

FATA

# MORGANA

ISSN 2532-487X

*web*



Better Call Saul

22

FATA  
**MORGANA**  
*web*

## **Fata Morgana Web**

### **Better Call Saul**

ISSN 2532-487X

**Direttore:** Roberto De Gaetano

**Comitato direttivo:** Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

**Caporedattori:** Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

**Redazione:** Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Francesca Pellegrino, Pietro Renda, Gioia Sili, Chiara Scarlato, Antonio Tricomi

**Segreteria di redazione:** Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Gianfranco Donadio, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Martina Imbrogno, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Mara Scarcella

**Web design and graphic concept:** Deborah De Rosa

**Social media manager:** Loredana Ciliberto

**Page layout:** Massimiliano Coviello

**Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci**

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano  
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali  
Università della Calabria  
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano  
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

## INDICE

<b>RACCONTARE CON LENTEZZA</b>	<b>4</b>
Gianluigi Rossini	
<b>LA LEGGE NEI DETTAGLI</b>	<b>8</b>
Massimiliano Coviello	
<b>INNAMORARSI DI PERSONAGGI SCHIFOSI</b>	<b>12</b>
Massimiliano Coviello	
<b>BETTER ENDING</b>	<b>16</b>
Massimiliano Coviello	
<b>IL GESTO E LA FUGA</b>	<b>21</b>
Roberto De Gaetano	

## Raccontare con lentezza

Gianluigi Rossini

*La terza stagione.*



Quando si parla di *Breaking Bad* (BB, 2008-2013) si dimentica spesso di dire che la serie da tutti riconosciuta come uno dei capolavori della televisione statunitense ha avuto, per la quasi interezza del proprio corso, un pubblico piuttosto ristretto. Per esempio, mentre *The Walking Dead* (2me010) ancora agli inizi veleggiava già verso gli otto milioni di spettatori, numero che avrebbe poi quasi raddoppiato, il finale della quarta stagione di BB veniva visto da meno di due milioni di persone, ed era già un miglioramento rispetto a quella precedente. Probabilmente solo l'ingresso nel catalogo Netflix le ha evitato la cancellazione, come ha dichiarato lo stesso *showrunner* Vince Gilligan: mentre su AMC il pubblico latitava, sulla piattaforma di streaming cresceva. Ed è stata Netflix, quindi, a creare le condizioni perché gli ultimi otto episodi vedessero incrementare geometricamente gli ascolti fino a raggiungere i dieci milioni del finale, creando un'interessante sinergia tra la nuova e la vecchia tv: da un lato la visione personalizzata e fuori palinsesto, dall'altro l'eccitazione dell'episodio-evento da vedere in diretta.

L'ascesa degli ascolti di BB è stata una sorpresa per tutti: l'anno precedente, durante un tesissimo processo di rinnovo, la Sony era arrivata a considerare l'ipotesi di trasferire la serie su un altro canale. alla fine le parti in causa si erano accordate per un'ultima stagione, pubblicizzando con molto anticipo il gran finale. Tornare indietro a questo punto era impossibile, e si è così creato il paradosso di una serie chiusa proprio nel momento in cui finalmente passava dal cult al mainstream. È probabile però che proprio grazie a questo slancio Gilligan abbia ottenuto carta bianca per uno *spin off* basato sull'avvocato criminale (accento su criminale) Saul Goodman, uno dei personaggi secondari di BB. Gilligan ha condiviso il titolo di creatore con Peter Gould, sceneggiatore dell'episodio in cui Saul è apparso per la prima volta.

Nonostante alcuni scorci nel post-*BB*, *Better Call Saul* (*BCS*, 2015-2022) è un *prequel*, ambientato nella stessa Albuquerque della serie madre circa sei anni prima dell'incontro tra Saul e Walter White, nel 2002. Saul usa ancora il suo vero nome, Jimmy McGill, e non è un buffone completamente sopra le righe e privo di scrupoli, ma una persona capace di restituire 1,6 milioni di dollari in contanti alle forze dell'ordine perché è "la cosa giusta da fare". Insieme a Saul/Jimmy torna in scena anche Mike Ehrmantraut, probabilmente uno dei migliori "cattivi con codice d'onore" dai tempi di Omar Little in *The Wire* (2002-2008). Se Jimmy è sicuramente il protagonista, la guida di Mike acquista progressivamente spazio e storie forse non troppo autonome, tanto che almeno dalla seconda stagione in poi si sente quasi una bipartizione tra i due mondi narrativi, contigui ma quasi disgiunti, abitati dai due personaggi.

In un'operazione di questo tipo l'"effetto *easter egg*" (Checcaglini 2017, p. 16) è inevitabile, e infatti gli episodi sono pieni di riferimenti espliciti o criptati alla serie madre; altrettanto inevitabile è per gli spettatori andarseli a cercare: uno dei piaceri della visione è proprio riconoscere i riferimenti e rivedere i personaggi già amati. Ma in realtà Gilligan e Gould hanno ridotto al minimo l'interdipendenza tra i due titoli, e non è affatto necessario aver visto *BB* per comprendere appieno *BCS*. Per di più, i nuovi personaggi (Chuck, Kim, Howard, Nacho ecc.) sono tra i migliori in assoluto, molto più interessanti e tridimensionali di un Tuco Salamanca che torna a fare lo psicopatico.

A prima vista *BCS* sembra ricalcare una struttura simile a quella di *BB*: se la prima stagione racconta la trasformazione di Mr. Chips in Scarface, del timido insegnante Walter White nel boss criminale Heisenberg, nella seconda abbiamo la trasformazione di Jimmy McGill in Saul Goodman, di un avvocato un po' sopra le righe ma onesto in un buffone privo di qualsiasi scrupolo e devoto al kitsch. Eppure già così è chiaro come la posta in gioco non sia affatto la stessa: in fondo Jimmy, nel diventare Saul, resterà pur sempre un avvocato. *BCS* è un *low concept*: poca adrenalina e bassa posta in gioco, l'interesse è tutto nella psicologia dei personaggi. Da questo punto di vista sembra appartenere a un ciclo della serialità ormai superato: c'è una certa equilibrata alternanza tra trame orizzontali e verticali; scarseggiano tanto i fuochi d'artificio narrativi quanto gli effetti speciali; lo sviluppo delle trame riguarda soprattutto le relazioni tra i personaggi. Questo tipo di racconto viene ormai prodotto molto più facilmente come *dramedy* da 30 minuti che come serie drammatica da un'ora.

