguaggio del corpo, la performatività dell'attore-autore, e l'uso stesso dello spazio scenico contribuiscono a questa destrutturazione. La regia, spesso statica o focalizzata su dettagli frammentari (una mano che trema, un volto che non riesce a parlare), traduce visivamente la crisi del genere e della narrazione. Questo tipo di impostazione può ricordare alcuni modelli cinematografici d'autore, in particolare il cinema di Lars von Trier, dove il trauma individuale diventa struttura del film stesso (*Breaking the Waves, Le onde del destino*, 1996; *Dancer in the Dark*, 2000). Allo stesso modo, l'approccio al racconto soggettivo e spogliato di orpelli narrativi riecheggia la poetica di John Cassavetes, dove i personaggi non si muovono verso la risoluzione, ma vivono integralmente all'interno del loro conflitto. Il rifiuto del genere si ritrova anche nei film di Chantal Akerman, come *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), che destruttura la narrazione tradizionale attraverso la ripetizione quotidiana e l'assenza di sviluppo, mostrando come la forma narrativa possa coincidere con il vissuto psichico e corporeo del trauma.

L'ibridazione dei codici di genere in *Baby Reindeer* si inserisce in una tradizione letteraria che ha messo in crisi i confini tra autobiografia, finzione e performance. In testi come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino o *La vie, mode d'emploi* (*La vita istruzioni per l'uso*, 1978) di Perec, la narrazione si fa discontinua, gioca con le aspettative del lettore e mette in scena il meccanismo stesso del racconto. In questo solco, *Baby Reindeer* si colloca come dispositivo narrativo che rifiuta la purezza di genere e adotta forme ibride e metanarrative: un racconto autobiografico che non ha paura di contraddirsi, di manipolare il proprio materiale di partenza, di oscillare tra verità e finzione senza offrire un ancoraggio definitivo: come accade in *Plateforme* (*Piattaforma*, 2001) di Michel Houellebecq o in *La Chambre bleue* (*La camera azzurra*, 1964) di Georges Simenon, il lettore/spettatore è costantemente chiamato a interrogare l'attendibilità della voce narrante (episodio 7).

4 Lo spettatore come testimone e complice

Uno degli aspetti più rilevanti dello storytelling di *Baby Reindeer* riguarda il ruolo assegnato allo spettatore. Lontano da una fruizione distaccata, il racconto costruisce un coinvolgimento diretto, in cui chi guarda

è chiamato a una partecipazione emotiva intensa, talvolta persino ambigua.

Attraverso scelte stilistiche come la voce fuori campo, lo sguardo in macchina, il racconto in prima persona e la performance vulnerabile di Gadd, la serie riduce la distanza tra autore e spettatore, dissolvendo i confini tra finzione e realtà. Lo spettatore diventa così parte attiva del dispositivo narrativo, interpellato non solo come osservatore, ma come soggetto eticamente implicato.

Un confronto utile può essere fatto con film noti come *Joker* (Phillips 2019), *Black Swan* (*Il cigno nero*, Aronofsky 2010) e *Requiem for a Dream* (Aronofsky 2000), che condividono con *Baby Reindeer* la scelta di mettere lo spettatore a disagio, costringendolo a identificarsi con protagonisti disturbati e disturbanti. In *Joker*, ad esempio, la camera accompagna la discesa nella follia del protagonista rendendoci complici del suo sguardo e delle sue derive. In *Black Swan*, la soggettività frammentata e il corpo afflitto della protagonista coinvolgono lo spettatore in una spirale percettiva instabile. La serie opera analogamente, ma con un grado ulteriore di ambiguità: è lo stesso autore ad offrirsi come corpo vulnerabile e voce narrante, chiedendo implicitamente di essere ascoltato, creduto, ma senza mai fornire garanzie di verità.

La dimensione autobiografica della serie aggiunge un ulteriore livello di complessità: il fatto che *Baby Reindeer* sia tratta da una vicenda reale e interpretata dal suo stesso autore solleva questioni etiche sulla rappresentazione del dolore. Lo spettatore è coinvolto non solo sul piano emotivo, ma anche su quello morale, chiamato a interrogarsi sul proprio ruolo di fronte a un racconto che non è pura finzione. La tecnologia, i social media, la visibilità pubblica diventano non solo parte del racconto ma dispositivi narrativi e specchi etici, che spostano lo sguardo dello spettatore dal protagonista verso sé stesso.⁷ È un cortocircuito tra visione e coscienza: un attimo prima giudichiamo, il momento dopo ci sentiamo interpellati. La serie ci costringe a chiederci chi ha sbagliato, quando, dove. E nel farlo, suggerisce una verità scomoda: forse, in qualche storia – nostra o altrui – non siamo mai del tutto innocenti.

