

EMANUELA PIGA BRUNI

*La catena multicolore dell'avventura infinita:
romanzo e serie TV*

La trama è una durata in cui le cose avvengono
nel momento in cui devono avvenire,
come nella vita più felice

Orazio, *Ars poetica*

Frettoloso, or da questo or da quel canto
Confusamente l'arme si levava.
Non gli parve altra volta mai star tanto;
che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.
Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,
e forse ch'anco l'ascoltar vi grava:
si ch'io differirò l'istoria mia
in altro tempo che più grata sia
Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 115

Nel confutare la tesi di Vincenz, il suo collega di studi appassionato di Laurence Sterne, Joachim taccia le opere dell'autore del *Tristram Shandy* di disorganicità. Le definisce "Frammenti. Non perché non riuscì a portarle a termine, ma perché non distingueva mai tra valore e disvalore e quindi non poteva operare una scelta". Secondo il giovane, a Sterne mancava "la condizione preliminare di ogni capacità di concepire un insie-

me, ossia la capacità di scegliere e valutare". Le definisce "un mare grigio e indistinto", scritti "privi di forma" che l'autore "avrebbe potuto portare avanti all'infinito". E continua: "la sua morte avrebbe significato soltanto una loro interruzione, non una conclusione. Le opere di Sterne sono prive di forma, perché sono estensibili all'infinito".

Per Vincenz le forme di quelle opere che irradiano un "rimando alla vita pregno di profondità e forza metafisiche" sono "un accrescimento dei sentimenti fondamentali, vissuti con la massima energia, sino al raggiungimento di un significato autonomo". E aggiunge: "non è la rifinitezza dei loro contorni che, come avviene per tutte le altre, le rende forme, ma l'indistinto dei loro confini nella nebbia della lontananza [...]". Al pari dei sentimenti che le hanno generate, le opere non hanno limiti. Come nei componimenti poetici del primo Medioevo, a tenere insieme la serie infinita di avventure che caratterizza opere "veramente imperiture e fresche" è "nient'altro che la comunità dei sentimenti, la comunità delle esperienze, la percezione infinitamente forte di quella variopinta ricchezza che il mondo ha offerto all'uomo nella catena multicolore dell'avventura infinita". Nell'affermare come questi sentimenti abbiano dato origine anche alle opere di Sterne, Vincenz ricorda la consapevolezza e l'ironia dello scrittore, che scrive in "un'epoca imponente e povera", in cui non è più possibile "la beata ricchezza di sentimenti di un mondo poetico ingenuo".

Questo noto dialogo non è contenuto in un romanzo, in un dramma o in un film, ma nel saggio di György Lukács *Un dialogo su Laurence Sterne* (Lukács 1910; ed. 1991: 215-16). La discussione fittizia si svolge a proposito di un classico della letteratura universalmente riconosciuto; sebbene il tema centrale riguardi una digressività che in realtà ostacola l'intreccio (cfr. Amalfitano 2015)¹, i nuclei concettuali che la costituiscono, la riflessione sulle forme di un'opera, sulla sua organicità e sul valore della

conclusione, potrebbero essere rilevanti anche per le forme del racconto contemporaneo e audiovisivo. “Le forme infinite non esistono”, afferma Joachim, ed è probabilmente su tale questione che si riversa la preoccupazione dei contemporanei *showrunner* quando scrivono la sceneggiatura di quelle opere che oggi costituiscono la massima forma di coinvolgimento popolare: la lunga serialità televisiva.

La vasta popolarità di queste narrazioni ne esprime la funzione antropologica, rivelando una sete di storie che sancisce una continuità con l'attenzione del pubblico per la tradizione letteraria orale nell'era classica e nelle saghe medievali, per i romanzi distribuiti a fascicoli nel Settecento e a puntate negli inserti dei giornali durante il secolo della rivoluzione industriale. In quest'ottica, può essere utile riflettere se sia possibile riscontrare nelle attuali narrazioni televisive seriali un'eredità delle forme classiche del romanzo, e ragionare sul modo in cui letteratura e televisione si combinino generando un prodotto culturale dall'impatto globale nella cultura popolare.

La lunga durata del testo televisivo – caratterizzato da trame multilineari e *cliffhanger*, intrecci vorticosi e interruzioni – e il forte coinvolgimento emotivo da parte del pubblico sono alla base del parallelo tra serialità televisiva e romanzo classico. Per comprendere le ragioni di questa fortuna mi propongo di individuare nel testo audiovisivo le tracce della forma-romanzo. Ragionare sulle forme di un'opera conduce a riflettere sulla relazione che l'autore stabilisce tra il finale e il corpo del testo. Con riferimento alla tragedia, e in generale al racconto, Aristotele afferma:

È intero ciò che ha un principio, un mezzo e una fine. È principio ciò che non è di necessità dopo altro, mentre dopo di esso qualcosa d'altro per sua natura esiste o viene a essere; al contrario, è fine ciò che per sua natura necessariamente o per lo più esiste dopo altro e dopo di esso non c'è niente

altro; mezzo è ciò che è dopo altro e dopo di sé ha altro. Bisogna dunque che i racconti composti bene né comincino da dove a caso capita, né finiscano dove a caso capita, ma facciano uso delle forme dette (Aristotele 2008: 51 - VII, 1450b-1451a).

Nelle sue riflessioni su epos e romanzo, Michail Bachtin osserva come quest'ultimo richieda una compiutezza esterna e formale, soprattutto a livello di intreccio. Mentre l'epopea può essere incompleta, "poiché la struttura del tutto si ripete in ogni parte" e "il racconto può cominciare e finire in qualsiasi momento senza che la compiutezza ne risenta", nel romanzo "son caratteristici lo specifico interesse del seguito e della fine" (Bachtin 1975; ed. 2001: 473).