L'istanza narrante, d'altra parte, sembra essere pienamente cosciente di tutto ciò: una delle caratteristiche più evidenti della serie nel suo complesso è il senso di staticità e di attesa, una *lentezza ostentata* che molti hanno considerato eccessiva. Alla fine della terza stagione, in effetti, Jimmy non è ancora diventato Saul e il suo incontro con il mondo della

criminalità non è ancora avvenuto davvero. Si tratta evidentemente di una precisa scelta autoriale, perché la lentezza è spesso in primo piano, in maniera provocatoria: vediamo Kim passare minuti a decidere, nella redazione di un documento, se utilizzare un punto o un punto e virgola; vediamo Mike smontare la sua macchina pezzo per pezzo, con la sua caratteristica metodica pazienza, alla ricerca di un localizzatore satellitare nascosto. Gilligan, d'altra parte, ha detto in un'intervista che raccontare con lentezza è un lusso, e che intendeva distinguere *BCS* dal modo seriale tipico di questi anni, che richiede l'asticella della suspense sempre al massimo.

Lo sviluppo delle relazioni tra i personaggi è, in effetti, molto ben rappresentato. Il rapporto tra Jimmy e Kim, affettuoso ma asessuato, è forse una delle storie d'amore più originali mai viste in tv. Il conflitto tra i due fratelli McGill, Jimmy e Chuck, è tanto improbabile quanto intenso e psicologicamente realistico. La *backstory* di Mike gli conferisce finalmente la profondità che il personaggio meritava, e quando lo vediamo piangere mentre racconta dell'uccisione di suo figlio alla nuora Stacey l'effetto emotivo è devastante. Proprio perché si muove con lentezza, la serie quando colpisce è incredibilmente efficace.

A una narrativa consapevolmente decompressa fa da contraltare uno stile visuale a suo modo spettacolare: regia e fotografia sono di livello molto alto, e spesso sembra di vedere una successione di quadri, solo incidentalmente popolati dai personaggi che conosciamo. Come nella serie madre ci sono i cieli amplissimi, l'orizzonte infinito del Sud-ovest desertico e una grande attenzione all'uso drammaturgico delle gamme cromatiche. Molto meno usati invece i primi piani: i personaggi sono spesso mimetizzati nell'inquadratura, come fossero oggetti di scena. Sia nei frequenti campi lunghissimi, in cui le figure umane sono quasi perse nell'ambiente circostante, sia nei piani medi che sfruttano la geometria delle ombre per confondere i personaggi con oggetti e pareti, *la figura umana sembra essere messa in secondo piano*, in un universo dove su ogni scelta grava lo spettro delle conseguenze.

Saul è un personaggio grottesco e tutto sommato bidimensionale, dunque non era facile prevedere che la serie costruita intorno a esso avrebbe usato più spesso toni tragici che comici. Come rilevato più o meno da tutti i recensori, i temi fondamentali di *BCS* riguardano la sfera dell'etica, il conflitto tra il voler fare la cosa giusta e la difficoltà di riuscirci. Tuttavia nella trasformazione di Jimmy in Saul e nell'enfasi posta sulle conseguenze di ogni azione mi pare si delinei un altro conflitto, più tragico e stridente, che riguarda invece *lo scontro tra immaginazione e realtà*, tra il personaggio che ognuno dei protagonisti cerca di costruire per sé stesso e l'attrazione centripeta del mondo in cui vive. Chuck, ad esempio, incapace di empatia nei confronti degli altri esseri umani, crea l'illusione della propria malattia per chiudersi in casa, e finisce per autodistruggersi;

Kim vorrebbe essere una perfetta macchina da lavoro, e finisce quasi per uccidersi. Jimmy, da parte sua, vorrebbe vivere con il suo stile “colorato”, inventando sempre nuovi giochi, trucchi, piccoli imbrogli. Ma ogni volta deve scontrarsi con il male che le sue azioni causano, fino a dover ammettere, alla fine della terza stagione, di essere più bravo a distruggere che a costruire. Ora che conosciamo Jimmy, la trasformazione in Saul sembra una morte, una rinuncia a Kim e a tutto quello che ha di umano. Eppure, non è nelle giacche colorate di Saul che Jimmy desidera vivere?

### **Riferimenti bibliografici**

C. Checcaglini, *Better Call Saul*, in *Osservatorio TV 2017*, a cura di B. Maio, Rigel, Roma 2017.

S. Kornhaber, *The Karmic Universe of Better Call Saul*, in “The Atlantic”, 5 aprile 2017.

B. Martin, *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*, a cura di L. Barra, F. Guarnaccia, minimum fax, Milano 2018.

## La legge dei dettagli

Massimiliano Coviello

*La quarta stagione.*



*Credo sia meglio informare il pubblico su tutti i fatti il prima possibile.  
(S. Chatman, Storia e discorso)*

Il nostro presente ha forse trovato nella dilatazione temporale e nei meccanismi di coinvolgimento garantiti dal racconto seriale un potente antidoto di massa al tempo contratto e alla distrazione costante nella fruizione mediale. Un antidoto capace di tenere incollati agli schermi milioni di spettatori, addirittura costringendoli a lunghe ed estenuanti sedute di *binge watching*, rese possibili dallo streaming e dalle piattaforme di video on demand come Netflix. Grazie ai mondi raccontati dalla serialità, gli spettatori si riconoscono e costruiscono comunità lungo quel confine, sempre più labile, tra soggettività e mondo, tra corpo e ambiente, che è lo schermo nelle sue molteplici declinazioni tecnologiche. Le serie tv alimentano l'ambizione degli spettatori di costruire e raccontare storie, di appassionarsi a esse al punto di penetrare, con il piglio dell'investigatore, nei meandri della loro complessità per indagarne i meccanismi narrativi ed espandere la narrazione tra le diverse piattaforme medialì.

