



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Il dispositivo del fantasma. Narrazioni della perdita e del lutto nella serialità televisiva italiana

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Bartoletti, R., Antonioni, S., Brancato, S., Pasquali, F. (2020). Il dispositivo del fantasma. Narrazioni della perdita e del lutto nella serialità televisiva italiana. *STUDI CULTURALI*, Anno XVII(1), 3-26 [10.1405/96878].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/948441> since: 2024-03-19

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1405/96878>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Il dispositivo del fantasma. Narrazioni della perdita e del lutto nella serialità televisiva italiana

di Roberta Bartoletti, Stefania Antonioni, Sergio Brancato e Francesca Pasquali

1. Introduzione: il fantasma come dispositivo della perdita e del lutto

L'articolo presenta i risultati di uno studio sulla riattualizzazione della figura del fantasma nell'immaginario contemporaneo come dispositivo per trattare dell'esperienza della perdita e del lutto. Tra i possibili luoghi di osservazione abbiamo scelto la serialità televisiva italiana contemporanea, nell'idea che la televisione, e in particolare quella mainstream a fondamento generalista, nella sua funzione bardica e modellizzante (Casetti, Di Chio 1998) e nella sua dimensione banale e quotidiana (Silverstone 1994), continui a costituire, anche in un'epoca di abbondanza mediale, un campo privilegiato nella produzione di immagini e idee che nutrono la riflessività e l'esperienza ordinaria degli spettatori, partecipando ai processi di costruzione sociale della realtà quali produttori e prodotti di senso comune. Ci chiediamo quali risorse simboliche le serie tv italiane offrano ai loro pubblici per confrontarsi con la morte e con il lutto, nell'ambito dello specifico contesto produttivo e culturale nazionale (Buonanno 2012), e quali relazioni tra morti e vivi vengano oggi prefigurate, rese concepibili e accettabili dalle narrazioni mediali.

Il nostro interesse si colloca nell'alveo di una ricerca più ampia sulla morte e il morire nell'Italia contemporanea, di cui intendiamo indagare gli aspetti culturali¹. Le relazioni con i propri cari defunti e l'eventuale mantenimento di un legame attivo oltre la morte che non si esaurisca nel semplice ricordo sono al centro degli studi internazionali degli ultimi decenni, che si stanno interrogando su diversi aspetti che sfidano la tesi classica della morte segregata e separata (Ariès 1974), evidenziando disgiunzioni, contraddizioni e differenze nazionali che non erano state sufficientemente indagate (sull'Italia si vedano Colombo 2017, Barbagli 2018). Tra i cambiamenti osservati dalla fine del Novecento la letteratura ha rilevato un progressivo indebolimento delle frontiere che separano morti e sopravvissuti (Howarth 2000) e la crescente integrazione del defunto nella vita quotidiana di chi resta (Walter 2018a), in particolare in contesti culturali in cui i rapporti con i morti erano tipicamente esclusi, quali i paesi di tradizione religiosa protestante, seppur trasformati dai processi di secolarizzazione che hanno interessato diffusamente l'Occidente. Un corpus di studi di diversa provenienza disciplinare e nazionale mostra inoltre come il mantenimento di un legame attivo con i propri cari defunti, che presentano diverse forme di agentività, abbia un ruolo non marginale nei processi quotidiani del lutto; queste ricerche raccomandano di prendere seriamente l'esperienza di chi ha subito una perdita, in una prospettiva sia terapeutica (Klass et alii 1996, Molinié 2014, Mogenson 2004, Klass e Steffen 2018) sia ontologica (Despret 2015).

Il mantenimento di un rapporto con i propri morti viene modellato, favorito oppure ostacolato, dal contesto culturale circostante (Despret 2015). Walter (2018b) delinea due possibili script dominanti

¹ La ricerca presentata in questo articolo ha usufruito di Fondi Prin 2015 «Death, Dying and Disposal in Italy. Attitudes, Behaviours, Beliefs, Rituals» (2015FR7MKM). Nell'ambito della ricerca (2017-2020), coordinata da Asher D. Colombo, è stata condotta una survey su 2000 individui e oltre 400 interviste alle famiglie che hanno coinvolto le unità di ricerca dell'Università di Bologna, Napoli Federico II, Torino, Milano, Bergamo e Urbino Carlo Bo. Lo studio oggetto di questo articolo è stato realizzato dalle unità di Urbino, Bergamo e Napoli. L'articolo è frutto del confronto e della collaborazione degli autori, che hanno curato rispettivamente la stesura dei parr. 1 e 4.4 (Roberta Bartoletti), par. 2 (Sergio Brancato), parr. 3 e 4.1 (Stefania Antonioni) parr. 4.2 e 4.3 (Francesca Pasquali). Le conclusioni sono comuni. Ringraziamo le colleghe e i colleghi con cui ci siamo confrontati nelle presentazioni dello studio ai convegni Pic Ais di Palermo (novembre 2018) e Bologna (giugno 2019), Ecrea di Lugano (novembre 2018), Siscc di Roma (febbraio 2019) e Iamcr di Madrid (luglio 2019).

con cui si confrontano quelli che restano: il primo è quello di una «cultura della memoria» che ha profonde radici nella religione ebraica e protestante e che, pur a fronte della credenza in un'esistenza oltre la morte, non consente il mantenimento di una relazione con i defunti, che sono legittimati a esistere solo nel ricordo. Un secondo script, prevalente in Oriente e nel cosiddetto Sud Globale, e coerente con alcune credenze e pratiche religiose del Cattolicesimo (quali l'idea del Purgatorio e le messe di suffragio), è quello della «cultura della cura», in cui si riconosce al morto un'esistenza in forma spirituale con la quale i vivi possono entrare in contatto, stabilendo un sistema di scambi reciproci. Walter rileva l'esistenza di una relazione complessa e contraddittoria tra frame religiosi, frame vernacolari ed esperienza personale, nonché una diffusa autonomizzazione dai credi religiosi delle credenze sull'aldilà e delle pratiche di relazione con i morti. Si assiste quindi a diverse forme di sincretismo, dove i sopravvissuti possono combinare la credenza nell'immortalità delle anime delle religioni monoteiste con la persistenza di un legame attivo con i propri defunti, pratica che Walter ritiene sia divenuta comune anche in Occidente². Le narrazioni medialità si nutrono e alimentano allo stesso tempo questi frame culturali e la riflessività di chi resta, costituendo uno dei campi discorsivi di «costruzione sociale della morte» (Van Brussel, Carpentier 2014) e delle pratiche ad essa connessa. Anch'esse, dunque, meritano di essere prese sul serio.

Abbiamo scelto di osservare le narrazioni della perdita attraverso il dispositivo del fantasma perché la nostra ricognizione del panorama delle serie televisive italiane recenti ha avuto come primo esito la scoperta di una significativa proliferazione di fantasmi nelle produzioni RAI, che non ha equivalenti negli universi produttivi coevi delle principali reti private nazionali (quali Sky e Mediaset)³. Abbiamo infatti individuato otto serie televisive, tutte coprodotte dalla RAI e mandate in onda sui primi due canali negli ultimi dieci anni, che tra i protagonisti includono dei fantasmi dotati di diversi gradi e forme di agentività. Riteniamo che la presenza di un protagonista morto, percepita solo da alcuni personaggi ma in tutti i casi dagli spettatori, costituisca un dispositivo narrativo per trattare della perdita e del lutto e del mantenimento di un rapporto attivo tra morti e sopravvissuti, stabilendone possibilità e limiti. L'inclusione di un fantasma tra i personaggi implica infatti la costruzione di un mondo finzionale in cui gli esseri umani continuano ad avere un'esistenza dopo la morte che è in qualche modo accessibile ai loro cari sopravvissuti.

Poiché la recente proliferazione di fantasmi di finzione caratterizza unicamente le serie televisive della RAI, abbiamo ritenuto opportuno fare una ricognizione temporalmente più ampia della produzione del servizio pubblico nazionale che ha rivelato un'ulteriore stagione densa di fantasmi, quella degli sceneggiati degli anni settanta, caratterizzati da una presenza non marginale di storie soprannaturali. Nella consapevolezza che format, linguaggi, sistemi produttivi e di mercato dei due periodi sono profondamente diversi (Grasso et alii 2019), abbiamo voluto verificare se ci fossero o meno delle continuità nella raffigurazione del fantasma e nel tipo di riflessività che questa consente di attivare negli spettatori, o se piuttosto la serialità degli anni 2010 rappresentasse una nuova fase tematica nell'universo narrativo RAI, dove la morte e la mortalità umana fossero reintrodotti nella narrazione attraverso la rivisitazione di un classico dispositivo del genere fantastico – come abbiamo di fatto constatato⁴.