Attraverso una critica dei finali di puntata e di serie, interpretati come indizi e sintomi di altre caratteristiche stilistiche, ho cercato di individuare la ripresa di temi di lunga durata e di tecniche narrative del romanzo classico in due serie televisive dal successo globale: *Lost* di J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Lieber, C. Cuse², e *Mad Men* di Matthew Weiner³. I due campioni sono stati scelti in quanto serie televisive prodotte nel corso degli anni Zero, dal forte impatto sul pubblico, e rappresentanti, in virtù di una durata che copre sei-sette anni, della lunga serialità televisiva. La prima, trasmessa da una rete generalista (ABC), rappresenta uno spartiacque importante tra la serialità televisiva degli anni Novanta e quella del nuovo millennio; la seconda, trasmessa dall'emittente via cavo American Movie Classics (AMC, a pagamento), è riconosciuta tra i titoli esemplari di quella che è stata definita *Quality TV*, nell'alveo della *Golden Age* della televisione (cfr. Thompson 1996; Jancovich, Lyons 2003; McCabe, Akass 2007; Maio 2009). Senza entrare in merito alle ampie questioni che riguardano il sistema produttivo e le pratiche di ricezione, indagate in maniera approfondita dagli studi specialisti (tra i vari, cfr. Allen 1995; Cardini 2004; Inno-

centi, Pescatore 2008; Gray, Lotz 2012; Dall'Asta 2009; Rossini 2016), questo studio mira a mettere a fuoco quelle differenze formali che possono spiegare "Il piacere del testo" (Barthes 1973) suscitato nei destinatari, alla radice dell'ampio successo di pubblico. L'ipotesi di lavoro risiede nella possibile eredità e influenza dei modelli del romanzo classico nelle forme del testo televisivo contemporaneo. Questo tipo di analisi ci porta dunque nell'altrettanto vasto territorio del genere letterario, che in questa sede compare in termini di dominante, di "modo" (cfr. Frye 1957; ed. 2000).

Per la molteplicità delle trame, il ritmo degli avvenimenti e il taglio strategico delle puntate, avevo rintracciato in *Lost* un insieme di caratteristiche riconducibili al romanzo popolare ottocentesco. Il termine di confronto è stato il *feuilleton* più celebre dell'Ottocento francese, *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue, pubblicato nell'insero del *Journal des Débats* dal giugno del 1842 all'ottobre del 1843 (cfr. Bianchini 1988; Queffélec 1989; Bertoni 2009; Dall'Asta 2009). Tuttavia, oltre ai finali di puntata tagliati sul *cliffhanger* esistono anche finali di puntata non imperniati sulla logica dell'interruzione strategica. Questo è il caso riscontrato in *Mad Men*, i cui finali di puntata si chiudono solitamente in un punto del testo di non particolare rilevanza semantica nella struttura della trama. A queste caratteristiche se ne accompagnano altre che possono riassumersi in una trama non incentrata sul vortice dell'intreccio ma bensì caratterizzata da una rappresentazione che nella sua lentezza e nel lasciare spazio al dettaglio avvolge lo spettatore immergendolo nel testo. Questo scarto rispetto a una tecnica narrativa omologa ai meccanismi della serialità distributiva ricorda le scelte stilistiche dei grandi romanzieri realisti. Il confronto risale a quei romanzi che costituiscono tutt'oggi i capolavori del genere, da *Vanity Fair* di W.M. Thackeray (1847-1848) a *Madame Bovary* di Flaubert (1856). Romanzi oggi chiamati "classici" ma che al tem-

po uscivano a puntate per ragioni di distribuzione e di struttura industriale. Nei lavori precedenti ho rilevato la dominanza dei modi del romanzo popolare in *Lost* e del romanzo realista in *Mad Men* (cfr. Piga 2014, 2016); in questo studio mi propongo di verificare ulteriormente l'ipotesi estendendo l'analisi ai finali di serie, per verificare se questi corrispondano alle caratteristiche riscontrate nel *mezzo* dell'opera. Al contempo, l'intento è anche di riflettere sul ruolo e il significato del finale nelle serie TV.

1. *Il mezzo*

1.1. «*Lost*»: *cliffhanger e dilazione*

Desiderio e resistenza, dilazione del testo e attesa del lettore sono poli di una dialettica che strutturava già un precedente illustre come l'*Orlando Furioso*. Nel sottolineare l'importanza del tema dell'"errore" nel poema, Sergio Zatti mostra come questo si manifesti "tanto nello spazio (come *devianza*, ovvero *diversione*, *digressione*)" con la figura di Orlando, "quanto nel tempo (come *differimento*, ovvero *sospensione*, *incertezza*)" con la figura di Ruggiero (Zatti 1990: 20 e sgg.). Zatti mostra come "una letterale applicazione della tecnica di *suspense*" caratterizzi il canto X: quando Ruggiero salva Angelica dall'orca marina e si appresta a fare valere i suoi diritti di salvatore, "la frustrazione del suo desiderio si rispecchia nell'attesa del lettore, entrambi differiti, sospesi". Osserva come Ariosto converta "la necessità formale di interrompere il racconto in occasione tematica; la sospensione, maliziosamente motivata con l'eccessiva durata del canto, replica sul versante mittente/destinatario le frustrazioni che infligge al personaggio nel suo rapporto con l'oggetto di desiderio" (Zatti 1990: 25). Ricorda anche come Daniel Javitch abbia individuato due tipi di interruzione del racconto del *Furioso*: "una, in cui la narrazione è sospesa alla fine del canto e ripresa, secondo norma, nel canto successivo; l'altra, che cade

in un punto qualsiasi del canto senza preoccupazioni di immediata ripresa". Secondo Javitch, la seconda sfugge a motivazioni di suspense e "frustra il desiderio di continuità del lettore, sottomettendolo alla medesima esperienza di attesa delusa che affligge i personaggi nelle diverse storie raccontate"⁴.

La struttura di *Lost* si rivela costruita sulla dinamica tra desiderio e resistenza; ogni personaggio, con le parole di Peter Brooks, è vettore della trama, esprime un'intenzione, un concatenamento di un desiderio che "ci spinge avanti, sempre più addentro nel testo" (Brooks 1984; ed. 1995: 166). Al tempo stesso, il desiderio si fa vettore di una forza propulsiva volta a procrastinare la fine della storia. Come nel meccanismo descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*, "la pulsione verso la fine è controbilanciata da una resistenza alla fine che è ancora più complessa, deviante, trasgressiva, ricca di tensione: lo spazio dell'esistenza strutturato da una trama". In *Lost* questo procedimento è portato all'estremo: nel corso delle sette stagioni la multilinearità della trama si moltiplica, insieme al numero dei personaggi coinvolti e alla compresenza di diversi livelli temporali che si intersecano. In questo senso, l'opera è l'esempio perfetto di ciò che nell'ambito degli studi sulla televisione è stato definito "*endlessly deferred narration*" (Hills 2002: 109). La struttura dilatoria delle trame si lega da un lato, alla componente tematica e di genere (l'isola, il viaggio, l'avventura), dall'altro alle esigenze del mercato televisivo e del consumo. Questa scelta compositiva combinata con la ricerca di una complessità narrativa è stata causa di malcontento in una parte del pubblico, che intorno alla quinta stagione ha perso fiducia nella coesione del testo e nell'esistenza di un finale definito e organico. Nel *Senso della fine* Frank Kermode tratta della relazione tra il corpo dell'opera (*middle*) e il finale, e visualizza la costruzione dell'intreccio con l'intervallo tra il "tick" e il "tock" dell'orologio (1966; ed. 1972: 60). Se estendiamo questa suggestione a