Il desiderio di saperne di più e di vedere realizzate le proprie ipotesi speculative su eventi ed esistenti sono sapientemente sfruttati dal racconto seriale. Curiosità e aspettative sopravvivono persino agli *spoiler* e alla revisione degli episodi, perché ciò che interessa ai fan e agli spettatori seriali non è soltanto cosa accadrà, oppure quale sarà il destino di un determinato personaggio, ma piuttosto il come: cosa avranno architettato gli sceneggiatori per realizzare quella scena, quale sarà l'interpretazione attoriale del protagonista, come verrà stravolto l'ordine dei fatti? Detto in altri termini: se la storia narrata funge da attrattore iniziale, i meccanismi discorsivi, dalla messa in scena all'evolversi delle linee narrative, fino

all'espandersi del racconto in *prequel* e *sequel*, garantiscono la cattura e il coinvolgimento degli spettatori.

Due anni prima che *BCS* vedesse la luce, Vince Gilligan aveva dichiarato di voler realizzare lo *spin off* di *BB* (2008-2013), serie di culto da lui ideata. Prodotta da AMC, concepita da Gilligan in collaborazione con Peter Gould e distribuita in Italia da Netflix, *BCS* sposta le lancette di *BB* indietro nel tempo, circa sei anni prima dell'incontro tra Walter White (Bryan Cranston) e Saul Goodman (Bob Odenkirk). Se *BB* si conclude con la morte di Walt e la scomparsa di diversi personaggi, la scelta di un *prequel* rientra in una strategia tesa a consolidare e rilanciare il legame con le aspettative del pubblico. La filiazione tra le due serie è marcata anche dalla scelta del titolo del *prequel*: "Better Call Saul" è l'ottavo episodio della seconda stagione di *BB* in cui Jesse Pinkman (Aaron Paul), il socio di Walt, contatta Saul dopo aver visto in tv lo spot che pubblicizza i servizi offerti dall'avvocato.

Dall'uccisione di Mike Ehrmantraut, malinconico e disilluso ex poliziotto divenuto capo della sicurezza di Gustavo Fring, uno dei maggiori narcotrafficanti di Albuquerque, opposto speculare di Walter e della sua crescente furia criminale, alla rocambolesca fuga di Saul, fino alla morte di Walter: i destini dei protagonisti delle due serie sono noti e già segnati ma l'idea di far retrocedere il tempo della storia permette di scavare più a fondo in quel viaggio verso la corruzione che contagia, a diversi livelli di profondità, la gran parte dei personaggi e di risalire così alle origini di un disfacimento morale che lento ed inesorabile si fa strada in ciascuno di essi. L'attenzione per i dialoghi, la dilatazione dei tempi morti, la cura rivolta ai dettagli e alle scene apparentemente banali, sono la cifra stilistica di una serie tv che sfrutta *la lentezza del tempo del discorso* per soffermarsi su azioni circoscritte che producono effetti su situazioni specifiche e a loro volta generano reazioni a medio e lungo termine.

L'epopea al negativo, seppur alternata a momenti di stasi descrittiva e ispirata alle ambientazioni e all'immaginario western generatosi a partire dai film di Sergio Leone (Checcaglini 2014, pp. 91-100), che porta alla mutazione del remissivo insegnante di chimica Walter nell'implacabile criminale Heisenberg si fonda sulla messa in scena di eventi concitati ed efferati colpi di scena. Basta ricordare l'esplosione nel quartier generale del gangster Tuco (S01E06), la scelta di lasciar morire di overdose Jane, la compagna eroinomane di Jesse (S02 E12), il piano perfetto per carbonizzare l'avversario Fring (S04 E13), l'assalto al treno per prosciugare una cisterna di metilammina (S05 E05), necessaria per la produzione di metanfetamina, e infine la sparatoria nell'epilogo.

*BB* è invece il racconto di una cronaca quotidiana fatta di piccole astuzie e articolati sotterfugi che trasformano l'intraprendente e bonario avvocato James "Jimmy" McGill in Saul Goodman, il difensore subdolo e senza scrupoli della criminalità. Gli esempi sono molteplici e sostanziano

il legame tra forme commediche e tragiche che caratterizzano il genere *dramedy* a cui *BCS* appartiene: dalle finte scenate al bar per farsi offrire un cocktail, organizzate da Jimmy con la complicità dell'amata Kim Wexler (S02 E01), si arriverà ai raggiri compiuti assieme a danni della legge (S04 E09), la meticolosa contraffazione della documentazione per il gruppo bancario Mesa Verde (S02 E09) causerà lo screditamento professionale del fratello Chuck e infine la morte (S04 E01), il lavoro presso un negozio di telefonini si trasformerà in un'operazione di marketing per contrabbandare dei cellulari usa e getta a ladruncoli e affaristi (S04 E04 e S04 E05).

Heisenberg e Saul sono dei *villain protagonist*. Per entrambi si assiste a un graduale mutamento in negativo della personalità, accompagnato dalla scelta di una nuova identità anagrafica, ma la loro parabola discente è differente. La trasformazione di Walt in Heisenberg è giustificata dalla scoperta di un cancro ai polmoni e di conseguenza dalla necessità di salvaguardare il futuro economico della propria famiglia, in nome della quale diventa lecito commettere qualsiasi crimine o atto immorale. Il finale della serie non sarà una redenzione e nemmeno un'ammissione delle colpe, bensì la dichiarazione di un saper compiere il male e dell'appagamento da esso prodotto. La malattia si rivela un alibi mentre il bisogno di realizzarsi ed eccellere garantiscono la saldatura perfetta tra individualismo e neoliberalismo (Pierson 2013). La figura dell'*eroe americano sopraffatto* dalla società raggiunge le sue conseguenze più estreme e paradossali: se non è possibile cambiare le regole dello stare assieme allora è necessario porsi al di sopra di esse.

