

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

BROADCAST FAIRY TALE

Analisi delle reti sociali nell'ecosistema narrativo

Once Upon a Time

Tesi di laurea in

Culture dell'Intrattenimento

Relatore: prof. Guglielmo Pescatore

Presentata da: Nicola Marinelli

Correlatore: dr.ssa Ilaria Antonella De Pascalis

Terza Sessione

Anno Accademico 2014/2015

Indice generale

Introduzione.....	6
PARTE PRIMA – I concetti e gli strumenti.....	10
Capitolo 1 – Gli ecosistemi narrativi.....	12
1.1 Nuovi modelli di serialità.....	12
1.2 Le caratteristiche di un ecosistema.....	14
1.3 Lo spin-off.....	16
1.4 I modelli di selezione.....	18
1.4.1 Selezione stabilizzante.....	19
1.4.2 Selezione direzionale.....	19
1.4.3 Selezione diversificante.....	20
Capitolo 2 – L’analisi delle reti sociali.....	24
2.1 La storia della SNA.....	24
2.1.1 Il gruppo di Harvard.....	25
2.1.2 La Scuola di Manchester.....	26
2.1.3 Le innovazioni di Harvard.....	27
2.2 Terminologia.....	29
2.3 Un’analisi per la narrativa.....	30
PARTE SECONDA – L’oggetto di analisi e il metodo.....	36
Capitolo 3 – La fiaba nei secoli.....	38
3.1 La fiaba classica.....	38
3.2 La fiaba contemporanea.....	41
Capitolo 4 – <i>Once Upon A Time</i>	45
4.1 Concezione e caratteristiche generali.....	45

4.2 Il capovolgimento delle regole.....	49
4.2.1 I personaggi femminili.....	50
4.3 Problemi di definizione di un genere.....	52
4.4 Famiglia e relazioni: affetto e conflitto nel nome dei network.....	54
4.5 <i>Once Upon a Time</i> come ecosistema e oggetto della SNA.....	58
Capitolo 5 – Metodologia dello studio.....	63
5.1 Gli strumenti: UCINET e NetDraw.....	63
5.2 Raccolta dei dati e attori sociali presi in analisi.....	64
5.3 I parametri: distanza, bilateralità e <i>betweenness</i>	68
5.4 Il Gruppo dei Cinque, la famiglia e le relazioni amorose.....	71
PARTE TERZA – Il Gruppo dei Cinque.....	75
Capitolo 6 – Regina ed Emma, protagoniste a confronto.....	77
6.1 Il bilanciamento dei ruoli.....	77
6.2 Le due eroine in lotta.....	80
6.2.1 <i>Il bene di Henry</i>	86
6.2.2 <i>Le ambiguità di Mary Margaret</i>	89
6.3 Regina la Salvatrice.....	94
6.3.1 <i>La promozione di Robin Hood</i>	95
6.3.2 <i>“La perfidia vince sempre”</i> : <i>Zelena</i>	96
6.3.3 <i>Cora e la persistenza</i>	98
6.4 Il valore aggiunto dell’introduzione.....	101
Capitolo 7 – Mary Margaret, David e il Vero Amore.....	104
7.1 Biancaneve e cacciatrice.....	104
7.2 Una gerarchia apparente	105
7.3 Un legame indissolubile.....	107
Capitolo 8 – Eroe e malvagio: il burattinaio Gold.....	112

8.1 Il Signore Oscuro degli eventi.....	112
8.2 La famiglia perduta.....	113
8.3 Zelena e Neal: inversione di tendenza?.....	116
8.3 Belle e la Bestia.....	119
8.4 Colui che inganna i finali.....	122
PARTE QUARTA – I legami anomali.....	125
Capitolo 9 – Henry, il bambino prodigio.....	127
9.1 Una performance singolare.....	127
9.2 David: la giusta scelta.....	129
9.3 Il ritorno di Mary Margaret e Gold.....	131
9.4 Pan, il <i>villain</i> d’eccezione.....	134
9.5 Senso unico.....	141
Capitolo 10 – Emma e la contesa.....	144
10.1 Antefatti.....	144
10.2 Uncino contro Neal.....	145
10.3 Genitori e figli.....	150
10.4 Evoluzione della ricezione esterna.....	153
10.5 “Io ti troverò sempre”.....	155
Capitolo 11 – I personaggi secondari.....	158
11.1 Due gruppi, due regolamenti.....	158
11.2 Il Gruppo di Storybrooke.....	160
11.3 Il Gruppo della Foresta Incantata.....	166
11.4 Ruby, l’evanescente.....	170
PARTE QUINTA – Pratiche delle opere derivate.....	178
Capitolo 12 – La creazione di uno spin-off.....	180