Lost riscontriamo un *middle* composto da intrecci costruiti sul “tock-tick” in cui viene a mancare il nostro “orizzonte temporale”, il *kairos* come tempo ricolmo di significati. Si allenta l’effetto di “integrazione temporale” che lega insieme la percezione del presente, il ricordo del passato e l’attesa del futuro, ossia il legame alla base del pattern retrospettivo. Rovesciando il riferimento di Kermode a un classico della letteratura occidentale come l’*Ulysses* di Joyce possiamo affermare che in *Lost* per mantenere il principio organizzativo si accumulano gli espedienti immaginari senza risultare tuttavia tutti particolarmente “ingegnosi ed elaborati” (Kermode 1996; ed.1972: 61). L’accumulo delle peripezie e la procrastinazione infinita dello scioglimento dei misteri generano quello svuotamento delle aspettative di un compimento del “tock” che è annoverato da Kermode tra i rischi corsi dal *middle*.

1.2. *Mad Men: dettagli e dilatazione*

Nelle sue riflessioni sul romanzo come epopea della modernità, Hegel afferma che gli eroi dei romanzi moderni – individui con i fini soggettivi dell’amore, dell’onore, dell’ambizione e con ideali di un mondo migliore – contestano l’ordine stabilito e la “prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte” (Hegel 1835; ed. 1978: 1223). Il conflitto tra pulsioni soggettive e pressioni sociali, al centro della rappresentazione del grande realismo, continua a essere tema di interesse e attualità. Ne è un esempio *Mad Men*: gli eventi storici raffigurati – l’assassinio dei Kennedy, l’ascesa del femminismo, i *riots* e i movimenti antirazzisti, la Guerra in Vietnam, tra i vari – non rimangono sullo sfondo ma entrano nella vita delle persone comuni, in una saldatura tra macrostoria e microstorie che risale al grande realismo del romanzo ottocentesco.

Oltre ai finali costruiti sul *cliffhanger* propri dei romanzi a dominante popolare, la serialità narrativa ottocentesca propo-

ne anche capitoli che si chiudono nel mezzo di vicende con un basso livello di *suspense* e un alto tasso descrittivo. Con queste caratteristiche si presenta il primo *feuilleton* francese pubblicato in Francia da Émile de Girardin nel quotidiano *La Presse*, *La Vieille Fille* di Balzac⁵. Questo avviene perché scrittori come Balzac e George Eliot non mirano a conquistare il lettore con il ritmo dilatorio della *suspense*; il loro intento è differente e comporta una differenza di ritmo. Anziché trascinare il lettore nel vortice dell'intreccio essi lo immergono gradatamente nell'"illusione referenziale" (Barthes 1984), in un mondo caratterizzato dall'abbondanza di dettagli e in cui occorre muoversi a passo lento. Analogamente, non essendo funzionali a un andamento dilatorio, i finali di puntata di *Mad Men* non interrompono il testo nel momento di massima tensione. Difatti, lo stile dell'opera, più che un Eugène Sue o un Alexandre Dumas, ricorda maggiormente George Eliot o Balzac, grandi maestri del realismo e non del romanzo d'appendice. E probabilmente non è un caso che in questa serie TV l'emancipazione da una struttura seriale imperniata sul *cliffhanger* si accompagni a un'intensificazione del realismo della rappresentazione.

2. Il finale

L'attenzione al finale caratterizza da sempre tutte le forme narrative, così come l'interpretazione della sua forma nell'economia dell'opera⁶. Nel corso delle dispute cinquecentesche emerge la tensione tra "la tendenza digressiva del modo romanzesco e la volontà di chiusura testuale del modo epico". In questo contesto, la chiusura del poema ariostesco prende la forma di un ritorno all'epica, necessario "per stabilire un limite all'errare potenzialmente infinito del romanzo" (Zatti 2000: 104 e sgg).

In una prospettiva diacronica e interdisciplinare, l'analisi del finale si rivela utile per comprendere la natura formale delle se-

rie televisive. Nonostante il carattere di testo espanso e di infinito intrattenimento delle serie tv contemporanee, l'attenzione rivolta al finale di serie da parte dei *showrunner*, della critica e del pubblico testimonia la centralità di questo elemento narrativo nella composizione e ricezione dell'opera audiovisiva.

Come osserva Brooks,

L'idea stessa di avventura è legata a quel che deve accadere (ad-venire): in questo senso un'avventura è un'azione in cui inizi sono scelti dai finali e in funzioni dei medesimi. La possibilità dell'esistenza di significati insiti in una trama e in una sequenza temporale dipende dalla sua consapevolezza anticipata che esiste un finale e che la sua forza è sufficiente a creare una struttura adeguata: essere interminabile vorrebbe dire essere privo di significato, e la mancanza di finale metterebbe in pericolo l'inizio (Brooks 1995: 102).

Brooks chiarisce come i vari incidenti della narrazione siano letti come "annunci e promesse" della visione organica e coerente del finale, che rappresenta "la metafora cui si può giungere attraverso una catena di metonimie: al di là della massa delle pagine centrali non ancora lette, il finale invoca l'inizio, lo trasforma e lo arricchisce". In questa direzione, Roland Barthes afferma:

Finire, riempire, congiungere, unificare, si direbbe che è l'esigenza fondamentale del leggibile, come se lo prendesse una paura ossessiva: quella di omettere una giuntura. È la paura della dimenticanza che genera l'apparenza di una logica delle azioni: [...] il leggibile ha orrore del vuoto. Che cosa sarebbe il racconto di un viaggio in cui si dicesse che si resta senza essere arrivati, che si viaggia senza essere partiti, - in cui non si dicesse mai che essendo partiti si arriva o non si arriva? Questo racconto sarebbe uno scandalo, l'estenuazione, per emorragia, della leggibilità (1970; ed. 1973: 98-99).