*Jimmy è sempre stato anche Saul*. Nonostante i tentativi di cambiare pelle, lavorando come fattorino presso il prestigioso studio legale di Chuck e la laurea in giurisprudenza presa per corrispondenza, la sua anima truffaldina lo ha segnato fin dall'adolescenza, quando era soprannominato "Slippin Jimmy" (Jimmy scivolone). Jimmy patisce il suo rapporto di inferiorità con il fratello, prova a diventare un uomo migliore, e soprattutto non si sente superiore alla legge ma la raggira creativamente, coinvolgendo i propri affetti, sfruttando a proprio vantaggio l'empatia degli interlocutori e adoperando escamotage che esasperano il comico in grottesco. L'equilibrio tra vittimismo e opportunismo, la commistione tra avversità e imbrogli lo portano a degenerare nella caricatura di sé stesso. *Quando il kitsch prende il sopravvento Jimmy diventa Saul*, legale dal gusto e dalla morale discutibili, forse inaccettabili ma pur sempre riadattabili.

Individuare e commentare le *easter egg* disseminate lungo gli episodi di *BCS*, rintracciare i rimandi a *BB* e ritrovarne i personaggi genera un piacere visivo che appaga i fan e contribuisce al dibattito nelle community online. Sfruttare le asimmetrie tra il sapere dell'istanza narrante, dei personaggi e quello degli spettatori per generare, sulla scia del cinema di Hitchcock, la suspense; soffermarsi sui dettagli per far emergere le

relazioni tra soggetti e ambienti fa catapultare le emozioni del pubblico all'interno della scrittura seriale. È sufficiente rivedere l'ultimo episodio della quarta stagione e soffermarsi sulla modulazione passionale compiuta da Jimmy, ancora una volta con il supporto e i rimorsi di Kim, nei confronti della commissione che dovrà valutare la sua condotta e restituirgli la licenza da avvocato. Il giudizio di questi ultimi sarà corrotto da una sincerità e da una emotività costruite a tavolino, attentamente dosate con improvvisazione e spregiudicatezza.

La quarta stagione di *Better Call Saul* è terminata ma non sono soltanto gli interrogativi sulle sorti di Jimmy a preoccuparci. In fondo già conosciamo gli arredi dello studio dell'avvocato Saul, con la statua della dea Giustizia che campeggia sulla scrivania. Grazie ai *flashforward* in bianco e nero che aprono le diverse stagioni sappiamo in anticipo che l'azione si è spostata da Albuquerque in Nuovo Messico a Omaha in Nebraska e che la fuga di Saul, almeno per il momento, è andata a buon fine. In un orizzonte seriale in cui tutto sembra essere già deciso, l'interesse si sposta verso il lento e inesorabile allinearsi degli ingranaggi e delle pedine all'interno del meccanismo narrativo; l'attenzione si rivolge verso la tessitura di una trama che si fa sempre più fitta e sui dettagli che da essa provano a smarcarsi.

#### **Riferimenti bibliografici**

C. Checcaglini, *Breaking Bad. La chimica del Male: storia, temi, stile*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Mi) 2014.

P. Pierson, *Breaking Neoliberal? Contemporary Neoliberal Discourse and Policies in AMC's "Breaking Bad"*, in *"Breaking Bad". Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, a cura di D. P. Pierson, Lexington Books, Plymouth 2013.

## Innamorarsi di personaggi schifosi

Massimiliano Coviello

*La quinta stagione.*



Contrariamente alla promessa di brevità e alla forma narrativa scelta da David Foster Wallace per il suo catalogo di miserabili e misogini, racchiuso nella raccolta di racconti apparsa nel 1999, la serialità del nuovo millennio ci ha abituato ad intrattenere lunghe e a volte estenuanti relazioni con personaggi, soprattutto maschili, schifosi (Mittell 2017).

In riferimento alla produzione statunitense, l'inventario è alquanto variegato e ricco di sfumature: dalla fredda malvagità omicida di Toni Soprano, il boss de *I Soprano* (1999-2007), alla dubbia moralità e duplice personalità di Dexter Morgan in *Dexter* (2006-2013), fino all'abietto presidente degli Stati Uniti Frank Underwood, prima accompagnato e poi, nell'ultima stagione, rimpiazzato dalla moglie Claire Hale, in *House of Cards* (2013-2018). Anche l'Italia non è stata esente dal fascino per il male: Sky coproduce e trasmette prima *Romanzo criminale - La serie* (2008-2010) e poi *Gomorra - La serie* (2014-2021), adattando storie, ispirate a romanzi di successo, e rielaborando stereotipi criminali che rinnovano lo stile visivo e narrativo della serialità italiana. L'elenco potrebbe proseguire, evidenziando le diverse traiettorie morali e le diverse gradazioni etiche di protagonisti e comprimari, molto distanti da modelli eroici, che le serie tv hanno saputo mettere in scena. Ma questa manciata di personaggi esemplari è già sufficiente per mostrare la loro utilità nella costruzione di strutture narrative ampie e complesse. *Il formato seriale contemporaneo si nutre di antieroi*, delle loro sfaccettate biografie e degli stratagemmi che questi sono capaci di architettare per raggiungere i loro obiettivi.

La stratificazione narrativa innescata dai sentimenti negativi come la vendetta o il perseguimento egoistico del proprio benessere non respinge gli spettatori e anzi ne alimenta l'attenzione per la caratterizzazione dei personaggi e la curiosità verso le inaspettate evoluzioni della storia. Perché ci appassioniamo agli uomini malvagi o a

figure afflitte da un passato traumatico che spesso si trasformano in cattivi senza scrupoli? Al di là dei processi di immedesimazioni o di accuse moralistiche più o meno banali, sono soprattutto i meccanismi narrativi che sorreggono e fanno proseguire il racconto a sollecitare sia la cooperazione interpretativa dello spettatore, sia la riflessione sulle immagini e le storie che scorrono tra i nostri schermi.