5 Serialità e nuove soggettività digitali

La dimensione traumatica esplorata da *Baby Reindeer* non si esaurisce nella rappresentazione individuale del dolore o nella costruzione di

una relazione problematica con lo spettatore. La serie si colloca all'interno di un più ampio discorso politico e culturale che riguarda il ruolo della narrazione nella società contemporanea e, in particolare, la funzione della serialità come spazio di elaborazione pubblica, in questo caso del trauma⁸. Qui l'interpellazione diventa radicale: l'autore si espone, ma al contempo ci chiede conto del nostro sguardo. Che cosa stiamo facendo mentre guardiamo? Perché siamo attratti dal suo dolore? Cosa vogliamo sapere davvero?

Nella serialità contemporanea la sofferenza psicologica sempre più spesso non è soltanto il contenuto della narrazione: diventa il suo ritmo, la sua materia, il suo stile.

A differenza di molte narrazioni televisive recenti che pur affrontando tematiche difficili tendono a guidare lo spettatore verso una forma di consolazione o riconciliazione emotiva come, ad esempio, in *13 Reasons Why* (*Tredici*, Netflix 2017–2020) o *After Life* (Netflix 2019–2022), *Baby Reindeer* si sottrae consapevolmente a ogni logica di pacificazione. Il dolore non viene spiegato né superato: resta, insiste, torna. Ogni episodio, ogni gesto ripetuto, ogni silenzio prolungato restituisce la densità di un'esperienza che non vuole essere elaborata ma riattivata, resa percepibile nel suo carattere disturbante.

Le strutture temporali di *Baby Reindeer*, con i loro ritorni ossessivi e le ellissi improvvise, evocano certe tecniche della narrativa del secondo Novecento – basti pensare alla *Recherche* (1913-1927) di Proust o ai romanzi di Marguerite Duras come *Moderato cantabile* (1958) – in cui la forma stessa si piega al compito impossibile di dire l'indicibile.

La serialità, in questa prospettiva, diventa uno strumento non di intrattenimento ma di esposizione: mette in scena il dolore senza mediazioni spettacolari, evita la drammatizzazione facile, costruisce invece un ambiente narrativo spoglio, essenziale, quasi claustrofobico. È attraverso questa tensione che *Baby Reindeer* trasforma la sua materia autobiografica in una forma di racconto radicalmente letteraria, dove la confessione non cerca redenzione ma restituisce la complessità opaca del vissuto.

Il successo virale della serie sui social network ha reso evidente la nuova centralità delle piattaforme digitali nella costruzione della ricezione culturale: hashtag, *video reaction*, confessioni parallele di utenti, tentativi di identificare le persone reali dietro ai personaggi hanno trasformato la serie in un campo di battaglia simbolico. Il confine tra fiction e verità biografica, già labile nel testo, è diventato ancora più poroso nel contesto della fruizione digitale. In questo senso la cultura partecipativa dei social media ridefinisce il ruolo dello spettatore, trasformandolo in *prosumer*:

un soggetto che non solo consuma, ma produce contenuti, interpreta pubblicamente, giudica, rielabora. In questo scenario, *Baby Reindeer* diventa non solo un testo da guardare, ma un testo da commentare, investigare, decostruire. Il trauma non resta confinato al racconto: è rilanciato, discusso, e talvolta persino ridicolizzato nelle arene digitali.

Da *Rectify* (Sundance TV 2013-2016) a *Transparent* (Amazon Prime Video 2014-2019), da *Fleabag* a *I May Destroy You* (HBO/BBC 2020), molte opere recenti hanno reso visibile il dolore intimo in modo innovativo ma *Baby Reindeer* si distingue per l'intensità della sua forma performativa e per l'uso dello sguardo in macchina come gesto di rottura: non c'è distanza protetta tra chi parla e chi ascolta.

La serie si presenta come un testo emblematico del nostro tempo: un racconto del trauma che attraversa i media, interroga lo spettatore, entra in risonanza con la cultura digitale e rilancia questioni politiche ed epistemologiche sulla narrazione del sé. È una confessione che non chiede assenso, ma responsabilità. Che non vuole consolare, ma inquietare.