L'articolo si sviluppa a partire dall'analisi del fantasma come dispositivo dell'immaginario nella cultura occidentale, evidenziando la molteplicità di significati che questa figura ha saputo evocare,

² Rientra in questo ambito la recente diffusione della credenza vernacolare che i morti si trasformino in angeli, esseri dotati di agentività che offrono guida e protezione ai vivi, su cui torneremo nella discussione dei risultati del nostro studio.

³ Sui diversi contesti produttivi di fiction in Italia si veda Barra e Scaglioni (2015) e più in generale sulla televisione di servizio pubblico si veda Scaglioni (2016). Il recupero della figura del fantasma, di solito poco presente nelle narrazioni italiane rispetto alla tradizione nord-europea e americana, ha luogo nelle produzioni RAI per due motivi sostanziali: il servizio pubblico resta il soggetto imprenditoriale più attivo nelle politiche produttive nazionali; il dispositivo del fantasma si presta a contenere strategie di rinnovamento e ibridazione dei generi.

⁴ In questo senso il nostro lavoro si configura in primo luogo come una ricognizione tematica, nel solco del noto lavoro di Abruzzese e Cavicchia Scalamonti (1992) e di molti altri studi successivi dedicati alla presenza di specifici topic nella rappresentazione televisiva italiana.

che abbracciano traumi sia epocali e collettivi sia individuali, e la sua relativa marginalità nella storia culturale italiana (paragrafo 2). Se la stagione degli sceneggiati televisivi di genere soprannaturale realizzati dalla RAI negli anni settanta è popolata di varianti spettrali tipiche della modernità industriale, coerenti con la tradizione del fantastico (paragrafo 3), vedremo come invece i fantasmi della serialità televisiva della RAI degli anni 2010 al centro della nostra indagine raccontano l'esperienza della perdita e del lutto, umanizzando il fantasma e addomesticandolo nei contesti di vita quotidiana (paragrafi 4 e 5). Viene così confermata la rilevanza culturale di queste storie per gli scopi della nostra indagine sulla morte e il morire nell'Italia contemporanea.

2. Storie di spettri: la figura del fantasma nell'immaginario

2.1. La funzione sociale del fantasma

Il fantasma è un dispositivo culturale che riconduce sin dall'etimo al significato di un'immagine frutto di illusione, ad occhi moderni sganciata dalla realtà fisica, priva di sostanza materiale o «corpo», dunque prodotto di pura fantasia generato dall'attività della mente e collocato nella rassicurante partizione socioculturale della clinica o dell'intrattenimento. Ma proprio nel suo mettere in gioco l'ambigua nozione di *apparenza*, la parola «fantasma» si pone al centro di un conflitto, semantico e mediatico, che la rende metafora dei processi di costruzione collettiva della realtà: lungi dall'aderire al solo concetto di *revenant*, di «ciò che ritorna dalla morte» in forma di spirito o riconcretatosi nella carne, il fantasma identifica quello che, agendo sull'ordine del discorso, destabilizza e/o riformula il senso comune delle cose (Foucault 1971).

Per la prospettiva culturologica, la figura del fantasma occupa un ruolo centrale nell'economia dell'immaginario. Come dimostra il culto degli antenati, sin dall'antichità – spesso attraverso l'adozione di sofisticati costrutti iconici quali i *Lares familiares* – la relazione con il nume tutelare consente l'equilibrio fra passato e presente, tradizione e innovazione, ripetizione e discontinuità generazionale. Per Edgar Morin (1973), la stessa nascita dell'immaginario va ricondotta all'istituzione della sepoltura intesa come rito che sancisce la dimensione del pensiero astratto, ovvero l'attitudine a pensare le cose che non esistono: immaginare la vita oltre il morire con la messa a punto di una soglia simbolica – qual è la tomba – che divide i domini letteralmente «impensabili» della morte dall'esperienza sensibile dell'esistere, rende possibile il salto antropologico che conduce la nostra specie ad abitare il mondo in maniera peculiare, moltiplicandone i piani di realtà. Rimuovendo la corruzione del cadavere e preservando la memoria del vivente nello spazio del ricordo, Morin individua l'istituto antropologico del dispositivo fantasmatico.

Il fantasma va inquadrato – figura non secondaria e certo rilevante sul piano dei processi culturali – nella dinamica di *ominazione* che definisce la virtualità dell'essere (Lévy 1995). Ma una radicale soluzione di continuità investe le differenti antropologie dello spettro nella modernità industriale, rendendolo indicatore sociale del mutamento in atto nel secolo XVIII. Con la rivoluzione industriale, la trasformazione delle società occidentali – in specie del sistema dei media – dà vita a un rinnovamento dell'immaginario inteso quale meccanismo basilico del principio di realtà. Nella veloce rifondazione delle strutture sociali, il nesso tra vita e morte in relazione al soggetto moderno e ai processi di produzione identitaria riconfigura i propri assetti ideologici. In Inghilterra e in Germania, soprattutto, tale dinamica può essere letta in filigrana nell'emergere di una declinazione «necrofila» dell'estetica romantica e nell'affermazione del primo vero genere dei consumi letterari di massa, la *ghost story*, ovvero storie di fantasmi che rimandano al fantasma della Storia passata, messa in scena nella spettacolarizzazione della «rovina» (Abruzzese 2007).

Nel transito dalla civiltà rurale al paradigma della fabbrica, il fantasma viene riscritto dai processi di comunicazione assumendo connotazioni simboliche diverse dal passato, divenendo – come attesta la pervasività di definizioni quali «spirito inquieto» o «non-morto» – il geroglifico sociale del conflitto tra due mondi. Nel novero delle maggiori nazioni europee, tuttavia, l'Italia è quella che meno

si lascia sedurre dal sublime terrore dello spettro e dal suo portato di inquietudine collettiva. Probabilmente a causa della persistente incidenza della «grammatica del potere» sancita nel secolo XVI dal Concilio di Trento, tesa a normativizzare in maniera rigida le espressioni artistiche del fantastico e del meraviglioso (Mazzacurati 1977), il nostro Paese viene definito da Giacomo Leopardi come quello che meno crede agli spiriti, mentre Alessandro Manzoni si spinge sui sentieri di un'aspra critica verso ciò che egli individua come i decadenti costumi letterari nordeuropei (Ghidetti 1985). Ne deriva l'esperienza storica di un'industria culturale, quella italiana, dotata di caratteri e strategie dell'immaginario assai distanti dalle altre nazioni occidentali, in specie di quelle a maggioranza protestante: basti pensare ai repertori narrativi della nostra letteratura di genere, del cinema, del fumetto, della radio e della fiction televisiva. Non si tratta di una questione meramente estetica: in tale distanza si evincono i diversi modelli culturali assunti nelle forme della modernità dalle pratiche e dalle narrazioni quotidiane relative alla relazione tra soggetto, comunità e morte.

2.2 Fantasmi moderni e individui postmoderni

I mutamenti nella rappresentazione del fantasma riflettono i conflitti di culture che in età moderna impattano su mentalità e modelli di comportamento, segnalando una divisione – assai visibile in Italia, ma non solo – tra il permanere di un culto dei morti dai marcati caratteri premoderni e il diffondersi nell'opinione pubblica di una visione laica e post-illuminista della vita. Sarà questo cortocircuito tra sacro e profano una delle contraddizioni più radicali e, al contempo, significative della modernità industriale. Nel transito dalla letteratura romantica (e dai suoi corredi iconografici) al sistema dei mass media audiovisivi quali il cinema e la televisione (che hanno innervato la produzione di senso del tempo storico), si registra il ritorno del fantasma nei processi di elaborazione simbolica del quotidiano e nei consumi culturali. Ciò si evince sia nel successo di mode quali lo spiritismo, che in origine si lega anche alla diffusione delle tecniche fotografiche e radiofoniche, sia attraverso la sostanziale rinegoziazione dei rapporti tra apparati produttivi e pubblico nell'orizzonte strategico delle comunicazioni di massa (Scotti 2013). Le configurazioni del fantasma si diffondono oggi nello spazio compreso tra le narrazioni dei media e le pratiche quotidiane, modalità tra loro in relazione stretta e reciprocamente funzionale.