*BB*, *BCS* e il film *El camino* (2019), assieme ai diversi mini-episodi collegati alle due serie tv, sono le costellazioni dell'universo narrativo ideato da Vince Gilligan e Peter Gould. Un universo che, anche grazie al successo del *franchise*, ha espanso progressivamente le sue cornici temporali e, al contempo, ha attuato uno scavo archeologico nei meandri della corruzione e del disfacimento morale che contagia e si fa strada, a differenti livelli di profondità, tra i diversi personaggi. Su ciascuno di essi grava il peso di un cambiamento in negativo: dalla parabola discendente dell'antieroe seriale per antonomasia, il professore di chimica Walter White che muta nel narcotrafficante omicida conosciuto con lo pseudonimo di Heisenberg, all'involuzione dell'intraprendente e bonario avvocato Jimmy McGill in Saul Goodman, il difensore subdolo e con pochi scrupoli della criminalità, fino alla fuga di Jesse Pinkman dal suo passato, trascorso nell'ombra delle macchinazioni di Walt, e dalla sua prigionia.

La penultima stagione di *BCS* si apre e si conclude con profonde mutazioni nelle identità dei suoi personaggi principali. Come già preannunciato nell'ultimo episodio della quarta stagione, Jimmy cambia la sua identità anagrafica in Saul, inizia a indossare giacche e cravatte dai colori sgargianti e il suo biglietto da visita, sul quale campeggia il motto "Speedy Justice For You!", finisce rapidamente nelle tasche dei criminali di Albuquerque. Nel personaggio interpretato da Bob Odenkirk, Jimmy ha sempre convissuto con il suo alter ego e la mutazione dei tratti esteriori è solo l'insorgenza definitiva di una duplicità che è costitutiva della sua personalità e di cui gli spettatori, in virtù della retrocessione temporale condotta in *BCS* rispetto a *BB*, già conoscono le disastrose conseguenze. Nella quinta stagione si assiste invece a una trasformazione ben più radicale e, almeno in parte, inaspettata. Kim Wexler smette di essere soltanto una complice, spesso inconsapevole, dei raggiri e dei sotterfugi compiuti da Saul, abbandona la sua rettitudine di avvocatessa che alterna la consulenza per la banca Mesa Verde alle cause pro bono, e, seppur sorretta da uno spirito filantropico, sceglie di diventare un abile manipolatrice dei destini altrui.

Al rientro di Saul dal viaggio, ai limiti della sopravvivenza, nel deserto (ottavo episodio), Kim smette di avere paura, di reagire per sopperire agli errori del suo compagno, non ha più bisogno di fingere di non sapere e inizia ad agire in anticipo, programmando con scaltrezza le sue prossime mosse, tra cui quella di screditare il suo ex-capo Howard. Libera dai timori e dai fardelli morali, Kim può finalmente prendere

l'iniziativa ed essere pari, se non superiore, a Saul per ingegno e tattiche oratorie. Si tratta di una trasformazione preparata con cura, le cui avvisaglie possono essere rintracciate nell'arco dell'intera stagione. Si pensi al *flashback* che apre il settimo episodio in cui Kim, ancora adolescente, non perdona il ritardo della madre alcolizzata, o alla strategia, sulla quale sarà ancora Saul a prendere il sopravvento, per fermare i piani di espansione territoriale della Mesa Verde.

Lo spettatore osserva questi cambiamenti e, assieme ai vari comprimari, prova a comprenderne gli effetti. L'esercizio dell'attività scopica è tematizzato per ben due volte nella sequenza che fa da collante tra gli ultimi due episodi della quinta stagione. La prima volta si verifica durante il finale del nono episodio, con la soggettiva di Mike - braccio destro, suo malgrado, del pericoloso criminale Gus Fring - che, attraverso il teleobiettivo posto sul suo fucile di precisione, osserva e ascolta, grazie al cellulare volutamente lasciato acceso da Saul, il dialogo tra quest'ultimo, Lalo Salamanca, l'avversario di Fring, e Kim. La seconda occasione è collocata all'inizio del decimo episodio: dopo aver astutamente convinto Lalo della fedeltà di Saul, Kim guarda dallo spioncino della porta per assicurarsi che il narcotrafficante abbia definitivamente abbandonato l'appartamento. Queste inquadrature sono delle citazioni, abbastanza esplicite, a due tra gli sguardi più noti della storia del cinema: quello del fotoreporter Jeff e del voyeur Norman Bates, rispettivamente protagonisti de *La finestra sul cortile* (1954) e *Psycho* (1960). È dunque Hitchcock il maestro dal quale carpire non solo i segreti per generare la suspense a partire dalla *cura dei dettagli* ma anche per rivelare i *meccanismi della visione* e condurre una riflessione sulle capacità del soggetto di indagare tanto sul mondo che lo circonda, quanto sulle ombre che avvolgono la sua interiorità (Stoichita 2017).

Kim e Saul, nonostante i timori di quest'ultimo nei confronti delle trasformazioni che hanno coinvolto la personalità della prima, convergono verso un comune orizzonte valoriale e comportamentale. Il loro matrimonio, sancito attraverso un anonimo rito civile durante il settimo episodio, non è solo un espediente legale per garantire a Kim di non testimoniare contro Saul e neppure uno stratagemma per costringere l'avvocato dall'abbigliamento improbabile a smettere di mentire tra le mura domestiche e di nascondere informazioni sulle sue consulenze legali. Formalizzando la loro lunga convivenza in un matrimonio, o meglio in un *rimatrimonio* (Cavell 1999), Kim e Saul hanno intrapreso la strada del *riconoscimento reciproco*, si sono affrancati dall'ipocrisia che illudeva entrambi di potersi muovere lungo e oltre i confini stabiliti dalla legge senza coinvolgersi vicendevolmente, hanno intrecciato i loro destini a un nuovo inizio. Kim ha scelto di assomigliare a Saul, o forse lo ha superato.

## Riferimenti bibliografici

S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999.

J. Mittell, *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Minimum Fax, Roma 2017.

V.I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2017.

D.F. Wallace, *Brevi interviste con uomini schifosi*, Einaudi, Torino 2016.

## Better Ending

Massimiliano Coviello

*L'ultima stagione.*



Dopo sei stagioni e sessantatré episodi distribuiti nell'arco di otto anni, (BCS) si è conclusa. Ma, come sovente accade per le serie tv e più in generale per le opere capaci di ridefinire le potenzialità di una forma espressiva e di influenzare profondamente l'immaginario, *il finale non esaurisce la produzione discorsiva* che, al contrario, smargina dai confini prestabiliti dalla sua durata per riversarsi nei commenti del pubblico, nei dibattiti di critici e teorici.