Con il termine *Closure*, Marianne Torgovnick designa il processo per cui un romanzo perviene a una conclusione adeguata e appropriata. La studiosa si ricollega alle riflessioni di Barbara Herr Smith e di David Richter, che nei loro studi rispettivamente sul finale nella poesia e nel racconto insistono sui concetti di completezza⁷. Senza considerare quelle serie TV che terminano a causa di fattori extratestuali, Jason Mittell ha sintetizzato tre finali principali: *Stoppage*, corrispondente a una semplice interruzione che può verificarsi anche a metà di una stagione; *Wrap-up*, un finale improvvisato, talvolta pensato per chiudere una stagione ma non l'intera serie; *Conclusion*, l'episodio finale concepito come tale, e infine, il *Finale*, "a conclusion with a going-away party" (Mittell 2015).

Molte serie contemporanee, considerate dalla critica come *Quality TV* (*Lost*, *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Shield*, *Breaking Bad*, *Mad Men*) hanno pianificato con largo anticipo l'uscita dell'ultima stagione. In questi casi il finale ha acquisito la valenza di un vero e proprio evento su cui si riversano le aspettative del pubblico, e al quale si richiede il soddisfacente compimento di tutte le storie. Nonostante il carattere di infinito intrattenimento che innegabilmente connota queste opere, nei casi di opere significative continua a essere un elemento importante per la fortuna della serie; deve dare una visione sul significato dell'intera opera e al contempo celebrarne la conclusione in un momento di intensa partecipazione collettiva (Mittell 2015; Rossini 2015).

2.1. *Lost*: circolarità e celebrazione

Da un punto di vista tematico, nell'ultima puntata di *Lost* troviamo diversi motivi tipici del racconto popolare, come i duelli, i riconoscimenti e i ricongiungimenti. L'episodio è costruito sull'alternanza di due trame parallele: gli eventi convulsi che si svolgono sull'isola e la dimensione ultramondana in

cui i personaggi, ormai morti, si ricongiungono. Nell'isola, in uno dei momenti di accelerazione finale, Jack e il falso Locke si affrontano sotto una pioggia battente sulla scogliera a picco sul mare. Con una tecnica peculiare del linguaggio cinematografico, il duello è messo in scena attraverso inquadrature che contengono entrambi i duellanti e l'uso del campo-controcampo.



FIG. 1 – *Lost*: fotogrammi dal duello tra Jack e Locke (stagione 7, episodio 16).

Con l'arrivo di Kate lo scontro diventa a tre e si conclude tragicamente: (il falso) Locke precipita lungo la scogliera e muore, ma la ferita di Jack è altrettanto letale. Come da tradizione, la morte dell'eroe è funzionale a una causa più grande (la salvezza dell'isola) e alla risoluzione della trama.

Diversi parallelismi con eventi avvenuti nelle stagioni precedenti strutturano l'episodio. Ad esempio, l'immagine di Jack e Locke in cima alla cascata d'acqua che conduce al cuore dell'isola richiama l'immagine conclusiva della prima stagione, quando Jack e (il vero) Locke, poco dopo avere scoperto l'esistenza del bunker, si sporgono dall'alto dell'apertura contemplandone la profondità. La circolarità esplicita dell'opera è resa

dalla relazione tra inizio e finale: la prima stagione si apre con un'inquadratura stretta sull'occhio di Jack che si dischiude rapidamente, ad esprimere la dimensione traumatica dell'esperienza del disastro aereo appena avvenuto; specularmente, il fotogramma finale dell'opera presenta l'occhio di Jack che lentamente si chiude, a rappresentare la morte serena dell'eroe al termine del suo viaggio.



FIG. 2 – Fotogrammi dal finale di *Lost* (stagione 7, episodio 16).

Tra i classici, un esempio di strategia testuale circolare è il capolavoro di Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-27): in quest'opera, la parola "tempo", suggellando inizio e fine, comprende i sette volumi pubblicati nell'arco di quindici anni. "*Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors'*"⁸; così inizia l'opera, con la rievocazione, tra le fantasticherie del risveglio, delle stanze della vita del Narratore. La prima a risorgere dall'oblio è quella di Combray e con essa l'evento interiore più importante, il mondo dell'infanzia, il paradiso perduto. Quattordici anni dopo, la Parigi del *Temps retrouvé* contiene tutte le

stanze e le città attraversate dal Narratore: la luce abbagliante di Venezia risorge nel cortile del Palazzo dei Guermantes così come la magia dell'infanzia riempie la biblioteca del principe alla vista di *François le Champi*. La riflessione sull'impronta del Tempo converge con la scoperta della vocazione del Narratore e con la decisione di scrivere il romanzo che il lettore sta finendo di leggere. Richiamato dalla memoria involontaria, il passato è fissato in un'opera letteraria che ha in sé la forma stessa del tempo:

Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes — entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le *Temps*.⁹

Trasversale a diversi generi, dal romanzo storico al romanzo psicologico, la *Recherche* dispiega numerose tecniche del modo romanzesco, dalla sorpresa alla suspense, passando per rovesciamenti improvvisi della situazione e repentini colpi di scena. Se ci figuriamo Combrai come un'isola e il tempo come un tesoro perduto e poi ritrovato, vediamo nel titolo stesso l'evocazione l'allusione al romanzo d'avventure. Trattandosi di un classico della letteratura modernista, i colpi di scena sono di ordine spirituale e l'avventura si svolge nella sfera interiore, a partire dal celebre brano della *madeleine*, in cui il narratore è attratto "da qualcosa di straordinario" che accade dentro di sé.