12.1 Ideazione.....	180
12.2 Ambientazione.....	182
12.3 Protagonisti.....	187
Capitolo 13 – I collegamenti con l’origine.....	193
13.1 Marginali e importanti: il Brucaliffo e Cora.....	193
13.2 Will Scarlet e l’avanzamento di grado.....	196
Conclusioni.....	204
Bibliografia.....	209
Sitografia.....	215
Altri siti web consultati.....	220
Episodi.....	221
Lista episodi <i>Once Upon a Time</i> – Stagione 2.....	221
Lista episodi <i>Once Upon a Time</i> – Stagione 3.....	222
Lista episodi <i>Once Upon a Time in Wonderland</i>	223

Introduzione

L'enorme complessità del mondo contemporaneo si è inevitabilmente ripercossa anche sulle forme narrative seriali da questo generate. Uno dei motivi si può far risalire alle strategie aziendali di distribuzione dei contenuti medialti su varie piattaforme, rese possibili dalla nascita delle conglomerate medialti negli anni Ottanta del ventesimo secolo; studi cinematografici, network televisivi, compagnie di distribuzione e in generale aziende medialti anche molto diverse tra loro, si unirono a formare enormi corporation multinazionali dalla potenza mai vista prima nel settore delle industrie culturali¹. Questo processo, insieme all'avanzamento sempre più spedito dei nuovi media digitali², ha generato modelli di gestione della creatività audiovisiva del tutto nuovi; anche ciò che all'apparenza può sembrare semplice oggetto di consumo e intrattenimento come la serialità televisiva ha subito una notevole evoluzione del linguaggio.

Un'altra ondata di cambiamenti si è riversata su quei generi narrativi convenzionali che per un certo periodo sono sembrati quasi dei punti fissi nell'analisi narrativa; tale processo ha riguardato in senso ampio tutte le arti e ha ovviamente toccato anche i media audiovisivi oggetto della nostra analisi. All'interno di questi, la commistione e lo stravolgimento dei generi sono una pratica ormai collaudata³, che è emersa innanzitutto nel cinema, forma di espressione nella quale i generi, secondo Robert Stam, potrebbero addirittura non essere mai esistiti⁴. La televisione ha poi raccolto il testimone creando, come ben vedremo, prodotti dall'elevatissima complessità strutturale e dalla grande varietà di contenuti.

Le narrazioni estese si sono evolute anche grazie alla riappropriazione e alla modifica di linguaggi precedentemente esistenti e codificati. Sempre restando in ambito televisivo, si potrebbe citare il dramma di ambientazione ospedaliera, o *medical drama*; le regole che caratterizzavano questo tipo di narrazione, consolidate nel corso degli anni da serie come *General Hospital* (Id., 1963 – in corso), *A cuore aperto* (*St. Elsewhere*, 1982 – 1988) e *E.R. – Medici in prima linea* (*ER*, 1994 – 2009), furono in seguito stravolte creando risultati originali spesso accolti da grande successo.