Per il pubblico dei fan gli interrogativi suscitati dalla conclusione di BCS riguardano la coerenza del progetto e i suoi errori, le valutazioni sull'evoluzione dei personaggi, il rinvenimento dei rimandi a *BB*, le speculazioni sui progetti futuri e le ulteriori espansioni dell'universo narrativo. Per chi si occupa di cinema, televisione e soprattutto di serialità la fine di BCS è l'occasione per continuare a riflettere sulle caratteristiche e sull'impatto culturale di un formato che, in un periodo compreso tra gli scampoli del secolo scorso e gli anni dieci del nuovo millennio, è stato e, seppur in misura minore, continua a essere attraversato da molteplici trasformazioni a livello produttivo, distributivo e creativo.

Quali sono le peculiarità che nell'attuale, forse troppo affollato, panorama seriale rendono *BCS* un'opera degna di meritare sia il culto dei fan sia un'approfondita analisi critica? Jason Mittell, attento studioso degli elementi e degli attori che concorrono a determinare la complessità della serialità contemporanea, ha dedicato un'analisi approfondita al pilot di *BCS*, utilizzando il concetto di *prestige spin off* (Mittell 2020). Superando lo scetticismo iniziale, legato all'importanza assunta da *BB*, tutt'ora considerata un riferimento imprescindibile per gli amanti e gli studiosi della serialità, *BCS* è stata capace di introdurre elementi stilistici, nuovi personaggi e di sperimentare soluzioni narrative capaci di dialogare con la

sua matrice narrativa e al contempo di introdurre delle differenze. In quanto *opera derivata*, lo *spin off* creato da Vince Gilligan e Peter Gould è riuscito a costruire e imporre la sua originalità attraverso la ripresa e la variazione degli elementi che hanno caratterizzato *BB*, come lo spessore psicologico attribuito alla figura dell'antieroe, la combinazione di ritmi narrativi in cui la tensione e l'azione concitata si convertono nella stasi e nella rarefazione dei dialoghi o viceversa, infine il confronto con i generi cinematografici. In altri termini: se la serialità è strutturalmente connessa alla dialettica tra ripetizione e differenza, nello *spin off* tale relazione viene elevata al quadrato, poiché il racconto e la sua fruizione rimandano, rielaborano ed espandono un sostrato narrativo preesistente. Questo dialogo sollecita la curiosità degli spettatori verso le sequenze ripetute o esplorate attraverso prospettive inedite e sollecita una riflessività funzionale a esporre e comprendere i meccanismi di funzionamento dell'universo narrativo e delle sue propaggini. Nel caso di *BCS* è possibile parlare di *ripiegamenti e riavvolgimenti sia rispetto alle forme del testo fonte sia a quelle del testo derivato*.

Il primo livello in cui il processo di ripiegamento delle forme si manifesta sono i titoli di testa, quella soglia paratestuale di accesso al mondo narrativo, di riattivazione delle aspettative di visione, nonché uno dei luoghi testuali privilegiati per l'esercizio delle pratiche di remix da parte delle comunità di appassionati (Re 2016). Se già nei titoli di testa si attiva il dialogo tra identità e trasformazione tipico della struttura seriale, nel caso di *BCS* le sequenze video della sigla sono diverse per ciascun episodio della stessa stagione e si ripetono, mantenendo lo stesso ordine, da una stagione all'altra, mentre il brano di Luchii "Better Call Mole" non cambia all'interno della colonna sonora. La ripetizione delle sequenze subisce però delle *variazioni*: con l'avanzare della serie tv la qualità delle immagini decresce, fino al decimo episodio della sesta stagione in cui il flusso audiovisivo, disturbato da un rumore di fondo e dalla distorsione analogica tipica delle vhs deteriorate, si arresta per poi lasciare spazio ad una inquadratura blu su cui campeggia il titolo della serie tv. La Statua della Libertà gonfiabile, la Cadillac DeVille bianca, la tazza con il simbolo della giustizia, i cellulari usa e getta e gli altri elementi che si alternano nella sigla, voluta dai due ideatori e messa in opera dal montatore Curtis Thurber, richiamano gli spot realizzati da Saul per pubblicizzare la sua professione legale attraverso un'estetica *kitsch* che non resiste all'usura del tempo. Riversati su delle videocassette ormai logore, questi spot vengono avvolti e interrotti all'inizio di ogni puntata. Il passato, rimediato attraverso una tecnologia obsoleta, tenta di riemergere all'inizio di ogni puntata, ma con il progredire dei tentativi i ricordi si fanno sempre più sbiaditi. La loro illeggibilità si palesa nel momento in cui le linee temporali si allineano e la sovrapposizione tra le diverse identità del protagonista conducono quest'ultimo alla rovina. Non è un caso se, a livello dello

sviluppo della trama, nell'incipit dell'episodio pilota Saul è intento a rivedere in tv, proprio grazie a una vhs, i suoi slogan da avvocato imbroglione e se è proprio grazie agli spot ancora disponibili in rete che quest'ultimo viene scoperto e incriminato (S06 E12).