6 Conclusioni

Baby Reindeer rappresenta un punto di svolta nell'evoluzione del linguaggio seriale contemporaneo. La sua forza non risiede solamente nella crudezza della testimonianza o nell'efficacia del dispositivo formale, ma nella capacità di coniugare un discorso radicalmente personale con una riflessione collettiva sul trauma, sull'identità e sulla responsabilità dello spettatore. In un'epoca dominata dalla sovrapproduzione di contenuti, dove le immagini si consumano con rapidità, la serie impone un rallentamento. Chiede attenzione, chiede rispetto, e soprattutto chiede che il dolore venga ascoltato senza essere immediatamente assorbito o giudicato.

Il racconto di Richard Gadd è dissonante, disturbante, a tratti indecifrabile, ma proprio per questo necessario. Ci pone davanti a uno dei dilemmi fondamentali della rappresentazione contemporanea: come raccontare il dolore senza tradirlo? Come costruire una narrazione che non si limiti a estetizzare il trauma, ma lo faccia agire? Il merito di *Baby Reindeer* è quello di non offrire risposte pacificanti, di lasciare aperte le domande, mantenendo il senso di disagio come traccia autentica di un'esperienza che rifiuta di farsi spettacolo.

Dal punto di vista della teoria dei media, la serie si inserisce con forza nel dibattito sulla performatività della soggettività nell'era digitale.

L'interazione con i social, l'effetto moltiplicatore delle piattaforme, la perdita di controllo sull'identità narrativa: tutti questi elementi fanno della serie un caso emblematico di narrazione postmediale. In questo contesto, lo spettatore non è più solo fruitore, ma è chiamato in causa come parte attiva della costruzione di senso, in un processo che richiede responsabilità e consapevolezza.

Inoltre, il dispositivo autoriale messo in atto da Gadd spinge a riconsiderare le categorie tradizionali di verità e finzione. La serialità, in *Baby Reindeer* non è solo un mezzo di racconto, ma diventa un campo di prova per il linguaggio del sé, dove autobiografia, drammatizzazione e performance si intrecciano in modo indissolubile. Questo approccio si allinea a una tendenza diffusa nella serialità contemporanea, che privilegia il racconto intimo, soggettivo, vulnerabile – ma che nel caso di *Baby Reindeer* raggiunge una rarefazione stilistica e un'intensità emotiva fuori dal comune.

Infine, il lascito della serie si traduce in una sfida rivolta all'intero orizzonte culturale della rappresentazione. *Baby Reindeer* mette in crisi le retoriche dominanti del racconto di sé e del trauma, e lo fa non attraverso l'espansione di un universo narrativo, ma comprimendolo fino al limite dell'esposizione. È proprio l'assenza di ramificazioni, di derive transmediali, di articolazioni seriali a lungo termine a rendere il racconto più acuto, più disturbante, più politico. La sua forza non risiede nell'architettura, ma nell'intensità: un singolo punto di pressione che obbliga il sistema a reagire. Se alcune configurazioni della serialità contemporanea tendono a strutturarsi come ecosistemi complessi e stratificati (Innocenti & Pescatore, 2008), *Baby Reindeer* si impone come corpo estraneo: un gesto narrativo chiuso, ma che continua a rilanciare domande aperte – su chi racconta, su chi ascolta, su cosa accade quando il dolore non può più essere spettacolarizzato.

È in questa tensione irrisolta, in questa frizione tra esposizione radicale e responsabilità dello sguardo, che si colloca l'eredità più inquieta della serie: come possiamo costruire narrazioni che parlino del dolore senza sfruttarlo? Come possiamo riconoscere le storie degli altri come esperienza e non come intrattenimento? In questo senso, *Baby Reindeer* non è solo una serie di successo, ma un dispositivo critico che interroga profondamente il nostro modo di guardare, di empatizzare e di giudicare.