¹ David Hesmondalgh, *The Cultural Industries*, Londra, Sage Publications, 2007, seconda edizione aggiornata (trad. it. di Sara Crimi, Giangiacomo Cerevini, Massimiliano Guareschi, Angelo De Marinis, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008, pp. 182-186)

² Jan van Dijk, *The Network Society. An Introduction to the Social Aspects of New Media*, Londra, Sage Publications, 1999 (trad. it. di Massimo Leone, *Sociologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 33-35)

³ Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, Londra, Wallflower Press, 2007, pp. 23-24

⁴ Robert Stam, *Film Theory: an Introduction*, Malden, Blackwell, 2000, pp. 123-130

Alcuni celebri esempi sono *Dr. House – Medical Division* (*House, M.D.*, 2004 – 2012), in cui si è assistito all’ibridazione del dramma medico con elementi tipici del *police procedural*; *Scrubs – Medici ai primi ferri* (*Scrubs*, 2001 – 2010), che affrontava il genere con una marcatissima impronta comica; e *The Knick* (Id., 2014 – in corso), che vi ha introdotto le caratteristiche tecnico-stilistiche tipicamente associate a quella che è nota come *quality television*⁵, avvalendosi anche di nomi celebri quali l’attore protagonista Clive Owen e il regista Steven Soderbergh, vincitore del premio Oscar alla Migliore Regia nel 2001.

Per definire narrazioni che il panorama odierno porta a divenire sempre più complesse, strumenti e termini tradizionali non risultano più sufficienti. La prima cosa che occorre fare dunque è elaborare nuovi *concetti* che permettano di inquadrare questi nuovi prodotti in una categoria differente e più adatta, allo scopo di facilitarne l’analisi. Tale categoria deve superare il mero concetto di ‘genere’, e raggiungere una versatilità in grado di permettere ad opere anche molto diverse tra loro di farne parte, sulla base di criteri morfologici che appunto trascendano i generi convenzionali.

Sono necessari anche dei particolari *strumenti*; oggetti mediali così estesi e massicci richiedono delle nuove e più elaborate procedure per essere mappati e analizzati. Tali procedure possono essere rintracciate anche in settori scientifici come le scienze sociali o quelle biologiche, diversi dalle discipline più strettamente legate all’ambito narratologico di matrice umanistica.

Infine, serve un oggetto testuale che funga da *campione*; questo dovrà esibire le caratteristiche desunte dai concetti presi in considerazione, e dovrà essere studiato utilizzando lo strumento di analisi individuato.

Il nostro obiettivo sarà quindi quello di individuare i concetti, gli strumenti e il campione di cui necessitiamo per poter svolgere in seguito un processo di analisi adeguato. I concetti saranno rappresentati dagli elementi costitutivi del cosiddetto *ecosistema narrativo*, un modello di serialità di recente elaborazione le cui caratteristiche lo rendono il punto di riferimento ideale da cui far partire l’analisi. Lo strumento utilizzato sarà l’*analisi delle reti sociali*, con particolare riferimento ad alcune procedure specifiche che saranno affrontate nel dettaglio al momento opportuno. L’oggetto testuale che fungerà da campione sarà la serie televisiva *Once Upon a Time* (Id., 2011 – in corso), creata da Edward Kitsis e Adam Horowitz e prodotta dagli ABC Studios per il network statunitense ABC, insieme a parte delle opere che ne sono derivate.

⁵ Cfr. Janet McCabe, Kim Akass (a cura di), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londra, I.B. Tauris, 2007

Once Upon a Time rappresenta infatti un perfetto esempio dei nuovi modelli di serialità basati su complessità e rivisitazione. Prendendo come base le fiabe tradizionali, la serie crea un universo narrativo vastissimo e variegato che sfugge alle regole delle suddette fiabe e diventa un nuovo tipo di narrazione, che pur restando in ambito fiabesco presenta delle particolarità che la rendono unica, dovute a un grande numero di fattori. Un termine che potrebbe descrivere questo modello di narrazione è quello che è stato scelto come titolo di questo elaborato: *broadcast fairy tale*.

Come si noterà analizzando il contesto che ha generato la serie, il ruolo di un network televisivo *broadcast* può influire molto sulla forma e sui contenuti di una narrazione già codificata. L'emergere di queste differenze con le regole originali, la cui causa ovviamente non è solo l'influenza del network in sé, giustificherà la scelta di tale denominazione, nell'ottica di un panorama in continua evoluzione che richiede un continuo impegno per essere analizzato a tutti i livelli necessari. Una molteplicità presente anche in questo elaborato, che si propone di affrontare l'oggetto scelto per l'analisi con un set di strumenti che è sì basato su procedure standard, ma che permette di utilizzare tali procedure in vari modi, e di accostarle ad altri punti di vista che vanno ad integrare l'analisi, creando una nuova via per lo studio delle narrazioni contemporanee. La versatilità di tali strumenti e concetti potrà permettere, nel prossimo futuro, l'emergere di molte altre vie nella stessa direzione.