Il tempo, accompagnato da specifici effetti cromatici, è il secondo livello a dover essere approfondito. Rispetto a *BB*, *BCS* è contemporaneamente un *prequel* - la linea narrativa principale è inerente alle vicende che precedono l'incontro di Saul Goodman con Walter White e Jesse Pinkman - e un *sequel*, in quanto la linea narrativa in bianco e nero, che prende il sopravvento a partire dal decimo episodio già menzionato, concerne gli avvenimenti successivi alla rottura del sodalizio con White e alla fuga di Saul da Albuquerque. Alle relazioni temporali tra le due serie, che approfondiscono i rapporti tra i personaggi e accendono le discussioni tra i fan, si affianca il trattamento discorsivo della temporalità specifico di *BCS*. Le sequenze in bianco e nero costituiscono dei *flashforward* rispetto alla cronologia degli avvenimenti narrati nella serie tv e di solito compaiono all'inizio delle puntate. Nelle ultime quattro puntate della sesta stagione, queste sequenze prendono il sopravvento, imponendo un cambiamento cromatico di forte impatto visivo e uno spostamento spazio-temporale altrettanto evidente, da Albuquerque in Nuovo Messico a Omaha in Nebraska, dalla nascita di Saul alla sua fuga e ulteriore trasformazione. Contestualmente, il colore viene reintrodotta nelle ultime puntate per marcare lo statuto di *flashback* che riportano il racconto e gli spettatori ad alcuni momenti importanti per l'evoluzione del protagonista e ne illuminano alcuni dettagli rimasti nell'ombra. Infine, questo *processo di reversibilità nel trattamento delle linee temporali e nell'utilizzo del colore* è riflessivamente tematizzato nella puntata finale di *BCS*. In "Chiamavano Saul" sono ben tre i *flashback* a colori in cui il gioco sul e con il tempo è esplicitato attraverso il tema del viaggio temporale. Nel primo ritroviamo Saul durante la disperata traversata nel deserto assieme a Mike (S08 E05): i due intraprendono una conversazione sulla possibilità di poter ritornare alle fasi salienti della propria vita e riviverle agendo diversamente. Nel secondo *flashback* Saul discute di rimpianti con Walter in un rifugio, nell'attesa che entrambi possano cambiare identità e fuggire. Infine si ritorna nella casa di Chuck e ai classici battibecchi tra i due, ma questa volta, assieme alla spesa a domicilio, Jimmy (il passaggio a Saul è di là da venire) lascia all'irreprendibile fratello maggiore anche una copia del romanzo di H. G. Wells *La macchina del tempo*.

Anche la *spazialità* è attraversata da processi di reversibilità. Tra *BB* e *BCS* molti sono i luoghi topici che ritornano, tra cui il deserto, il camper-laboratorio nel quale Walter e Jessie iniziano la loro carriera di produttori e spacciatori di metanfetamina, lo studio legale di Saul, il fast food che funge da copertura per le attività illecite di Gustavo Fring. Ma al di là delle ricorrenze topografiche tra le due serie, alcuni spazi di *BCS*

subiscono un trattamento tale da renderli dei luoghi del ritorno e della variazione. In essi le situazioni e le passioni si ripetono, a patto di subire delle trasformazioni. In particolare, nelle ultime due stagioni la casa di Kim e Saul è sia il luogo della routine, che i due intervallano ordendo le trame dei loro raggiri più eclatanti, sia l'ambiente violato da una minacciosa estraneità. Nelle ultime due puntate della quinta stagione Kim riesce a convincere Lalo Salamanca dell'innocenza del suo compagno e ad andarsene. Nel finale della settima puntata della sesta stagione, il narcotrafficante fa ritorno nell'abitazione e uccide Howard Hamlin, che nel frattempo aveva compreso il piano architettato dalla coppia per screditarlo. In queste sequenze si raggiungono i vertici della tensione narrativa, attraverso un sapiente utilizzo della drammaturgia, della scelta delle inquadrature e della costruzione del punto di vista sullo spazio dell'azione.

L'ultimo livello in cui si le forme si ripiegano su se stesse è la costruzione dei personaggi. In *BB* la trasformazione di Walt in Heisenberg è una parabola discendente e irreversibile. In *BCS* si scopre come il personaggio interpretato Bob Odenkirk, nonostante la triplice mutazione anagrafica dall'imbranato e poco promettente aspirante avvocato Jimmy McGill a Saul Goodman, il dispensatore di consigli legali che ogni criminale vorrebbe al proprio fianco, fino a Gene Takavic, l'anonimo e dimesso gestore di un Cinnabon in Nebraska, acquisisca la possibilità di *invertire la sua maschera*, riappropriandosi dei tratti caratteriali più consoni alle contingenze dell'intreccio. Il *twist* che precede il finale dell'ultima puntata della serie tv è il culmine delle strategie di camoufflage messe in atto da questo personaggio durante la sua esistenza narrativa. Braccato e infine catturato dalla polizia, il protagonista di *BCS* rende due confessioni: la prima, in qualità di Saul Goodman, di fronte a una commissione di federali, la seconda, in cui rivendica il suo nome James McGill, durante l'udienza in tribunale alla quale è presente anche Kim. Se nella prima confessione Saul aveva ottenuto un patteggiamento e un notevole sconto di pena, durante l'arringa al processo James ritratta il suo statuto di vittima costretta a prendere parte alle macchinazioni di White e si dichiara suo complice. Saul è dunque costretto a scontare la sua pena, ma Jimmy sopravvive e potrà fumare, anche se in prigione, l'ultima sigaretta con la ritrovata Kim.

Dalla sigla alle temporalità dispiegate nel racconto, dalle ambientazioni fino ai personaggi che le popolano: ora che gli elementi di permanenza e trasformazione hanno rivelato la loro natura di ingranaggi interni a una strategia seriale in cui un mondo già noto si ripiega su stesso e al contempo si espande, non ci resta che rivedere lo *spin off*.

### **Riferimenti bibliografici**

J. Mittell, *Better Call Saul: The Prestige Spin off*, in *How to Watch Television (Second Edition)*, a cura di E. Thompson e J. Mittell, New York University Press, New York 2020.

V. Re, *From Saul Bass to participatory culture: Opening title sequences in contemporary television series*, in "Necus. European Journal of Media Studies", n. 1 (2016).

## Il gesto e la fuga

Roberto De Gaetano

*L'innocenza del colpevole in Better Call Saul.*



Siamo alla fine. Kim è andata a trovare Jimmy in carcere. Jimmy la saluta con il *gesto* delle pistole fumanti con le dita. Una mimica senza parole attraverso la rete della prigione, dal campo di basket dove si trova, per salutare la donna amata. Che lo ricambia con sguardo muto ma non giudicante. L'enigma di una grande storia d'amore che lega inspiegabilmente - ma proprio per questo più saldamente - un uomo ed una donna trova conferma nel finale.