Nella loro vocazione industriale, che restituisce il portato carsico dei processi sociali, i mass media sono stati l'osservatorio privilegiato su forme e funzioni assunte dal fantasma nell'economia globale dell'immaginario, indicando lo stato della relazione tra i vivi e i morti: i modelli di elaborazione del lutto che si affermano tra l'Ottocento e i giorni nostri palesano la natura dei rapporti interumani nel tempo compreso tra l'ascesa delle culture metropolitane e la loro disseminazione nella società in rete. Se infatti la *ghost story* evidenzia l'elaborazione di un lutto collettivo nei riguardi del passato, segnalando nella dimensione fantastica del «mostruoso» una lacerazione intervenuta nel tessuto del legame sociale, le sue declinazioni nei media audiovisivi partecipano al complessivo riordinamento del mondo moderno intorno allo storytelling della morte inteso quale regolazione dei modelli valoriali e comportamentali inerenti la sfera privata come quella pubblica. Una funzione che giunge sino a noi, nell'orizzonte in mutazione delle culture digitali e nelle nuove modalità delle relazioni interumane, attraverso un ravvicinamento tra i regni della vita e della morte indicati – come confermano i risultati di questa ricerca – dalla crescente *familiarità* tra il vivente e il fantasmatico.

L'apparizione spaventosa del fantasma tra le rovine di antichi castelli o in dimore avite, con il suo carico di colpe irredimibili, testimoniava un trauma di ordine epocale e ne disegnava con chiarezza le traiettorie di fuga, da un lato rientrando nei confini delle politiche culturali messe a punto per contenere la carica disordinante della trasformazione in atto, ma al contempo premendo su di essi per spostarne i margini di dicibilità. Il corpo liminale dello spettro, spesso rappresentato in trasparenza per riaffermarne la valenza di «immagine», si è manifestato ciclicamente nei testi dell'industria culturale con il fine di rinnovare il rapporto simbolico e rituale con la morte in un tempo storico a lungo caratterizzato da logiche di rimozione, in cui – per produrre uno tra gli esempi possibili – il processo di medicalizzazione imponeva l'interdetto discorsivo sul morire indicandolo quale elemento stesso della «cura». Questa ideologia della tarda modernità, tuttavia, è stata erosa

dall'insopprimibilità tematica della morte e dalla sua connessione alle logiche della vita quotidiana: parafrasando la battuta di un celebre film degli anni novanta, *Jurassic Park*, si potrebbe affermare che «la morte vince sempre». Come la vita, di cui costituisce il limite e il parametro.

Dal gotico industriale alle fantasmizzazioni dell'età postindustriale, il senso collettivo della morte tende a spostarsi in nuove figure e inedite ritualità. Lo vediamo nelle attuali rappresentazioni del fantasma, ormai recuperato anche dall'industria italiana della tv-fiction con modalità narrative comprese fra le polarità della trascendenza e della malinconia.

3. Storie e presenze fantasmatiche negli sceneggiati televisivi degli anni settanta

Le narrazioni ispirate al fantastico non hanno mai costituito una cifra distintiva della produzione televisiva autoctona, da sempre votata ad un racconto mimetico improntato sulla riproduzione della quotidianità e della domesticità, anche quando le storie narrate trovano la loro ispirazione nel genere medico, crime o poliziesco (Buonanno 2004). Per questo motivo risulta particolarmente interessante rilevare come il dispositivo del fantasma, utilizzato negli sceneggiati degli anni settanta, venga inserito all'interno di una narrazione principalmente ispirata al fantastico, suggerendo in tal modo che la presenza fantasmatica può essere accettata solo se racchiusa nelle maglie di un racconto esplicitamente di fantasia.

La socializzazione degli spettatori italiani con il racconto fantastico avvenne inizialmente grazie all'importazione di serie televisive statunitensi che per la prima volta misero il pubblico di fronte alla difficoltà di discernere tra le dimensioni di sogno e realtà, tra razionalità e irrazionalità, e in fondo tra vita e morte. Tra queste possiamo ricordare due prodotti di grande successo internazionale, *The twilight Zone (Ai confini della realtà)*, trasmesso in Italia dal 1962 e *Alfred Hitchcock presents (Alfred Hitchcock presenta)*, trasmesso in Italia dal 1959), serie antologiche che coniugavano elementi sovranaturali, del mistero e di fantascienza che hanno introdotto un genere che non ha mai contraddistinto la produzione di fiction seriale autoctona (Penati 2014).

Bisognerà aspettare gli anni settanta per poter assistere alla peculiare «fioritura» di una vera e propria stagione di sceneggiati originali (che oggi definiremmo mini-serie) di genere fantastico, che vedevano tra i personaggi principali dei fantasmi, utilizzati come dispositivi narrativi calati in una fase di transizione verso la postmodernità e perciò intesi come fonte di inquietudine. La figura del fantasma, in altre parole, viene utilizzata da questa serialità per ribadire l'espunzione della perdita e del lutto dalla ordinaria quotidianità, nella quale rientrano solo sotto forma di agenti perturbanti e come abitanti del territorio del fantastico e del sovranaturale, contrariamente a quanto accade nella serialità contemporanea, come vedremo successivamente. Da questo punto di vista, quindi, potremmo affermare che gli anni settanta rappresentano il decennio televisivo con il quale confrontarsi irrinunciabilmente ai fini della nostra ricerca. Le ragioni che portarono alla fondazione di questa «stagione narrativa» sono molteplici e cercheremo di evocarle molto brevemente. In primo luogo non possiamo non ricordare che, all'incirca nello stesso periodo, la produzione cinematografica nazionale stava trovando la propria cifra distintiva in quello che negli anni sessanta era stato definito gotico all'italiana e che, nel decennio successivo, verrà internazionalmente conosciuto come giallo all'italiana e horror all'italiana, grazie a registi come Riccardo Freda, Mario Bava e Antonio Margheriti, e successivamente Dario Argento, Lucio Fulci, Sergio Martino, Ruggero Deodato. Possiamo quindi supporre che il successo e il conseguente consolidamento di questo genere nella produzione cinematografica abbia trovato la sua declinazione televisiva in questi sceneggiati ispirati al gotico e alle storie del mistero. In secondo luogo, dobbiamo fare riferimento al periodo che in quel momento stava vivendo la televisione pubblica italiana, la cui programmazione seguiva ad essere ispirata ad intendimenti educativi e pedagogici, anche nei suoi contenuti di intrattenimento, continuando a perseguire la propria mission fondativa. Quest'ultima, però, stava iniziando a mostrare la propria inadeguatezza ai tempi, ai pubblici e alla nascente concorrenza – a partire da metà anni settanta – delle emittenti private, aspetto questo che portò all'aumento della produzione di soggetti

originali, e a spingere maggiormente sull'intrattenimento, anche sperimentando nella costruzione di trame narrative meno «tradizionali» (Scaglioni 2013).

Non da ultimo, è necessario considerare che gli anni settanta rappresentano un decennio di svolta, dal punto di vista storico, economico, sociale e tecnologico e pertanto l'apparizione di fantasmi, dell'irrazionale, del magico, all'interno delle narrazioni televisive pare cristallizzare e dare vita a inquietudini presenti nell'immaginario collettivo del periodo. In altri termini possiamo affermare che «la cultura di massa e, al suo culmine, l'attrezzo televisivo si sono fondati sulla necessità di rielaborare, grazie a pratiche e mitologie adeguate, il trauma mortale del trapasso dall'Antico al Moderno e allo stesso tempo si sono strutturati come metabolizzazione simbolica delle innumerevoli 'morti' di cui si compone l'esperienza quotidiana di uno sviluppo sempre più accelerato e catastrofico» (Abruzzese e Cavicchia Scalamonti 1992, pp. 46-47). Gli sceneggiati degli anni settanta ai quali faremo riferimento si caratterizzano per essere riusciti a realizzare un'ibridazione tra il genere *mystery*, quello sovrannaturale e le storie di fantasmi, il cui obiettivo era quello di creare inquietudine negli spettatori, ponendoli di fronte anche al ritorno dei morti nello spazio della vita, ma in una maniera «controllata». Ulteriore peculiarità di questi prodotti narrativi è costituita dal fatto che il carattere *supernatural* è ottenuto soprattutto grazie alle continue incursioni nel passato e nella storia, costringendo gli spettatori a compiere salti temporali non canonicamente riconoscibili nel flashback o nel flashforward, piuttosto esigui nei plot della produzione seriale italiana del tempo, e da un certo punto di vista «sfidanti» in termini di piena comprensibilità razionale della narrazione.