PARTE PRIMA

I concetti e gli strumenti

Capitolo 1

Gli ecosistemi narrativi

1.1 Nuovi modelli di serialità

Come anticipato nell'introduzione, le forme narrative seriali emerse negli ultimi anni sono contraddistinte da una notevole complessità strutturale. Per capire come si sia giunti a tal punto è innanzitutto necessaria una breve introduzione alla complessità sviluppatasi nelle narrazioni seriali audiovisive contemporanee, in particolar modo quelle televisive.

Il processo ha in realtà inizio già negli anni Ottanta, quando si assiste allo sviluppo della *serializzazione* nella serie televisiva. Prima di quel periodo infatti la distinzione tra le forme di serialità basata su una trama più o meno continuativa era molto più netta, e si giocava tra *serie* dotate di segmenti narrativi autoconclusivi detti *episodi*, e *serial*, racconti più o meno duraturi frammentati in una miriade di *puntate* interdipendenti tra loro⁶. Sebbene queste forme seriali esistano ancora oggi nel panorama televisivo, ad esse si è ormai affiancato un modello ibrido, noto come *serie serializzata*. Ogni episodio di cui è composta una simile serie possiede una propria trama che inizia e termina con l'episodio stesso, l'*anthology plot*; contemporaneamente, esiste una trama più estesa che viene portata avanti per un grande numero di episodi, fornendo un elemento di progressione temporale, detta *running plot*⁷. Questo nuovo modello di narrazione è divenuto possibile grazie all'adozione di una costruzione drammaturgica *multistrand*, basata cioè su un numero molteplice di linee narrative, ognuna incentrata su un diverso punto di vista⁸. Ciò ha permesso di trasformare radicalmente la struttura delle trame e ha rappresentato il punto di partenza ideale per il processo di complessificazione della serialità audiovisiva che dura ancora oggi.

Tale processo si è riflesso anche sui modelli progettuali di produzione, tramite i quali nasce e si sviluppa la narrazione seriale. Inizialmente l'unico modello esistente era quello

⁶ Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo: la sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Milano, Sansoni, 2002, pp. 193-194

⁷ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, Bologna, ArchetipoLibri, 2008, pp. 18-19

⁸ *Ibidem*, p. 19

*derivativo*⁹: strettamente legato alla metà degli anni Ottanta, è basato sulla creazione di prodotti non concepiti fin dall'inizio per un'estensione su più media. In caso di considerevole successo tuttavia, tali prodotti possono effettivamente estendere i loro contenuti su piattaforme diverse dall'originale; questo grazie alla loro struttura *multistrand* che permette di creare vie sempre nuove per proseguire la narrazione su terreni sempre più vari, in quella che è definita la *modularità*¹⁰ della serie. Esempi di prodotti nati in base a tale logica sono gli ormai classici *Hill Street giorno e notte* (*Hill Street Blues*, 1981 – 1987), *E.R. – Medici in prima linea* (*ER*, 1994 – 2009) e *Buffy l'ammazzavampiri* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997 – 2003), accompagnati da gran parte delle serie serializzate dagli anni Ottanta agli anni Novanta. Pur partendo come derivativi, il successo di alcuni di questi prodotti può spingere le compagnie di produzione a cambiare il modello della loro progettazione in uno dei due successivi.