NOTE

- 1 La serialità televisiva contemporanea può essere descritta attraverso la nozione di “complex TV” (Mittell 2015), che articola la narrazione in intrecci non lineari, archi narrativi estesi e una sofisticata costruzione dei personaggi. Questa modalità rompe con le convenzioni della televisione tradizionale, richiedendo uno spettatore attivo, capace di decodificare strutture e livelli multipli di senso.
- 2 La serie ha ottenuto un ampio riconoscimento agli Emmy Awards 2024, aggiudicandosi il premio come Miglior miniserie, con Richard Gadd, autore e interprete, premiato sia come Miglior attore protagonista in una miniserie sia per la Miglior sceneggiatura mentre Jessica Gunning, nel ruolo di Martha, è stata riconosciuta come Miglior attrice non protagonista.
- 3 Prima di trasformarla in sceneggiatura televisiva, Gadd aveva già raccontato la propria storia nello spettacolo teatrale *Monkey See Monkey Do* che nel 2017 vinse l’Edinburgh Comedy Award al Fringe Festival. Lo spettacolo fu particolarmente apprezzato anche per l’uso di materiali reali: sul palco, il protagonista mostrava screenshot dei messaggi ricevuti dalla donna che lo perseguitava, offrendo una messa in scena intensa e disturbante.
- 4 Il termine *autofiction* viene introdotto da Serge Doubrovsky nel 1977 con *Fils*, definendo una forma narrativa ibrida tra autobiografia e finzione. In essa, l’autore coincide spesso con il protagonista, rielaborando la realtà attraverso la finzione. La tensione tra verità e invenzione è già presente nella letteratura europea del Novecento, da Proust a Joyce, pur prima della teorizzazione del termine. Diversamente dal romanzo autobiografico, l’autofiction non cerca una verità documentaria, ma mette in scena un sé fluido, narrativamente costruito.
- 5 In filigrana, *Baby Reindeer* dialoga con una lunga tradizione femminista nella rappresentazione della violenza di genere, dalle pratiche di messa in scena della soggettività degli anni Settanta (Mulvey, ed. 2013) alle riflessioni più recenti sulle politiche della testimonianza e del trauma nella cultura post #MeToo. Che la vittima sia qui un uomo cisgenere non nega, ma rilancia quella grammatica, ridefinendola da un’angolatura inedita e non riconciliata.
- 6 In una recensione sul *Times*, Stephen King elogia *Baby Reindeer* per l’intensità narrativa e la capacità di generare empatia verso Donny. A colpire è il modo in cui la serie rende comprensibile il ritardo della denuncia: “Il dono grandioso [...] è che arriviamo a capire perché Donny ci ha messo così tanto. Forse perché è una punizione che crede gli spetti”. King accosta la serie al suo romanzo *Misery* (1985), notando ironicamente: “Per fortuna che il mio romanzo è venuto prima, sennò tutti avrebbero pensato che avevo copiato da Richard Gadd” (2024).
- 7 La vita dello spettatore nella condizione postmediale, come teorizzato da Ruggero Eugeni (2022: 27), richiede una paziente ricostruzione del

senso delle nostre pratiche quotidiane attraverso tre grandi matrici epiche: “la naturalizzazione della tecnologia”, ovvero l’integrazione fluida degli strumenti digitali nel vissuto individuale; “la soggettivazione dell’esperienza”, intesa come continuo racconto di sé mediato e performato; e “la socializzazione del legame relazionale”, vale a dire la trasmissione e riconfigurazione dei rapporti affettivi dentro e attraverso i media.

- 8 Sul rapporto tra trauma e storytelling non lineare si rimanda al saggio *The Mind-Game Film* di Thomas Elsaesser (2009), in cui l’autore analizza come i film (e per estensione alcune serie) costruiscano strutture narrative complesse, ambigue e decentrate per rappresentare soggettività fratturate e memorie traumatiche.

BIBLIOGRAFIA

- Brembilla, Paola (2018), *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Bompiani.
- Cardini, Daniela; Brembilla, Paola (2024), “La serialità generalista. Evoluzione e prospettive degli studi in Italia”, *Imago. Studi di cinema e media*, 29: 215-26. [15/09/2025] <https://romatrepress.uniroma3.it/libro/imago-studi-di-cinema-e-media-nuova-serie-vol-29/>
- De Pascalis, Ilaria A.; Brembilla, Paola (a cura di) (2020), *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, London, Routledge.
- Doubrovsky, Serge (2001) *Fils*, Paris, Gallimard.
- Elsaesser, Thomas (2009), “The Mind-Game Film”, in Buckland, Warren (a cura di), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell: 13-41.
- Eugenì, Ruggero (a cura di) (2022), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, Scholé.
- Feuer, Jane; Kerr, Paul; Vahimagi, Tise (1984), *MTM: Quality Television*, London, BFI.
- Gitlin, Todd (1983), *Inside Prime Time*, New York, Pantheon Books.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. a cura di V. Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 2000.
- (1823), *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. a cura di P. D’Angelo, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza, 2023.

- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.
- King, Stephen (2024), “One of the best things I’ve ever seen”, *The Times* del 1/05/2024. [15.09.2025] <https://www.thetimes.com/culture/tv-radio/article/stephen-king-on-baby-reindeer-nhmbn72tz?region=global>
- Landau, Neil (2022), *The TV Showrunner’s Roadmap*, Waltham, Focal Press.
- Lotz, Amanda D. (2007), *The Television Will Be Revolutionized*, New York, NYU Press.
- Mittell, Jason (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press.
- Mulvey, Laura (2013), *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Roma, Bulzoni.
- Newman, Michael Z.; Levine, Elana (2011), *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge.
- Pescatore, Guglielmo (a cura di) (2018), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2000), *Performance, Rewriting, Identity: Chantal Akerman’s Postmodern Cinema*, Torino, Otto Editore
- Scaglioni, Massimo (2006), *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero.
- Thompson, Robert J. (1997), *Television’s Second Golden Age*, Syracuse, Syracuse University Press.

FILMOGRAFIA

- Black Swan (Il cigno nero)*, Dir. Darren Aronofsky, USA, 2010.
- Breaking the Waves (Le onde del destino)*, Dir. Lars von Trier, Danimarca, 1996.
- Dancer in the Dark*, Dir. Lars von Trier, Danimarca/USA, 2000.
- Fatal Attraction (Attrazione fatale)*, Dir. Adrian Lyne, USA, 1987.
- Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Dir. Chantal Akerman, Belgio-Francia, 1975.
- Joker*, Dir. Todd Phillips, USA, 2019.
- Misery (Misery non deve morire)*, Dir. Rob Reiner, USA, 1990.
- Requiem for a Dream*, Dir. Darren Aronofsky, USA, 2000.

SERIE TV

- 13 Reasons Why (Tredici)*, Netflix, USA, 2017–2020.
- After Life*, Netflix, UK, 2019–2022.
- The Bear*, Hulu, USA 2022-.
- Euphoria*, HBO, USA, 2019-.
- Fleabag*, BBC, UK, 2016–2019.
- Game of Thrones (Il Trono di Spade)*, HBO, USA, 2011–2019.
- I May Destroy You*, BBC/HBO, UK/USA, 2020.
- Rectify*, Sundance TV, USA, 2013–2016.
- Sharp Objects*, HBO, USA, 2018.
- Sherlock*, BBC, UK, 2010–2017.
- Six Feet Under*, HBO, USA, 2001–2005.
- Star Trek*, NBC, USA, 1966–1969.
- Supernatural*, The WB/The CW, USA, 2005–2020.
- The 100*, The CW, USA, 2014–2020.
- The Leftovers (The Leftovers - Svaniti nel nulla)*, HBO, USA, 2014–2017.
- The Night Of (The Night Of - Che cosa è successo quella notte?)*, HBO, USA, 2016.
- The Sopranos (I Soprano)*, HBO, USA, 1999–2007.
- Transparent*, Amazon Prime Video, USA, 2014–2019.
- Unbelievable*, Netflix, USA, 2019.

Anna Bisogno è professoressa associata presso Universitas Mercatorum dove insegna Cinema, Radio e Televisione. I suoi interessi di ricerca riguardano i television studies, la storia della televisione italiana e le intersezioni narrative tra TV, piattaforme digitali e social network. Tra i suoi prodotti scientifici *La Storia in TV. Immagine e memoria collettiva* (Carocci), *La TV invadente. Il reality del dolore da Vermicino ad Avertrana* (Carocci). Per RaiPlay è autrice con Lorenza Fruci del format “30x70. Se dico donna...”, 30 protagoniste che hanno segnato i 70 anni della RAI (2024). | Anna Bisogno is associate professor of Film, Radio, and Television at Universitas Mercatorum. Her research explores television studies, the history of Italian television, and the evolving narratives at the crossroads of broadcasting, digital platforms, and social media. Her publications include *La Storia in TV. Immagine e memoria collettiva* (Carocci) and *La TV invadente. Il reality del dolore da Vermicino ad Avertrana* (Carocci). For RaiPlay, she co-authored with Lorenza Fruci the format 30x70. Se dico donna... (2024), a series celebrating thirty women who have marked seventy years of RAI.