Il primo di questi sceneggiati, passato alla storia della televisione non solo per il successo in termini di ascolti ma anche per essere stato riconosciuto come un modello per molti prodotti finzionali successivi, è *Il segno del comando* (1971), che intreccia elementi provenienti dal genere della *spy story* con quelli più gotici, sovrannaturali, narrati sullo sfondo di una Roma misteriosa nella quale coesistono dimensioni temporali diverse, quella contemporanea e quella ottocentesca e settecentesca. L'inquietudine è evocata soprattutto dal personaggio di Lucia (interpretato da Carla Gravina) che incarna la difficoltà di discernere una netta separazione tra naturale e sovrannaturale. Qui il senso di un altrove spaventoso, da dover temere, ovvero il senso di *Unheimlich* teorizzato da Freud (1919) è rappresentato dal rapporto con il passato e con la storia, che viene riconosciuta essere il contesto nel quale si creano leggende e si praticano arti magiche e negromanzia. In particolare, è proprio il personaggio di Lucia, la modella del pittore ottocentesco Tagliaferri, incontrata «casualmente» dal professor Foster in epoca contemporanea durante una passeggiata notturna a Trastevere, a costituire un ponte temporale che connette passato e presente, e a incarnare il fascino terribile e mostruoso di un passato che pare eternamente incombente.

Una breve citazione merita un altro prodotto di grande successo all'epoca, *L'amaro caso della Baronessa di Carini* (1975) perché, sebbene nella sua trama non siano presenti dei fantasmi veri e propri, l'elemento fantasmatico inserito all'interno della narrazione è rappresentato dalla Storia stessa e dalle vite dei protagonisti, che paiono dover ineluttabilmente rivivere le tragiche gesta dei propri antenati, che rappresentano delle presenze mai dimenticate e incarnate nel loro DNA. Nello stesso anno un altro sceneggiato, *Ritratto di donna velata*, torna ad ibridare il genere *mystery*, quello sovrannaturale e la narrazione storica. Anche qui il concetto di predestinazione si intreccia con la storia e con elementi che provengono da leggende popolari, rendendo per lo spettatore difficoltoso comprendere a quale dei livelli narrativi accordare la propria adesione. La leggenda, il passato misterioso degli etruschi, la negromanzia, gli interessi economici legati al commercio delle opere d'arte trafugate sono gli aspetti che arricchiscono la trama di questo sceneggiato, all'interno del quale gli aspetti perturbanti abbondano. La figura del fantasma in questo teleromanzo appare sia nella figura di Elisa, donna misteriosa e ambigua reincarnazione della donna velata che dà il titolo allo sceneggiato, ma anche nel cavaliere nero e minaccioso che pare aggirarsi tra le campagne attorno a Volterra.

Anche *Il fauno di marmo* (1977) intreccia nella propria trama elementi tratti dalla storia, il racconto di predestinazione e l'apparizione di fantasmi. In questa mini-serie, si suggerisce allo spettatore che il rapporto tra il passato e il presente ha sempre dei confini incerti, sull'orlo dei quali si muovono i

quattro protagonisti, che paiono passare senza soluzione di continuità tra il Settecento, l'Ottocento e il presente, per ottemperare allo scopo che li accomuna: uccidere quello che definiscono il Persecutore e che, agli occhi degli spettatori, non può che essere riconosciuto come un fantasma. La peculiare dimensione temporale nella quale passato e presente convivono, permette a visioni, fantasmi e reincarnazioni di trovare il loro spazio di attualizzazione, ponendo gli spettatori nella scomoda situazione di cercare (invano) di comprendere cosa sia reale e cosa sia immaginario, che è lo specifico narrativo che caratterizza il genere fantastico (Todorov 1970).

In sintesi, quindi, una delle cifre distintive di tutti questi sceneggiati è il suggerimento che il rapporto con la storia e con il passato può essere vissuto in maniera problematica e diventare sia una chiave per comprendere il presente, ma anche una fonte di inquietudine, di mistero, coazione a ripetere e apparente ineluttabilità del fato. Tutti elementi, questi, rappresentati sul piccolo schermo attraverso le figure di fantasmi che sono chiamati esclusivamente a presentificare questo irrisolto rapporto con il passato, come se il ritorno dei morti nello spazio della vita costituisca, quindi, il vanificarsi stesso della storia (Abruzzese e Cavicchia Scalamenti 1992) e quindi una minaccia da «relegare» alla dimensione del fantastico e del sovrannaturale e con la quale, quindi, non misurarsi nella quotidianità.

4. I fantasmi della serialità televisiva RAI degli anni 2010

4.1 Metodo, domande di ricerca e descrizione del corpus

Dalla ricognizione della stagione degli sceneggiati sovrannaturali degli anni settanta emerge quindi come i fantasmi che popolano la serialità televisiva recente rappresentino una relativa novità, rispetto alla tradizione narrativa RAI, nella traduzione del dispositivo del fantasma. Di seguito presentiamo i principali risultati dello studio sulle serie televisive italiane degli ultimi dieci anni (2010-2019), tutte trasmesse e coprodotte dal servizio pubblico, che hanno un fantasma tra i propri protagonisti. Innanzitutto ci siamo chiesti se e come i fantasmi della fiction recente introducessero nella narrazione la tematizzazione della morte, e più precisamente della perdita, del lutto e delle relazioni tra vivi e defunti. Ci siamo quindi chiesti come fosse stata declinata la raffigurazione del fantasma e come questo svolgesse il suo compito nella relazione con i propri cari sopravvissuti e, vicariamente e riflessivamente, nel suo rapporto mediato con gli spettatori.

Per rispondere a questi quesiti è stata realizzata un'analisi del contenuto dei testi narrativi, a partire da una scheda costruita dai ricercatori che consentisse di rilevare sia la tematizzazione della morte e le modalità della sua rappresentazione, in connessione alle variabili osservate nell'indagine più ampia sulla morte in Italia in cui questo studio si inserisce, sia le caratteristiche del fantasma raffigurato, che sono state messe in relazione alla storia culturale delle sue rappresentazioni. In particolare, tra le variabili che sono state osservate si trova l'origine del fantasma in connessione alle circostanze della sua morte, il suo genere, le modalità di manifestazione e di interazione con i vivi e il tipo di rapporto che li lega a loro, la presenza di mediatori tra il mondo dei vivi e dei morti e di esperienze near death, le rappresentazioni di rituali funerari e della memoria, le credenze sull'aldilà⁵.

Nella Tabella 1 abbiamo riportato il corpus delle 8 serie televisive analizzate, riconducibili in prevalenza ai generi della *family comedy* e del *crime drama*, che da sempre appaiono tra quelli che caratterizzano la produzione seriale italiana, e in particolare quella del servizio pubblico. Infatti «da un punto di vista tematico e di storytelling, la fiction italiana è da sempre legata a poche linee di sviluppo, improntate al poliziesco investigativo (spesso con puntate autoconclusive), al *biopic* (il

⁵ È stata inoltre realizzata un'intervista di sfondo con Francesco Nardella, Vicedirettore di RAI Fiction con delega sul coordinamento editoriale, e due interviste con Giampiero Rigosi e Sofia Assirelli, sceneggiatori della serie tv *La porta rossa*, finalizzate a uno studio di caso più approfondito che non è oggetto di questo articolo.

racconto biografico), alla commedia e al dramma familiare, al melodramma, alla narrazione storica di eventi reali centrali nella memoria e nella sensibilità della società civile» (Penati 2017, p. 87).

Se, quindi, la famiglia è al centro della narrazione in *Tutti pazzi per amore* e *È arrivata la felicità*, che più tipicamente mettono in narrazione il racconto corale e familiare che utilizza il tono leggero della commedia anche quando le vicende messe in scena assumono valenze drammatiche, questa comprensibilmente rappresenta un luogo narrativo fondamentale anche nelle serie nelle quali i protagonisti sono teenager, siano essi degenti in ospedale (*Braccialetti Rossi*), oppure alle prese con la disciplina e il duro studio richiesti dalla frequenza di un conservatorio musicale (*La Compagnia del Cigno*). Ma la famiglia rappresenta un topos narrativo irrinunciabile anche in prodotti che possiamo considerare più ibridi nella loro mescolanza di generi diversi come *Sirene*, che narra le vicende di una famiglia composta da varie generazioni di sirene «costrette» a confrontarsi con il mondo degli umani, e *Sorelle*, serie nella quale le indagini vengono portate avanti dalla sorella della vittima, un avvocato, la quale viene guidata dai segnali e dalle presenze fantasmatiche della donna morta che la aiuterà a trovare il proprio assassino.

Rocco Schiavone e *La porta rossa*, invece, possono essere identificate come serie appartenenti al poliziesco investigativo, più classico nel primo caso in quanto Rocco Schiavone è il poco convenzionale vicequestore romano di stanza ad Aosta chiamato ad investigare sui vari crimini commessi nel territorio di sua competenza, mentre ne *La porta rossa* l'indagine è condotta da un poliziotto, Leonardo Cagliostro – ucciso nel primo episodio della prima stagione – che in forma di fantasma e grazie all'aiuto di una giovane medium cerca di aiutare i propri colleghi e sua moglie, un magistrato, a fare luce sulla propria morte.