Inizialmente la *Recherche* era costituita da *Les Intermittences du coeur*, due volumi scritti nel 1912 e incentrati sul binomio tra

passato-presente, infanzia-maturità, vita e opera. In seguito, da dicotomica l'opera diventa dialettica, con la sintesi nell'ultimo volume. Dall'espansione del corpo centrale nascono i volumi che vanno da *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, (1919) a *La Prisonnière* (1927). Nel 1927, la pubblicazione di *Le Temps retrouvé*, scritto a stretto seguito di *Du côté de chez Swann* (sebbene rimaneggiato in seguito alla nuova riconfigurazione), chiude l'opera nel segno della circolarità. Il lungo tempo intercorso tra la pubblicazione del primo volume e l'ultimo spiega l'incomprensione dei contemporanei, ai quali il romanzo di Proust, unico nel suo genere, appariva come un torrente di dati immediati della coscienza, un profluvio di ricordi rovesciato sui lettori senza omettere né privilegiare nulla e intervallato da analisi minuziose e digressioni sproporzionate. Questo avveniva perché le corrispondenze, i richiami e i parallelismi tra i diversi volumi non erano percepibili per chi aveva sotto gli occhi soltanto una piccola parte del romanzo, e di conseguenza, le resurrezioni della memoria apparivano elementi narrativi soggetti alla casualità. La coerenza resta invisibile finché lo sguardo retrospettivo non possiede il reticolato dei riferimenti incrociati, necessari per comprendere ciò che ha luogo. La pubblicazione dell'ultimo volume illumina le corrispondenze fino a quel momento nascoste, mentre la poetica del narratore contenuta nell'opera stessa funge da guida retrospettiva sui sentieri già percorsi del romanzo.

Sulle strategie di chiusura, Torgovnick osserva: "Quando il finale di un romanzo richiama chiaramente l'inizio nel linguaggio, nella situazione, nel gruppo di personaggi, o in alcuni di questi modi, la circolarità si può dire controllare il finale" (1981: 13). Jason Mittell definisce *Lost* una "great narrative" per il senso di unità progettuale e per la complessità e struttura enigmatica. La trama parallela agli eventi sull'isola genera un finale che nei termini di Torgovnick possiamo definire "overview ending" (Torgovnik: 18). Sul piano più strettamente letterario,

il “finale panoramica” richiama le caratteristiche dell’epilogo, in cui la fine è in esplicita relazione con il corpo dell’opera e la comprensione del narratore e del lettore è superiore a quella dei personaggi.

A livello formale, *Lost* si chiude la morte di Jack sull’isola, e dunque con una scena appartenente alla trama più ricercata a livello sperimentale. Tuttavia, sul piano della fabula la vera conclusione è il ricongiungimento dei personaggi. Accentuata dal commento musicale, la tonalità melodrammatica domina tutta l’episodio, dalle prime agnizioni al ricongiungimento collettivo in un limbo che costituisce l’anticamera a una realtà ultramondana. Nonostante la funzione celebrativa, il finale ha suscitato le proteste di quel pubblico maggiormente interessato al tema dei misteri dell’isola più che alle relazioni tra i personaggi. Sul fronte della critica, già Roberta Pearson aveva definito *Lost* una “ermeneutically driven narrative”, sottolineando le differenze con la serie *Sopranos* interpretata come una “character driven narrative”. Molti spettatori hanno giudicato insoddisfacenti le risposte alle domande contenute nel testo e la risoluzione di tensioni e conflitti. Con le parole di Noel Carroll, il quale interpreta l’opera artistica come una rete erotetica organizzata sulla successione di domande e risposte (2008), possiamo affermare che in *Lost* sia venuta a mancare la chiusura narrativa, o, con D. H. Richter, la completezza tematica (1974). Tuttavia, se è vero che i misteri dell’isola sono un elemento fortemente caratterizzante dell’opera, non si può ignorare l’importanza del rapporto tra il suo lato oscuro e quello dei *losties*, tutti *flawed*, segnati da un difetto fatale. L’isola è lo specchio dei personaggi, la cui evoluzione prevale sullo scioglimento dei misteri: essi sono i vettori attraverso cui l’estrema multilinearità delle trame di *Lost* prende forma, e nella loro simultanea risoluzione si realizza la necessità di *closure*, nel senso di una chiusura organica¹⁰.

2.2. *Mad Men*: sospensione e allusione

Se il pubblico di *Lost* attende il finale con ansia, se non esasperazione, AMC promuove il finale di *Mad Men* come un grande evento, fino a interrompere le trasmissioni delle altre reti del Network durante la messa in onda.



FIG. 3 – Messaggio trasmesso da BBC America durante la messa dell'ultimo episodio su AMC.

Come in *Great Expectations* di Charles Dickens, o in *Middlemarch* di George Eliot, l'*explicit* di *Mad Men* si pone come qualcosa che non esaurisce il mondo finzionale rappresentato. Il finale è caratterizzato dall'inserimento conclusivo di un particolare relativamente secondario: una divagazione che sancisce il distacco dalla storia ma ne indica la prosecuzione fuori scena, nel fluire continuo del tempo e della vita¹¹. Abbiamo già riscontrato la similarità dei finali di puntata di questa serie tv con quelli dei

grandi romanzi realisti dell'Ottocento. Se estendiamo il confronto ai finali di serie, possiamo notare come, ad esempio, *Great Expectations* si concluda con una scena e non con un epilogo. In questo brano si narra il rincontro casuale di Pip ed Estella, ormai adulti e cambiati dalle esperienze vissute, nel luogo in cui un tempo si erigeva Satis House, di cui restano le rovine avvolte dai nuovi virgulti della vecchia edera. Se da un lato il rincontrarsi esprime il superamento di un certo modo di porsi l'un l'altro, dall'altro non definisce il futuro della loro relazione. "Continueremo ad essere amici, anche se divisi", risponde Estella a Pip, dopo aver ammesso di aver compreso troppo tardi il valore del suo amore. In risposta, Pip le prende la mano e, nel lasciare "quel luogo devastato", mentre le nebbie della sera si alzano e mostrano "una distesa di placida luce", così come tanti anni prima al congedo dalla fucina si erano diradate le nebbie del mattino, Pip non vede "nessuna parvenza di un'altra separazione da lei"¹² :

"We are friends," said I, rising and bending over her, as she rose from the bench.

"And will continue friends apart," said Estella.

I took her hand in mine, and we went out of the ruined place; and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw no shadow of another parting from her (Dickens 1861; ed. 1991: 490).

La compresenza dell'elemento realista e popolare nei romanzi di George Eliot caratterizza anche il finale di *Middlemarch*, un romanzo in cui la struttura multilineare determina un finale di ampio respiro, volto a preservare il senso di un nuovo inizio nelle vite dei personaggi. Sebbene il romanzo si concluda con un epilogo, la relativa funzione di racconto esaustivo delle vite raccontate è commentata in modo riflessivo dalla voce narrante. Leggiamo in apertura del capitolo:

Every limit is a beginning as well as an ending. Who can quit young lives after being long in company with them, and not desire to know what befell them in their after-years? For the fragment of a life, however typical, is not the sample of an even web: promises may not be kept, and an ardent outset may be followed by declension; latent powers may find their long-awaited opportunity; a past error may urge a grand retrieval¹³.