Da tale assunto si sviluppa il secondo modello di produzione, quello *crossmediale*¹¹: viene cioè creato un progetto a partire dal quale si ramificano tutte le varie estensioni narrative, presenti anche su più media (da cui il nome) e progettate in parallelo. Nel complesso formato dalle varie componenti, i saperi devono essere sincronizzati, senza che vi siano ridondanza di informazioni o, al contrario, perdita delle stesse. I rischi sono elevati, dato che in assenza di tale sincronizzazione il prodotto perde drammaticamente d'efficacia, e solo una conglomerata mediale possiede i mezzi per portare avanti simili progetti. Un esempio che è impossibile non citare è il franchise legato al film *Matrix* (*The Matrix*), diretto nel 1999 dai Fratelli Wachowski (ora Lana e Andy Wachowski): dopo il successo dell'opera è iniziata la progettazione contemporanea di un'enorme numero di altre opere correlate, supervisionate dagli autori stessi e dotate delle caratteristiche più disparate, dalle animazioni (*The Animatrix*, 2003) ai videogiochi (*Enter The Matrix*, 2003 e *The Matrix: Path of Neo*, 2005), fino ai fumetti (*The Matrix Comics*, 1999 – 2004). Un progetto derivativo che si è in questo caso trasformato in crossmediale.

Infine il modello più recente, nonché nostro principale oggetto di interesse, è quello della *progettazione a ecosistema*. La possibilità di estensioni narrative in questo caso è facilitata, ma non sempre prevista. Ciò che viene sviluppato è un semplice (ma in realtà enormemente complesso) 'punto di partenza', e successivamente viene deciso se e come ampliare la

⁹ Cfr. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, Luca Rosati, "Converging Universes and Media Niches in Serial Narratives. An Approach Through Information Architecture", in Artur Lugmayr, Cinzia Dal Zotto (a cura di), *Media Convergence Handbook – Vol. 2*, Berlino, Springer, 2015

¹⁰ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, "Architettura dell'informazione nella serialità televisiva", in *Imago*, vol. 3, n. 1, primo semestre 2011, p. 137

¹¹ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, Luca Rosati, *op. cit.*

narrazione a partire da questo. Per rendere possibile una simile operazione, il suddetto punto di partenza deve presentare delle caratteristiche che offrano fin dall'inizio un grande potenziale di estensione narrativa; queste caratteristiche verranno esaminate nel dettaglio tra breve. Per ora ci basti sapere che un'indispensabile qualità che l'ecosistema narrativo deve possedere è la già citata *modularità*, ma soprattutto che il prodotto creato in questo modo cessa di essere un semplice racconto e diventa un ambiente percorribile con il quale gli utenti possono interagire nelle forme più disparate¹².

Essi sono in grado di organizzare le sue componenti con una libertà e delle modalità mai sperimentate prima, in uno scenario divenuto possibile grazie alla molteplicità dei canali di distribuzione e alla possibilità degli utenti di interagire tramite le nuove tecnologie di informazione. L'ecosistema narrativo così si estende addirittura *oltre i media*, giungendo a diventare parte integrante della vita quotidiana dei suoi fruitori, mai così attivi come in questo periodo storico¹³. Esempi di ecosistemi narrativi nati in televisione sono *Lost* (Id., 2004 – 2010), *Heroes* (Id., 2006 – 2010), *Grimm* (Id., 2011 – in corso)¹⁴ e quello che sarà lo specifico oggetto dell'analisi di questo elaborato, *Once Upon a Time* (Id., 2011– in corso).

1.2 Le caratteristiche di un ecosistema

Gli ecosistemi narrativi mutuano molta della terminologia che li caratterizza, così come il loro stesso nome, dagli ecosistemi veri e propri oggetto di studio delle scienze naturali, date le comunanze tra i due modelli. Considerata la grande quantità di concetti che presenta una narrazione ecosistemica, si passerà ora a esplorare questi concetti più dettagliatamente, iniziando dalle cinque caratteristiche che rendono un ecosistema narrativo tale:

- Ogni ecosistema narrativo deve prima di tutto essere un *sistema aperto*¹⁵: i suoi confini non devono cioè essere stabiliti con troppa severità, in modo da renderlo un ambiente dinamico in grado di modificarsi liberamente. Personaggi, luoghi, tempi e persino il pubblico risultano variabili in un sistema aperto, che è quindi un oggetto versatile sempre in grado di accogliere come di espungere nuovi elementi.