Pur riconoscendo una parziale tradizionalità delle fiction analizzate, costituita per lo più dalla centralità delle storie di famiglia e della dimensione quotidiana, quella che ravvisiamo è una indiscutibile evoluzione della produzione seriale RAI, testimoniata non solo dalle tematiche affrontate, ma anche dall'ibridazione di generi diversi (musical e comedy, fantasy e comedy, crime e supernatural), che fanno intendere una indubbia volontà di sperimentazione⁶, coerentemente con uno scenario produttivo e un mercato in forte cambiamento sia nel versante nazionale sia in quello internazionale. Altro aspetto di continuità rispetto alla tradizione culturale e narrativa della produzione televisiva italiana è rappresentato dalla marginalità del genere soprannaturale che, come evidenziato anche nel paragrafo precedente, costituisce un tipo di narrazione solo eccezionalmente sperimentato e messo in scena⁷.

Di seguito illustriamo i principali risultati della ricerca, focalizzandoci sulle figure di fantasma che caratterizzano la serialità RAI contemporanea e su due aspetti della relazione tra vivi e defunti che riteniamo centrali: la raffigurazione non strettamente canonica dei fantasmi come angeli custodi e, per contro, la concezione relativamente canonica del lutto di cui i fantasmi si rendono protagonisti attivi.

⁶ Come confermato in sede di intervista da Francesco Nardella.

⁷ Aspetto sottolineato anche dagli sceneggiatori de *La Porta Rossa* in sede di intervista, che ha segnato la stessa storia produttiva di questa serie tv.

Tabella 1 – Le serie tv analizzate

Serie TV	Anno	Genere	Sceneggiatura	Rete
<i>Tutti pazzi per amore</i>	2010	Family musical comedy	Ivan Cotroneo, Stefano Bises, Monica Rametta	Rai1
<i>Braccialetti Rossi</i>	2014-2016	Teen medical drama	Giacomo Campiotti, Sandro Petraglia	Rai1
<i>È arrivata la felicità</i>	2015	Family comedy	Ivan Cotroneo, Stefano Bises, Monica Rametta	Rai1
<i>Sorelle</i>	2017	Crime, supernatural	Ivan Cotroneo, Monica Rametta	Rai1
<i>Sirene</i>	2017	Fantasy Comedy	Ivan Cotroneo, Monica Rametta	Rai1
<i>Rocco Schiavone</i>	2016-2018-2019	Detective Fiction	Antonio Manzini, Maurizio Careddu	Rai2
<i>La porta rossa</i>	2017-2019	Crime thriller	Carlo Lucarelli, Giampiero Rigosi, Sofia Assirelli, Michele Cogo	Rai2
<i>La Compagnia del Cigno</i>	2019	Teen musical drama	Ivan Cotroneo	Rai1

4.2. Le raffigurazioni del fantasma

I fantasmi che popolano le serie tv che abbiamo analizzato sono persone scomparse prematuramente che mantengono un legame con i loro cari sopravvissuti, nel contesto di relazioni affettive e familiari significative. Questo accomuna la totalità delle serie tv del corpus, indipendentemente dal genere o mix di generi in cui possono essere collocate. Anche nei pochi casi in cui la narrazione assume un maggior tono sovrannaturale (*Sorelle* e *La porta rossa*) la centralità dei rapporti che questi fantasmi intrattengono con i propri cari ci consente di affermare che – a differenza della stagione televisiva degli sceneggiati degli anni settanta – i recenti fantasmi della RAI costituiscano effettivamente un dispositivo per trattare della perdita e del lutto e della permanenza di rapporti attivi tra morti e sopravvissuti, che non si esauriscano nel mero ricordo.

I fantasmi delle serie RAI degli anni 2010 ricalcano numerosi tratti della rappresentazione classica dell'immaginario occidentale (Benvenuto 2013, Scotti 2013, Brancato 2014, Davies 2018), pur introducendo alcuni elementi di relativa novità. In modo canonico, i fantasmi delle nostre serie sono stati colpiti da morte prematura e ingiusta – dovuta a malattia, omicidio o a una catastrofe naturale. Si tratta cioè di figure che l'antichità classica definiva come «biaiothàatoi», i morti di morte cruenta, e «àoroi», i morti anzitempo, colpiti da una morte giunta troppo presto o quando ancora non era stata pienamente svolta la propria funzione in vita. «Biaiothàatoi» e «àoroi»: anime che già la tradizione classica destinava – assieme agli «àtaphoi» (gli insepolti) – a un'esistenza sospesa e spettrale, almeno fino all'ottenimento di una degna sepoltura o al compimento del tempo che la sorte, se non si fosse generato un evento imprevisto, avrebbe loro concesso (Scotti 2013).

Sono fantasmi di entrambi i generi, con una relativa prevalenza maschile, e quasi sempre costituiscono delle figure serene e rassicuranti che rimangono tra i vivi per aiutare i loro cari sopravvissuti a superare la perdita e riprendere la propria vita senza di loro. Nelle due serie di genere crime con toni maggiormente sovrannaturali (*La porta rossa* e *Sorelle*) la permanenza del fantasma

tra i vivi è legata anche alla ricerca del loro assassino oltre che alla protezione dei propri cari dai pericoli che ancora incombono su di loro, e in entrambi i casi si tratta di figure inquiete o sofferenti. Sono infine femminili gli unici due fantasmi non soprannaturali, che sono la proiezione di un protagonista causata dal dolore per la perdita: il fantasma di Marina, la moglie del commissario Schiavone, è sintomatico di un lutto impossibile da superare e del senso di colpa che grava sul sopravvissuto⁸, e possiamo interpretare in modo analogo la presenza del fantasma della madre di un giovane protagonista de *La Compagnia del Cigno*, vittima del terremoto di Amatrice. Se da un punto di vista drammaturgico è rilevante la differenza tra un fantasma che esiste «oggettivamente», e un fantasma che è invece il frutto della mente di un protagonista gravato da un lutto inaffrontabile, ai fini della nostra analisi la pregnanza di questa distinzione sfuma perché ci poniamo dal punto di vista dell'esperienza di chi resta – e dell'esperienza vicaria degli spettatori – che si confrontano con la perdita di una persona cara e con l'agentività più o meno proattiva del suo fantasma, soprannaturale o psicologico che sia, con cui si ha una relazione oltre la morte che produce comunque degli effetti che, come vedremo, non sono influenzati in modo rilevante dall'ontologia del fantasma. In altre parole ci interessa il modo in cui i morti sono fecondi nella vita dei sopravvissuti (Molinié 2014, Despret 2015) attraverso il dispositivo del fantasma.

Le manifestazioni dei fantasmi delle serie tv italiane sono anch'esse canoniche: i fantasmi rassicuranti, sia soprannaturali sia psicologici, si rivelano e comunicano con i loro cari mentre sono svegli o appaiono loro in sogno, mentre solo i fantasmi dei personaggi che sono stati vittima di omicidio si manifestano con i dispositivi classici delle *ghost stories*, quali le interferenze degli impianti elettrici o elettronici o il movimento telecinetico degli oggetti. Tutti i fantasmi soprannaturali si manifestano volontariamente ai vivi e tendenzialmente svolgono un ruolo attivo: agiscono o provocano l'azione di altri, o svelano misteri. Infine i fantasmi della fiction italiana entrano in contatto con le persone cui vogliono mandare messaggi o dare conforto senza bisogno dell'intercessione di medium, con le sole eccezioni del fantasma inquieto de *La porta rossa* e del teen-ager Davide di *Braccialetti Rossi*.

Nel complesso si rileva una raffigurazione prevalentemente rassicurante di figure potenzialmente perturbanti, in discontinuità con i fantasmi RAI degli anni settanta e in generale con la tradizione delle *ghost stories*, con alcuni residui e alcune assenze su cui torneremo nelle conclusioni.