Così come nei finali di puntata, anche il finale di serie di *Mad Men* sembra fare uso degli stilemi del romanzo classico e, nello specifico, di quelli caratteristici del grande romanzo realista e di formazione. L'ultimo episodio inizia con il protagonista, Don Draper, alla guida di un'automobile e in fuga dalla posizione costruitasi con tanta fatica. Il *leit motiv* di una celebre canzone dei Doors ("Hello I love you, don't you tell me your name?"), indica il tema dell'identità celata. L'episodio mostra Don rifugiarsi in una comunità hippie sperduta sulla costa della California e ricadere in una postura emotiva determinata dall'irrisolutezza del rapporto con il suo passato. A questo si aggiunge il senso di impossibilità ad aderire al ruolo di brillante pubblicitario della Madison Avenue. Questa struttura di atteggiamento, che ricorre in tutte le "cadute" del personaggio, emerge chiaramente nel dialogo con Stephanie: così come aveva fatto in passato con Peggy Olson, Don invita la ragazza ad andare avanti e lasciarsi il passato alle spalle: "I just know how people work. You can put this behind you. It'll get easier as you move forward". Questo e altri elementi sono indizi del filo conduttore che lega le stagioni della serie. Coesione del testo e unità progettuale sono rese attraverso un sistema di parallelismi, dispositivi testuali che assicurano la completezza della fine (cfr. Torgovnick 1981).

Nonostante l'iniziale refrattarietà alle pratiche spirituali della comunità, nel corso dell'episodio Don sembra cedere al rifiuto verso quel processo di integrazione sociale di cui nel-

le sue fasi ascendenti è stato personificazione, e farsi via via coinvolgere dalle pratiche del luogo. Questa narrazione è dominante fino all'ultima scena, in cui si vede Don partecipare a una sessione di yoga all'alba. Negli ultimi istanti vediamo sul suo volto la traccia di una profonda soddisfazione; retrospettivamente, interpreteremo quell'abbozzo di sorriso non come un effetto della meditazione, ma della comparsa di una geniale e spregiudicata intuizione.



FIG. 4 – Fotogrammi dal finale di *Mad Men*.

La scena successiva è un documento d'archivio, lo spot "I'd like to buy the world a coke" della Coca Cola (1971), la campagna pubblicitaria più popolare di tutti i tempi. Il finale sconfessa dunque le aspettative suscitate dal testo fino a quel momento, vale a dire la ribellione di Don ai valori del mercato e l'adesione all'etica anticapitalista del movimento hippy. Attento alle tendenze della società, Don comprende l'importanza della rivoluzione culturale in corso, e arriva a favorire la sussunzione di quell'esperienza da parte del nemico della filosofia contestataria: il Capitale incarnato nella società consumistica americana

di cui Don è uno dei più brillanti registi a Madison Avenue. Fino agli ultimi istanti dell'episodio il significato della vicenda resta ambiguo e richiede la cooperazione interpretativa dello spettatore, il quale, a posteriori, attiva il meccanismo di "retrospective anticipation" e, da spettatore implicito, reinterpreta gli indizi disseminati nel testo. Un esempio di queste tracce è la scena del dialogo con la ragazza alla reception: trecce, nastri e vestito ricalcano chiaramente l'abbigliamento di una delle protagoniste dello spot della Coca Cola.



FIG. 5 – A sinistra, un fotogramma tratto da *Mad Men*, a destra, dallo spot "I'd like to buy the world a Coke" (1971) della Coca Cola.

2.3. Tra chiusura e apertura: il finale, dal melodramma al realismo

Nell'ultima stagione di *Lost*, all'ipertrofia narrativa che caratterizza le stagioni centrali segue la convergenza dei personaggi nel medesimo cronotopo. La mescolanza di dramma e consolazione, insieme all'effetto celebrativo e alle tonalità melodrammatiche che caratterizzano la riunione collettiva, determina nel finale la prevalenza degli stilemi del romanzo popolare. Con i termini di David Miller, possiamo affermare

che la chiusura avviene nel senso di un significato risolto (*resolved meaning*) e di una quiescenza che esaurisce altri sviluppi narrativi (1981: 109). Oltre a incarnare il desiderio di chiusura organica, la riunione dei personaggi declina il finale in accordo con le modalità melodrammatiche riscontrabili nei *cliffhanger*, nelle esche, nei momenti clou di riconoscimento e ricongiungimento. Il finale è appunto un *going away party*, una celebrazione della riunione collettiva e comunitaria, un momento catartico e consolatorio, che va a compensare il sacrificio dell'eroe, Jack. Parafrasando Umberto Eco, gli showrunner mettono nell'opera "una tale energia e felicità combinatoria da procurare quei piaceri che sarebbe ipocrita nascondere", "intreccio allo stato puro, spregiudicato e libero da tensioni problematiche", fine pietosa dell'eroe e gioia della consolazione (Eco 1971: 8).

Sul finale nelle narrazioni popolari, scrive Eco: "[...] oggi ci sarà romanzo popolare anche là dove l'eroe apparirà prevedibilmente problematico; e nulla apparirà più felicemente conclusivo di un finale abrupto, che lasci personaggi e lettori in sospeso, artificio che un giorno, si pensi a Maupassant, costituiva geniale offesa alle leggi banalizzate della trama". L'affermazione può valere per *Mad Men*, caratterizzato da un equilibrio felice tra narrazione popolare e grande realismo. Le prime opere di Dickens oscillavano tra strategie vicine al romanzo d'appendice e tecniche più raffinate, come testimonia anche la libertà con cui era solito alternare finali di puntata improntati alla suspense e finali svincolati dal vortice dell'intreccio. Diversamente dal finale panoramico di *Lost*, in cui si sente la necessità dell'epilogo classico, in *Mad Men* resta irrisolta la dialettica tra "grandi speranze" e istinto all'autodeterminazione, tra desiderio di ascesa sociale e tendenza alla caduta. La trama è instabile fino all'ultimo fotogramma e, tra lacuna e allusione, questa sospensione ricorda ciò che Miller chiama "disequilibrio del narrabile" (1981: 109). La forma del finale (una scena e non un epilogo)¹⁴

e l'ambiguità espressa dal contenuto (il sorriso di Don) sono elementi che indicano la prevalenza dei modi del romanzo realista. Lo spettatore non si limita a seguire passivamente la moltiplicazione dell'intrecci ma si immerge nell'immaginario rappresentato con un investimento cognitivo di lunga durata volto a interpretare eventi e personaggi dal significato problematico. La possibilità di entrare con maggior profondità e in una temporalità estesa nel tessuto di personaggi e relazioni è una delle peculiarità che accosta quest'esperienza estetica alla lettura di un grande romanzo.