E rende quel gesto rivelatore. Di cosa? Di una grande *segnatura ironica* che accompagna sempre ogni gesto in quanto teso strutturalmente a minare l'azione. Ed anche ogni situazione, sospendendola ed aprendola dall'interno. Se l'azione si salda indissolubilmente al soggetto che la compie, che diventa così soggetto di imputazione, il gesto definisce la zona inafferrabile tra il soggetto e il mondo, il soggetto e gli altri. Il gesto traccia nell'aria una figura e quella figura inconsistente definisce uno spazio ambivalente che tiene insieme sia la transitività della comunicazione - risposta al gesto di Kim delle pistole con le dita della quinta stagione - sia la dimensione autoriflessiva del soggetto, che attraverso il gesto sospende la situazione e la condizione in cui si trova. Nel caso di Jimmy quella di condannato ad ottantasei anni di carcere per i crimini commessi e confessati.

Quel gesto libera, anche solo per un istante, il soggetto dalla condizione in cui si trova rendendolo libero. Ma che cos'è questa libertà che quel gesto traccia? Non è la libertà di fare delle cose, che in carcere è molto ridotta. È la libertà *tutta umana* di poter *prendere le distanze* dalla situazione e, in questo prenderle, lasciare emergere un tratto comico della vita, distinto dal mero ridere. È il comico di chi non coincide

*del tutto* con le situazioni date e le azioni compiute, pur alla fine riconoscendole e assumendosene la responsabilità. È la presa di distanza che Jimmy opera da se stesso attraverso le diverse maschere che si costruisce. Maschere che non rispondono solo alla necessità di nascondersi e sfuggire alle colpe commesse - passando da Jimmy a Saul a Gene -, ma al bisogno profondo di *teatralizzare* la vita ("It's show time" dice in tribunale prima della confessione). Bisogno che giunge fino al finale, quando Saul mettendosi in scena riesce a farsi condannare per pochi anni, prima di riconoscere le sue colpe. Teatralizzare la vita significa non farla coincidere con un unico destino, anche se tale coincidenza sembra avvenire nella ripida pendenza tragica degli eventi. Ma non sarà per Jimmy quello che è stato per Walter White. Jimmy non è un eroe tragico, che precipita nel male fino a morire. Sapevamo che tra i tanti finali possibili della serie uno sarebbe stato impossibile: *far morire Jimmy* (è sufficiente che muoia Saul).

E se Jimmy usa le maschere è perché parte da una debolezza di fondo, tutta umana, che orienta la sua vita: la necessità di essere amato (prima dal fratello, poi da Kim), per trovare in quell'amore una conferma costantemente cercata del suo valore.

Ed anche l'amore (in assenza del sesso, come anche in *BB*) si nutre di semplici gesti. L'amore è il luogo per eccellenza dei gesti. Gesti d'amore, appunto. Come la sigaretta che Kim dà in carcere a Jimmy quando nel finale lo va a trovare. Quella sigaretta condivisa è il segno del tra-due dell'amore che Jimmy e Kim ricostruiscono dopo tempo nel breve incontro in prigione senza bisogno di dirsi molto. Dopo che Jimmy ha confessato le sue colpe, ma non - ed è questo il grande scarto dalla tradizione del cinema americano - per rispetto della legge e della morale, ma esclusivamente per amore. Decide di confessare quando viene a sapere della confessione di Kim in merito alla morte di Howard. E decide di farlo davanti a Kim. La chiama, la vuole, vuole che lei lo veda e lo torni ad amare. E per fare questo deve abbandonare la maschera istrionica di Saul. Ma senza arrendersi al giogo prevedibile e demonico della legge e del prezzo da pagare per spiare le proprie colpe. Le colpe ci sono e la pena va scontata. Ma Jimmy non perisce sotto un peso che sarebbe insopportabile. È capace comunque di giocare. E se è capace di giocare, questo accade *perché Jimmy al fondo è innocente*. Non legalmente, ma umanamente. Il suo tratto infantile ne è segno evidente.

Ma questa innocenza, di cui è costante indice la simpatia che noi abbiamo nei confronti del personaggio, magnificamente esemplificata nel "coro" finale dei galeotti che ritmano ed intonano nel furgone della polizia penitenziaria un "Better Call Saul!", è l'innocenza umana al fondo della colpa, di ogni colpa. Il tratto commedico del film è in fondo quello che accompagna ogni commedia: in definitiva la storia dell'*innocenza del colpevole*. Noi sappiamo che Saul è un criminale ma in nessun momento

sentiamo nei suoi confronti astio od odio. Solo simpatia. Perché di quelle colpe lui non è del tutto colpevole, non è un gelido ed efferato manipolatore come i criminali che lo circondano. Quelle colpe coincidono con la sua debolezza umana. La sua capacità istrionica, che lo porta a fuggire ogni responsabilità e che seduce inesorabilmente Kim, dovrà avere un arresto se vuole recuperare la sua vita. Ma quell'arresto di fronte alla verità delle cose non è un arresto davanti alla capacità di giocare, di mimare, di tracciare il gesto. Di riaprire, per quanto possibile la vita, per quanto la situazione lo consente.

Allora *BCS* è uno *spin off* di *BB* nella misura in cui ne costituisce un secondo momento. Il secondo momento di una storia dell'umano. Se Walter White individua il tratto tragico e demonico della coincidenza inesorabile con una maschera del male non sfilabile (*Heisenberg*), che trasforma un uomo medio in un efferato e gelido uomo del crimine, Jimmy McGill identifica il tratto comico di una liberatoria non coincidenza con la maschera. *Le sue maschere sono sfilabili, reversibili*. Il suo essere è sempre un tra-le-maschere, un tra sé e gli altri. In un certo senso *BB* sembra una sorta di condizione per liberare la potenza tutta umana di *BCS*.

Se Walter White è l'uomo medio americano con la famiglia come alibi e sé stesso come compito. Jimmy è un *errante dall'identità incerta*, e la cui infanzia perenne coincide con la sua domanda d'amore. Il primo è preso nella spirale demonica dell'azione, il secondo nella liberazione e gratuità del gesto. Il primo è l'America senza via d'uscita della colpa infinita, il secondo è l'America come avventura irripetibile dell'umanità e appartiene ai tanti indimenticabili antieroi comici e perennemente in fuga dell'immaginario americano.