4.3 Fantasmi e angeli custodi

Pur mantenendo il tratto della perdita, i fantasmi rappresentati nella fiction italiana dispongono, quindi, di un'esplicita declinazione rassicurante che ne accomuna la figura a quella di uno spirito protettore. Fa eccezione Marina Schiavone, la cui morte violenta – esito della contraddittoria e irrisolta biografia del commissario – mantiene il tratto del trauma identitario tipico della rappresentazione canonica del fantasma, e le cui apparizioni sono sintomo e manifestazione del tormento interiore del commissario. Se Marina non è cura per il lutto del marito, in molti altri casi il fantasma del proprio caro scomparso non solo rassicura ma si profila addirittura come angelo custode. La declinazione angelica del fantasma è presente in *Braccialetti Rossi* e *La Compagnia del Cigno* e diviene esplicita e quotidiana in *Tutti pazzi per amore* e in *È arrivata la felicità*. In *Tutti pazzi per amore* il fantasma/angelo di Michele risiede in un paradiso cabarettistico, circondato da ballerine con le ali, e compare in sogno alla compagna e ad altri personaggi e con loro interagisce (oltre che con una voce «divina» fuori campo) nei momenti critici della trama. In *È arrivata la felicità*, il fantasma/angelo di Gianluca interagisce invece con la moglie, accompagnandola nelle scelte di tutti i giorni e compare in sogno ad altri personaggi guidandone l'azione. Persino il commissario Cagliostro de *La porta rossa* – il più perturbante e gotico fra i nostri fantasmi – all'inizio della seconda

⁸ Durante la prima stagione di *Rocco Schiavone* al fantasma “protagonista” di Marina si aggiunge quello di Adele – anche lei uccisa per errore da un killer che voleva eliminare il commissario – che viene percepito solo dal suo compagno Sebastiano, amico di infanzia di Schiavone.

stagione dichiara alla medium Vanessa di aver vegliato su di lei come una sorta di angelo custode (e certamente agli angeli de *Il cielo sopra Berlino* (1987) rimanda la serie Tv nella ricorrente rappresentazione di Cagliostro nell'atto di vegliare sulla città dall'alto delle gru del porto).

Per quanto comune nei testi da noi presi in esame, l'equazione fra fantasmi e angeli è eterodossa rispetto sia al canone della *ghost story* sia alla dottrina religiosa giudaico-cristiana per cui gli angeli sono puro spirito e non la manifestazione dell'anima – per quanto innocente (i bambini spesso vengono assimilati agli angeli anche nel linguaggio quotidiano) – di un defunto (Arnold e Walter 2018).

Non è, tuttavia, una rappresentazione totalmente sorprendente. In primo luogo si appoggia infatti a un immaginario mediale in cui gli angeli sono molto presenti spesso in connessione a un più ampio sentire «paranormale» (Goode 1999, Hill 2010) che comprende streghe, fantasmi, morti viventi, astrologia, arti medianiche. In seconda battuta tale rappresentazione si legittima nella persistente credenza negli angeli nelle società occidentali, sia nella religiosità tradizionale che in forme riconducibili alla spiritualità *new age* (Cipriani, 2009) nella quale gli angeli, nel loro mix fra incantamento e supporto concreto, occupano un posto di rilievo (Utriainen 2013). L'equazione fra defunti e angeli d'altra parte trova attestazione, oltre che nella cultura popolare – come ad esempio nella consuetudine di rappresentare i morti come angeli nei libri per bambini (Malcolm 2010-2011) – in diverse culture religiose tradizionali (Bryant 2003) e nell'emergere di nuove forme vernacolari, sincretiche e secolarizzate di elaborazione del lutto (Walter 2018a).

Quest'ultimo aspetto si collega esplicitamente alla nostra analisi, ed è in linea con quanto, appunto, sottolineato da Tony Walter (2016) che evidenzia come diverse ricerche sugli spazi online di manifestazione del lutto rilevino una crescente tendenza a parlare dei morti – in particolare nel caso di figli, di nonni e genitori – in termini di angeli.

Si tratta certamente di un recupero di una tradizione popolare che abbiamo visto essere presente, per quanto eterodossa, in diversi contesti culturali quantomeno del Sud Globale (Walter 2018b). Da queste ricerche però emerge anche la novità dello specifico ruolo attivo che viene riconosciuto al morto, e l'accento sulla sua presenza e possibilità di azione nella relazione con il vivo. Non si tratta dunque solo di dire che il defunto è diventato un angelo, e nemmeno di riconoscere al defunto un ruolo di guida e di protezione, si tratta piuttosto di instaurare una relazione in cui i morti diventano una figura «feconda» per i vivi (Molinié 2014).

I morti divenuti angeli custodi sono figure benevole che proteggono, guidano e consigliano i vivi, sono per loro una guida spirituale e un supporto concreto⁹. In *È arrivata la felicità* Angelica balla e passeggia con il marito che la sorregge nello sconforto e la orienta a scelte – e su questo torneremo parlando delle teorie del lutto e dei *post-mortem bonds* – che l'aiutino a «tornare a vivere» dopo il trauma di una morte ingiusta e prematura. Così, in linea con la funzione tradizionale dell'angelo annunciatore e mediatore fra Dio e gli uomini, il marito di Angelica diventa l'anticipatore di nuove opportunità, il mediatore, potremmo dire, fra la vita precedente al lutto e quella successiva.

Non si tratta, dunque, solo di utilizzare gli angeli per dare concretezza metaforica al rapporto fra vivi e morti (Quartier 2011), si tratta, piuttosto, di riconoscere l'agentività dei morti nel loro rapporto con i vivi:

unlike passive souls cut off in heaven from the living, angels have agency, (a) continuing their earthly activities in heaven and (b) looking after those on earth who still need their care and guidance. The once-human angel thus expresses a continuing bond between the living and the dead (Walter 2016, 3).

In un mix (in cui l'immaginario, abbiamo visto, gioca una parte importante) di credenze tradizionali, nuove spiritualità, individualizzazione delle pratiche del lutto, la figura del morto che

⁹ E d'altra parte la torsione utilitaristica nella credenza popolare sugli angeli, quantomeno nel contesto statunitense, è piuttosto comune (Gardella 2003).

diventa angelo custode introduce, così, una possibilità di relazione con i morti che va al di là della memorializzazione, riconoscendo non solo la possibilità che i morti possano essere presenti nella vita dei vivi ma anche che in essa possano in qualche modo agire, «facendo cose» (Utriainen 2013) con i vivi.

Gli angeli custodi intervengono direttamente, senza il bisogno di una figura medianica agiscono e guidano la relazione con i sopravvissuti, alleviandone la solitudine e restituendo loro – in linea con una serie di credenze sugli angeli legate alla spiritualità *new age* – potere e agentività fino, addirittura alla generazione di potenziali conflitti. I vivi nel rapporto con i morti che li custodiscono rischiano, infatti, di essere passivizzati (Walter 2016), sia perché non possono fare nulla per gli angeli sia perché non possono controllare la relazione con loro e la natura del legame post-mortem che si va così sviluppando. Emblematica, in tal senso, è nuovamente Angelica in *È arrivata la felicità* (ep. 11) che, esasperata per le continue apparizioni del marito, arriva ad apostrofarlo come una sorta di molesto grillo parlante, auspicandone la definitiva dipartita. Questo aspetto riconduce i nostri testi in un alveo più tradizionalmente frequentato dalle teorie del lutto, di cui ci occupiamo nel prossimo paragrafo.

4.4 I fantasmi RAI come dispositivi del lutto

Se tutti i fantasmi delle serie tv analizzate intrattengono rapporti attivi, quasi sempre elettivi, con alcuni cari sopravvissuti, notiamo come contestualmente siano stabiliti dei confini all'interno dei quali questi rapporti sono ritenuti accettabili: solo alcune persone riescono a vedere o percepire i fantasmi, vi sono regole sulle modalità di interazione e sugli ambiti di interferenza nella vita dei vivi, e limiti di durata della loro permanenza. Queste limitazioni ci consentono di riflettere su quale concezione del lutto emerga da queste serie televisive e sulle condizioni alle quali sono accettabili rapporti attivi e scambi tra vivi e morti.

Partiamo da quello che la letteratura sociologica e psicologica sulla morte e la perdita ha individuato come canone che si è imposto per la maggior parte del Novecento nella teoria e pratica terapeutica e che ha permeato in modo diffuso il senso comune e la cultura popolare (Molinié 2009, Despret 2015, Klass e Steffen 2018). Si tratta della «teoria del lavoro del lutto» di matrice freudiana che si manifesta attraverso espressioni quali «andare oltre», «lasciare andare», «fare il lavoro del lutto», cui siamo stati familiarizzati da molteplici programmi dei media, sia di intrattenimento che di informazione. Ci chiediamo innanzitutto quanto questa visione dominante abbia eventualmente informato le concezioni del lutto e i rapporti tra morti e sopravvissuti che vengono rappresentati come legittimi nelle serie italiane analizzate.

La descrizione divenuta canonica del «lavoro del lutto» ha origine nel saggio *Lutto e melanconia* di Freud (1917), che secondo i critici della teoria del lutto sarebbe stato interpretato in modo eccessivamente semplicistico. Al sopravvissuto viene prescritto un disinvestimento emotivo e un distacco progressivo dall'ormai scomparso oggetto di attaccamento affettivo: si consiglia di recidere i legami con il morto per liberare energie emotive che potranno essere più efficacemente investite in nuove relazioni nel mutato contesto relazionale e sociale. In questa prospettiva il lutto è concepito come un processo individuale, incentrato sui soli bisogni psichici del sopravvissuto (Morgenson 2004), mentre sia l'antropologia sia la sociologia ne hanno sottolineato la dimensione intersoggettiva, culturale e sociale (Hertz 1978, Braudy 2003).