NOTE

¹ Come afferma Paolo Amalfitano, nel mondo di Sterne "il racconto di azione è pressoché inesistente, la coerenza della trama continuamente negata e la caratterizzazione del personaggio non rimanda a un individuo ma piuttosto a un tipo"; inoltre, "lo stile è lento, circolare, umoristico, comico" e il racconto "più che finire si esaurisce, rimandando a come era iniziato" (2015: 8-9). Per un'analisi dell'uso delle digressioni nel *Tristram Shandy*, cfr. il capitolo "Story, history e fiction. Note sul *Tristram Shandy* di Laurence Sterne", *ivi*, 49-57.

² *Lost* è una serie televisiva creata da J.J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber e sviluppata, a partire dal secondo episodio, da Lindelof e Carlton Cuse. La serie, trasmessa dal 2004 al 2010 sul canale ABC per un totale di sei stagioni, inizia con l'incidente aereo del volo di linea 815 Ocean Airlines tra Sidney e Los Angeles. A seguito del drammatico evento, 48 sopravvissuti si trovano sulla spiaggia di un'isola tropicale apparentemente disabitata, da qualche parte nell'Oceano Pacifico meridionale. I membri della neonata comunità si organizzano in attesa dei soccorsi, ma scoprono ben presto che l'aereo è uscito dalla rotta di centinaia di miglia e dovranno trascorrere parecchio tempo sull'isola, che diventa anche teatro di fenomeni apparentemente inspiegabili.

³ *Mad Men*, creato da Matthew Weiner, è andato in onda su AMC dal 2010 al 2015 per 7 stagioni, ognuna della durata di 13 episodi da 50 minuti. La serie TV è ambientata nella New York che va dalla fine degli anni '50 agli anni '70, e il protagonista Don Draper (Jon Hamm) – in principio talentuoso creative director dell'agenzia Sterling & Cooper, in seguito socio della Sterling Cooper Draper Pryce – è un uomo dal passato oscuro e il perno focale attorno a cui si sviluppa

l'intreccio. Nella puntata pilota la locuzione "Mad men" viene descritta come espressione gergale coniata negli anni Cinquanta dagli stessi pubblicitari di Madison Avenue per riferirsi a se stessi.

⁴ *Ivi*, p. 36. Qui Sergio Zatti si riferisce al saggio di D. Javitch, "Cantus interruptus in the Orlando Furioso", in *Modern Language Notes*, 9/1, 1980: 66-80.

⁵ *La Vieille Fille* (1836); trad. it. e cura di Pierluigi Pellini, *La signorina Cormon*, Palermo, Sellerio 2015. In realtà nella *Presse* le puntate uscivano nelle colonne delle pagine e non a fondo pagina. Cfr. la postfazione all'edizione italiana di P. Pellini, "Miti e termiti, ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità", 2015.

⁶ Tra i numerosi studi, cfr. Kermodé 1966; Smith 1968; Richter 1974; Miller J.H. 1978; Miller D.A. 1981; Torgovnick 1981; Roberts, Dunn, Fowler 1997; Carroll 2008; Traversetti 2004; Mittell 2015.

⁷ "As I use the term, "closure" designates the process by which a novel reaches an adequate and appropriate conclusion or, at least, what the author hopes or believes is an adequate, appropriate conclusion. My use of the term closure corresponds to what Barbara Herrnstein Smith in *Poetic Closure* calls the integrity of a lyric and what David Richter in *Fable's End* calls the completeness of an apologue – a sense that nothing necessary has been omitted from a work". M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton University Press, 1981: 6.

⁸ Trad. it. di Natalia Ginzburg, *La strada di Swann (Du côté de chez Swann)*, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. VI (1978: 5): "Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera. A volte, non appena spenta la candela, mi si chiudevano gli occhi così subito che neppure potevo dire a me stesso: 'M'addormento'".

⁹ Trad. it. di Giorgio Caproni, *Il tempo ritrovato*, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. VII (1978: 391): "Se almeno essa [la forza] mi fosse stata lasciata abbastanza a lungo da poter condurre a compimento la mia opera, non avrei mancato anzitutto di descrivervi gli uomini, anche se questo avrebbe potuto farli somigliare ad essere mostruosi, come occupanti un posto ben altrimenti considerevole, accanto a quello così angusto riservato loro nello spazio: un posto, al contrario, prolungato a dismisura, – poiché essi toccano simultaneamente, giganti immersi negli anni, età così lontane l'una dall'altra, tra le quali tanti giorni sono venuti a intersorsi, – nel Tempo". In entrambi i brani citati il corsivo è mio.

¹⁰ Il termine è inteso nel senso attribuito da M. Torgovnick in *Closure in the novel*, cit.

¹¹ Su questo tipo di finali, cfr. Traversetti 2004: 80.

¹² Brano tratto dalla traduzione di Maria Luisa Giartosio De Courten (1998: 516).

¹³ G. Eliot, *Middlemarch* (1871) 1994: 832; trad. it. di Michele Bottalico (1995: 854): «Ogni limite è un inizio come pure una fine. Chi può lasciare delle giovani vite, dopo essere stato a lungo in loro compagnia, senza desiderare di sapere

quel che è accaduto loro negli anni successivi»? Poiché il frammento di una vita, per quanto tipico esso sia, non è il campione di un tessuto uniforme: le promesse possono non essere mantenute, e un esordio brillante può essere seguito da un declino; le forze latenti possono trovare l'occasione a lungo attesa; un errore passato divenire l'origine di una sublime espiazione».