In ambito psicologico la concezione dominante del lavoro del lutto è stata oggetto di critiche e revisioni già dalla seconda metà del Novecento, grazie anche al confronto tra psicologia e antropologia (Molinié 2009), e a partire dagli anni novanta è stata sfidata da un nuovo approccio, teorico e terapeutico, il modello dei *continuing bonds* (Klass et alii 1996), che è diventato influente in psicologia e negli stessi studi sociologici sulla morte. Il modello dei *continuing bonds* prende sul serio e riconosce un ruolo positivo ai rapporti che i sopravvissuti intrattengono con i propri cari defunti, che si manifestano in molteplici forme (Klass e Steffen 2018b) che sono le stesse rappresentate nelle nostre recenti storie televisive di fantasmi: i loro protagonisti sognano i propri cari defunti, alcuni li vedono e parlano con loro – mandano loro persino dei messaggi vocali su WhatsApp

quando si tratta di un giovane adolescente in lutto, che usa modi di comunicare a lui familiari –, si sentono sfiorare o ne percepiscono comunque la presenza, anche senza avere la certezza che siano *davvero* presenti, si sentono protetti.

La rappresentazione normalizzata di queste presenze fantasmatiche nella vita dei sopravvissuti ci potrebbe far pensare che le serie tv RAI accolgano la legittimità dei *continuing bonds*, non più considerati sintomo di patologia del lutto e anzi potenzialmente terapeutici. Sappiamo che la concepibilità di tali forme di relazione ha profonde radici nella cultura popolare, in una sensibilità mai completamente educata dalla modernizzazione e dal discorso scientifico razionale (Despret 2015, Bartoletti 2019), di cui lo stesso modello freudiano è invece potente espressione. Rileviamo inoltre come la concezione del lavoro del lutto di matrice freudiana sia una tipica declinazione dello script della «cultura della memoria» (Walter 2018b), che si fonda sull'idea dell'inaccessibilità del morto, con cui può essere mantenuto un legame d'affetto ma non una relazione attiva. Questa concezione è contraddetta nel nostro paese da diversi antichi istituti della religione cattolica che sono stati segno di apertura verso il mantenimento di un rapporto con i morti anche in seno al canone religioso ufficiale, che oggi sono rafforzati da pratiche e credenze sincretiche e vernacolari, quali quella negli angeli custodi.

Malgrado le storie di fantasmi delle serie RAI ricordino assai più da vicino i *continuing bonds* di cui fanno esperienza quelli che restano che non le spaventose manifestazioni spettrali delle *ghost stories*, questo non ci consente di interpretarle come un segno di pieno superamento della visione canonica del «lavoro del lutto» e della percezione della pericolosità dei morti che permangono tra i vivi. Possiamo piuttosto notare ibridazioni non scevre da contraddizioni. Il fantasma, che nelle serie analizzate solitamente è presente nel periodo immediatamente successivo alla morte, non viene davvero integrato nella nuova esistenza del caro sopravvissuto, poiché la sua permanenza risulta essere sempre temporanea e vincolata ad alcune funzioni circoscritte: offrire rassicurazione e conforto in una fase di transizione, contribuire alla risoluzione di problemi contingenti – che possono essere una crisi amorosa, o lo stesso lavoro del lutto da compiere – fare fronte a rimpianti o sensi di colpa, scovare e punire degli assassini. La regola solo in parte implicita è che il fantasma non può restare per sempre tra i vivi, poiché una volta compiuta la sua missione la sua presenza non solo non è più necessaria ma viene percepita come innaturale, perché la vita deve continuare, e pare non poter continuare pienamente se il morto non scompare definitivamente. Assistiamo alla trasformazione di diversi fantasmi in angeli custodi, che sembra essere parte integrante del processo del lutto, ma notiamo anche come questo angelo custode non compaia nella stagione successiva (si pensi a *Tutti pazzi per amore* o *È arrivata la felicità*, e probabilmente sarà così nella seconda stagione de *La compagnia del Cigno*, annunciata per il 2020). Nel caso di *Sirene* è anzi chiaramente affermato che il giovane morto prematuramente continuerà a esistere nel ricordo della sua amica, e aggiungiamo: non altrove o in altro modo.

Dove i fantasmi non scompaiono, ci viene raccontato un lutto patologico, sia che si tratti di fantasmi «reali» o immaginati dai protagonisti. È questo il caso di entrambi i fantasmi non sovrannaturali, la cui stessa esistenza dipende da un trauma irrisolto: la gravità della patologia del lutto di Schiavone è segnalata dal fatto che la moglie è morta ormai da una decina di anni, mentre il giovane Matteo in *La Compagnia del Cigno* ha palesemente rimosso la morte della madre e manifesta il suo disagio con crisi violente. Ma è anche il caso, meno prevedibile, della forzata permanenza tra i vivi di Cagliostro alla fine della seconda stagione de *La porta rossa*, porta che il fantasma non riesce ad attraversare, come avrebbe desiderato la sua stessa vedova, trattenuto a forza dalla giovane medium Vanessa. Qui il lutto eccentrico è quello della giovane che non riesce a separarsi dal fantasma che le ha fatto scoprire i suoi poteri, che non vuole lasciare libero di andare un po' per amore e un po' per rivalsa.

La concezione canonica del «lavoro del lutto» non viene quindi pienamente sfidata dalle serie tv italiane, che pur sono impegnate nel rappresentare una dolorosa e intima fase di transizione, quando il morto si presenta nella sua radicale ambivalenza, di essere assente e presente. Questa ambivalenza viene rappresentata grazie al dispositivo del fantasma, che non pare però poter andare oltre questo

suo compito circoscritto, nel tempo e nel campo di azione. Una volta compiuta la sua missione, il fantasma si accomiata e la serie finisce. Possiamo allora immaginare che l'agentività del fantasma cessi, che lo stesso morto cessi di esistere, mantenuto soltanto nel ricordo – e se mantiene un'agentività in veste di angelo custode è grazie soprattutto all'immaginazione dello spettatore.

5. Conclusioni: i fantasmi domestici e addomesticati della RAI degli anni 2010

L'analisi della serialità RAI degli ultimi dieci anni ha rivelato come il fantasma costituisca oggi effettivamente un dispositivo per trattare della perdita e del lutto e della permanenza di rapporti attivi tra morti e sopravvissuti, anche se non si può affermare che si tratti di una vera e propria scelta strategica tematica – come la conversazione con il vicepresidente di RAI Fiction ci conferma. Quest'ultimo, infatti, riconosce la crucialità, nelle narrazioni contemporanee, della riflessione sulla morte e sulla perdita che diventano quindi temi ineludibili anche nella produzione seriale del servizio pubblico, declinata attraverso «tonalità» di genere differenti e sempre più ibridate tra loro. L'analisi diacronica delle raffigurazioni di fantasma nei prodotti della RAI ha inoltre rilevato una discontinuità, poiché si è passati dall'evocazione di un rapporto traumatico con le rovine del passato a un confronto diretto con la mortalità umana, con le emozioni e il dramma della perdita e del lutto, e con il ritorno alla vita dei sopravvissuti.

Nel complesso nella fiction RAI degli ultimi 10 anni abbiamo infatti rilevato una raffigurazione prevalentemente rassicurante di figure potenzialmente perturbanti – quali di fatto sono i fantasmi nella tradizione dell'immaginario delle *ghost stories*. Possiamo parlare di fantasmi umanizzati e addomesticati nella misura in cui i tratti perturbanti sono stati quasi del tutto neutralizzati: innanzitutto questi fantasmi compaiono agli spettatori con i loro corpi, non sono trasfigurati dalla morte e raramente si avvalgono di modi di manifestarsi spaventosi. Non mettono in crisi l'esistenza dei loro cari sopravvissuti – con l'eccezione del fantasma di Marina Schiavone –, ma riservano le persecuzioni ai loro assassini, e anzi, spesso si configurano come nuovi angeli custodi. I nostri fantasmi prolungano le relazioni che avevano in vita con lo scopo di preparare i propri cari a una loro scomparsa definitiva. Possiamo considerarli quindi anche come fantasmi domestici, veri membri del nucleo familiare, in senso stretto o allargato, che si estende fino a includere, seppur temporaneamente, persone care decedute. La famiglia rappresentata dalla fiction RAI forse rafforza la sua centralità nella narrazione anche con questa espansione dei suoi confini, capace di accogliere tra i suoi membri anche quelli che se ne sono già andati – rinnovando in questo modo il genere family con un lieve tono sovranaturale. E in questo modo, rassicurante e centrato sulle relazioni familiari e affettive, contribuisce a raccontare il lutto, a modo suo.