¹⁴ Torgovnick spiega come i finali che si concludono con una scena (*scenic endings*) sono anche *close up ending*, ossia finali in cui non c'è un distacco temporale, e dunque una spiegazione retrospettiva, tra il corpo dell'opera e la conclusione (1981: 15 e sgg).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amalfitano, Paolo (2015), *L'armonia di Babele. Varietà dell'esperienza e polifonia delle forme nel romanzo inglese*, Macerata, Quodlibet.
- Aristotele, *Poetica*, ed. P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.
- Allen, R.C. (1995), *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*, London-New York, Routledge, 1995.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo* (1975), Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes, Roland Z (1970), *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.
- (1973), *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- (1984), *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bertoni, Clotilde (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci.
- Bertoni, Clotilde; Fusillo, Massimo (2003), "Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?", *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, vol. IV.
- Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Bianchini, Angela (1988), *La luce a gas e il "feuilleton": due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori.
- Brooks, Peter (1976), *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1986.

- (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 1996.
- Carini, Stefania (2009), *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, pref. di Aldo Grasso, Milano, V&P, 2009.
- Cardini, Daniela (2004), *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Milano, Carocci.
- Carroll, Noel (2008), "Narrative Closure in Cinema", *Routledge Companion to the Philosophy of Film*, London, New York, Routledge.
- Dall'Asta, Monica (2009), *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Genova, Le Mani.
- De Balzac, Honoré (1836), *La Vieille Fille*, trad. it. *La signorina Cormon*, ed. P. Pellini, Palermo, Sellerio, 2015.
- Dellonte, Claudio; Glaviano, Giorgio, *Lost e i suoi segreti*, Roma, Dino Audino, 2007.
- Dickens, Charles (1860-61), *Great Expectations*, trad. it. a cura di Maria Luisa Giartosio De Courten, *Grandi speranze*, Einaudi, Torino 1998.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006.
- Eco, Umberto; Sughì, Cesare, eds. (1971), *Cent'anni dopo: il ritorno dell'intreccio*, Milano, Bompiani.
- (1976), *Il Superuomo di massa: studi sul romanzo popolare* (1976), Milano, Bompiani, 1990.
- Edgerton, Gary R., ed. (2011), *Mad Men. Dream Come True TV*, London-New York, Tauris.
- Eliot, George (1871-72), *Middlemarch. A Study of Provincial Life*, London, Penguin, 1994, trad. it. di Michele Bottalico, *Middlemarch*, Milano, Garzanti, 2006.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 2000.
- Fusillo, Massimo (1997), "How Novels End. Some Patterns of Closure in Ancient Narrative", *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, eds. Deborah H. Roberts, F. M. Dunn e D. Fowler, University Press, Princeton.

- Gray Jonathan; Lotz, Amanda D. (2011), *Television Studies*, Cambridge, Polity Press.
- Hegel, G.W.F. (1835), *Estetica*, Torino, Einaudi, 1978.
- Hills, Matt (2002), *Fan Cultures*, London-New York; Routledge.
- Innocenti Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.
- Jancovich, Mark; Lyons, James (2003), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London, BFI.
- Javitch, David (1980), "Cantus interruptus in the Orlando Furioso", in *Modern Language Notes*, 9/1, 1980: 66-80.
- Jenkins, Henry (2006), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Kermode, Frank (1966), *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Lukàcs, György (1910), "Un dialogo su Laurence Sterne", *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991.
- (1946), *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- Maio, Barbara (2009), *La terza golden age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, pref. di R. Thompson, Cantalupo in Sabina, Sabinae.
- Martin, Brett (2013), *Difficult Men: behind the Scenes of Creative Revolution: from "The Sopranos" and "The Wire" to "Mad Men" and "Breaking Bad"*, London, Faber and Faber.
- Martina, Marta (2013), *Nothing never ends. Il concetto di fine negli universi seriali*, Tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna.
- McCabe, Janet; Akass, Kim (2007), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (Reading Contemporary Television)*, New York, I.B. Tauris & Co.
- Miller, J. Hillis (1978), *The Problematic of Ending in Narrative*, in «Nineteenth-Century Fiction», 33/1.
- Miller, D.A (1981), *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton University Press.

- Mittell, Jason (2015), *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, trad. it. *Complex TV. Teorie e tecnica dello storytelling delle serie TV*, a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Minimum Fax, Roma 2017.
- Pearson, Roberta (2008), *Regimes of Evaluation and LOST's Construction of the Televisual Character*, in Ead., in Id. (a cura di) *Reading Lost*, London, Tauris.
- Pellini, Pierluigi (2015), *Miti e termiti ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità*, in H. De Balzac, *La signorina Cormon*, Palermo, Sellerio.
- Piga, Emanuela (2014), "Mediamorfosi del romanzo popolare: dal feuilleton al serial TV", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, eds. Lucia Esposito, Emanuela Piga, Alessandra Ruggiero, *Between*, 4/8, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/1374/2331>> [05/03/2018].
- (2016), "Mediamorfosi del romanzo realista: dal Bildungsroman al Serial TV", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Bernardelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, *Between*, 6/11, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/2147/2099>> [05/03/2018].
- Proust, Marcel (1913-27), *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it a cura di M. G. Bertini, Einaudi, Torino. 1978.
- Queffélec, Lise (1989), *Le roman-feuilleton français au XIX siècle*, Paris, PUF.
- Richter, David H. (1974), *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, University of Chicago Press.
- Roberts, Deborah H.; Dunn, Francis M.; Fowler, Don, eds (1997), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton.
- Rossini, Gianluigi (2014), "Menti opache. *Mad Men* e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, eds. Lucia Esposito, Emanuela Piga, Alessandra Ruggiero, *Between*, 4/8, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1167/993> [05/03/2018].

- (2015), *Grand finale. Endings in contemporary television series*, relazione, Mediachange Conference, Urbino.
- (2016), *Le serie TV*, Bologna, Il Mulino.
- Smith, Barbara H. (1968), *Poetic Closure: A Study on How Poems Ends*, University of Chicago Press.
- Sue, Eugène (1842-43), *I misteri di Parigi*, intr. di Umberto Eco, Milano, Rizzoli, 2011.
- Thompson, Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age: from Hill Street blues to ER*, New York, Continuum.
- Torgovnick, Marianne (1981), *Closure in the Novel*, Princeton University Press.
- Traversetti, Bruno (2004), *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini.
- Zatti, Sergio (1990), *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi.
- (2000), *Il modo epico*, Bari, Laterza.

FILMOGRAFIA

- Lost*, Dir. J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Lieber, ABC, USA, 2004-2010.
- Mad Men*, Dir. Matthew Weiner, AMC, USA, 2007-2015.