In conclusione vogliamo infine sottolineare le assenze narrative e i rimossi che caratterizzano queste serie abitate da fantasmi. In primo luogo non viene detto sostanzialmente nulla dell'aldilà, se non marginalmente; dove questo altrove è rappresentato più compiutamente questa impressione viene confermata da raffigurazioni surreali o ironiche (*Tutti pazzi per amore* e *È arrivata la felicità*) o da una confessata ignoranza, da parte dello stesso fantasma, su cosa ci sia oltre la porta rossa che non ha ancora attraversato. Infine, abbiamo notato come non venga sviluppato se non marginalmente il tema del perturbante femminile, tradizionalmente affrontato nelle *ghost stories* – e presente negli sceneggiati RAI degli anni settanta –, che troviamo evocato solo in due casi: nella coppia di medium de *La porta rossa* e nel fantasma di Elena in *Sorelle*. Si tratta di un'assenza che meriterebbe ulteriori riflessioni – in attesa della terza stagione de *La porta rossa*, che auspichiamo anche per motivi di ricerca.

Bibliografia

- Abruzzese, A. (2007) *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti*, Roma, Sossella (ed. or. Napoleone, Roma 1979).
- Abruzzese, A., Cavicchia Scalamonti, A. (a cura di) (1992) *La felicità eterna: la rappresentazione della morte nella TV e nei media*, Torino, RAI-Nuova ERI.
- Altman, R. (1999) *Film/genre*, British Film Institute, London; trad. it *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- Ariès, P. (1974) *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, Johns Hopkins University Press, Baltimora; trad. it. *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Arnold, J.C., Walter, J. (2018) *Angels*, in C.M. Moreman (a cura di), *The Routledge Companion to Death and Dying*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 352-361.
- Baudry, P. (2003) *Travail du deuil, travail de deuil*, in «Études», 11, (399), pp. 475-482.
- Barbagli, M. (2018) *Alla fine della vita. Morire in Italia*, Bologna, il Mulino.
- Barra, L., Scaglioni, M. (2015) *Saints, Cops and Camorristi. Editorial Policies and Production Models of Italian TV Fiction*, in «SERIES», 1, (1), pp. 65-76.
- Bartoletti, R. (2019) *Legami che resistono. Modi di esistenza dei morti e continuing bonds*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», LX, (2), pp. 409-421.
- Benvenuto, S. (2013) *Sono uno spettro ma non lo so*, Milano, Mimesis.
- Brancato, S. (2014) *Fantasmia della modernità. Oggetti, luoghi e figure dell'industria culturale*, Napoli, Ipermedium.
- Bryant, C.D. (2003) *Hosts and Ghosts: The Dead as Visitors in Cross-Cultural Perspective*, in C.D. Bryant (a cura di), *Handbook of Death and Dying*, Thousand Oaks, Sage, 2003, pp. 77-87.
- Buonanno, M., (a cura di) (2004) *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*, Napoli, Liguori.
- Buonanno, M. (2012) *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Roma-Bari, Laterza.
- Carotenuto, A. (1977) *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1998) *Analisi della televisione*, Milano, Bompiani.
- Cipriani, R. (2009) *Gli angeli nella società post-secolare*, in «Religione e società», 63, pp. 19-35.
- Colombo, A.D. (2017) *Why Europe has never been United (not even in the Afterworld): The Fall and Rise of Cremation in Cities (1876–1939)*, in «Death Studies», 41, (1), pp. 22-33.
- Davies, O. (2018) *Ghosts*, in C.M. Moreman (a cura di), *The Routledge Companion to Death and Dying*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 343-351.
- Despret, V. (2015) *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, La Découverte, Paris; trad. it. *Non dimenticare i morti. I racconti di quelli che restano*, Palermo, Nuova Ipsa Editore, 2017.
- Foucault, M. (1971) *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.
- Freud, S. (1917) *Trauer und Melancholie*; trad. it. *Lutto e melanconia* in *Opere* 8, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, pp. 102-118.
- Freud, S. (1919) *Das Unheimliche*, «Imago», 5, (5-6); trad. it. *Il perturbante* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Gardella, P. (2007) *American Angels: Useful Spirits in the Material World*, Lawrence, University Press of Kansas.
- Ghidetti, E. (a cura di) (1985) *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti.
- Goode, E. (1999) *Paranormal Beliefs: A Sociological Introduction*, Long Grove, Waveland Press.
- Grasso, A., Barra, L. e Penati, C. (2019) *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Grignaffini, G. (2004) *I generi televisivi*, Carocci, Roma.

- Hertz, R. (1978) *Sulla rappresentazione collettiva della morte: con il saggio La preminenza della mano destra*, Roma, Savelli (ed. or. 1907).
- Hill, A. (2010) *Paranormal Media: Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture*, London, Routledge.
- Howarth, G. (2000) *Dismantling the Boundaries between Life and Death*, in «Mortality», 5, pp. 127-138.
- Klass, D., Steffen, E.M. (a cura di) (2018) *Continuing Bonds in Bereavement: New Directions for Research and Practice*, London, Routledge.
- Klass, D., Silverman, P.R. e Nickman, S.L. (a cura di) (1996) *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*, Bristol, Taylor & Francis.
- Lévy, P. (1995) *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte, Paris; trad. it. *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- Malcolm, N.L. (2010-2011) *Images of Heaven and the Spiritual Afterlife: Qualitative Analysis of Children's Storybooks about Death, Dying, Grief and Bereavement*, in «OMEGA - Journal of Death and Dying», 62, (1), pp. 51-76.
- Mazzacurati, G. (1977) *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- Molinié, M. (2009) *Pratiques du deuil, fabrique de vie*, in P. Dreyer (a cura di) *Faut-il faire son deuil? Perdre un être cher et vivre*, Paris, Autrement, 2009, pp. 24-35.
- Molinié, M. (2014) *Faire les morts féconds*, in «Terrain», 62, pp. 70-81.
- Moreman, C.M. (a cura di) (2017) *The Routledge Companion to Death and Dying*, Abingdon, Routledge.
- Morgenson, G. (2004) *La vita dell'immagine dopo la morte. Jung e il lutto*, in F. Donfrancesco (a cura di), *Muse malinconiche*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2004, pp. 9-31.
- Morin, E. (1973), *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Ed. Du Seuil, Paris; trad. it. *Il paradigma perduto: la natura umana*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Ortoleva, P., Carluccio, G. (a cura di) (2010) *Diversamente vivi: zombie, vampiri, mummie, fantasmi*, Milano, Il Castoro.
- Penati, C. (2014) *Nel segno del (tele)comando. Traiettorie del fantastico nella fiction televisiva italiana*, in «Bianco&Nero», 2, pp. 136-151.
- Penati, C. (2017) *I generi televisivi come pratiche* in M. Scaglioni, A. Sfordini (a cura di), *La televisione. Modelli teorici e percorsi d'analisi*, Roma, Carocci, pp. 79-92.
- Quartier, T. (2011) *A Place for the Dead: 'Angels' and 'Heaven' in Personalised Eschatology*, in M. Rotar, A. Teodorescu (a cura di), *Dying and Death in 18th-21st Century Europe*, Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars, 2011, pp. 43-56.
- Scaglioni, M. (2013) *Cavalcare la tigre. TV italiana e culture storiche*, in A. Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 26-50.
- Scaglioni, M. (2016) *Il servizio pubblico televisivo. Morte o rinascita della RAI?*, Milano, Vita e Pensiero.
- Silverstone, R. (1994) *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino.
- Scotti, M. (2013) *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris; trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1988.
- Utriainen, T. (2013) *Doing Things with Angels: Agency, Alterity and Practices of Enchantment*, in S. Sutcliffe, I. Gilhus (a cura di), *New Age Spirituality: Rethinking Religion*, Durham, Acumen, 2013, pp. 242-255.
- Van Brussel, L., Carpentier, N. (2014) *The Social Construction of Death: Interdisciplinary Perspectives*, London, Palgrave Mcmillan.
- Walter, T. (2016) *The Dead Who Become Angels: Bereavement and Vernacular Religion*, in «OMEGA—Journal of Death and Dying», 73, (1), pp. 3-28.
- Walter, T. (2018a) *The Pervasive Dead*, in «Mortality», 24, (4), pp. 389-404.

Walter, T. (2018b) *How Continuing Bonds Have Been Framed Across Millenia*, in D. Klass, E.M. Steffen (a cura di), *Continuing Bonds in Bereavement: New Directions for Research and Practice*, London, Routledge, 2018, pp. 43-55.