¹² Claudio Bisoni, Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, "Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione", in Claudio Bisoni, Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi Editore, 2013, p. 23

¹³ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, "Architettura dell'informazione nella serialità televisiva", cit., pp. 138-140

¹⁴ Paola Brembilla, "Grimm: un ecosistema narrativo in costruzione", in Sara Martin (a cura di), *La costruzione dell'immaginario seriale contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 107-117

¹⁵ Claudio Bisoni, Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *op. cit.*, p. 17

- L'ecosistema narrativo presenta delle *strutture interconnesse*¹⁶. Tutti i frammenti che costituiscono il sistema sono connessi a un duplice livello. Per quanto riguarda i rapporti tra i media, gli agenti di connessione sono la rimediazione, ossia la rappresentazione di un medium (o anche la presenza di alcune delle sue caratteristiche) in un altro¹⁷; e la rilocazione, ossia la possibilità del medium di funzionare in più ambienti diversi tramite la rievocazione dell'esperienza che lo caratterizzava¹⁸.

Per i segmenti della narrazione vi sono invece l'intertestualità e l'intermedialità. A connettere i segmenti risultano così sia tramite pratiche ormai 'antiche', quali riferimenti e citazioni, sia pratiche tipiche delle industrie culturali contemporanee, quali *spin-off*, *crossover*, *sequel*, *prequel*, *reboot* ecc.

- Un ecosistema narrativo deve aver raggiunto l'*equilibrio* strutturale¹⁹. Tale situazione si verifica in genere solo a distanza di qualche tempo dal suo inizio, quando il suo successo è costante e trama e personaggi sono ormai consolidati, permettendo una maggiore libertà nello sviluppo del sistema. Una qualità necessaria in questa sede è la *persistenza*: il sistema deve cioè essere strutturato in modo da poter creare una narrazione molto estesa. Tale qualità si può perfettamente applicare ad un oggetto seriale, mentre è molto più difficile applicarla ad esempio a un singolo film, dotato di confini ben definiti.

Infine, a un simile sistema è necessaria la *resilienza*. Le insidie che possono minacciare una narrazione seriale sono numerosissime: perdita per qualunque motivo di una parte del cast tecnico-artistico, abbandono o cambiamento del pubblico, o addirittura eventi straordinari esterni come il celebre sciopero degli sceneggiatori avvenuto tra il 2007 e il 2008. Per essere considerato resiliente, un sistema deve essere in grado di resistere a tutti questi sconvolgimenti senza crollare su sé stesso, trovando vie sempre nuove di affrontare e risolvere questi avvenimenti e procedere nello sviluppo della sua narrazione.

¹⁶ *Ivi*

¹⁷ Cfr. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999

¹⁸ Francesco Casetti, "Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediata", in *Fata Morgana*, n. 8, maggio-agosto 2009, pp. 173-191

¹⁹ Claudio Bisoni, Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *op. cit.*, pp. 17-18

- L'ecosistema narrativo segue una logica *non procedurale*²⁰; la proceduralità impone l'organizzazione di funzioni narrative in uno schema ben preciso che si ripete continuamente, un segmento di trama dopo l'altro. Tale ciclo rende impossibile la dinamicità del sistema; per poterla raggiungere, quest'ultimo deve quindi adottare un modello *dichiarativo*. In un simile modello ciò che va a costituire la narrazione non sono più le funzioni, ma gli oggetti (personaggi, ambienti ecc.) e le relazioni tra questi, che si modificano in base a impulsi interni o esterni.
- Direttamente collegata a quanto appena scritto è l'ultima caratteristica dell'ecosistema narrativo, ossia il suo essere formato da una componente *biotica* e da una *abiotica*, che influiscono entrambe in modo considerevole sull'ecosistema stesso²¹. La prima è costituita dalle forme narrative, quelle che modificano l'ecosistema nella maniera più immediata; i soggetti che ne fanno parte possono essere fittizi, come i personaggi e i modi in cui sono in relazione, o reali, come gli sceneggiatori e il cast artistico, nonché i fruitori in riferimento alla loro attività qualitativa (come la creazione di contenuti legati al prodotto), che li rende in questo caso più degli *utenti* che dei semplici fruitori. La seconda è formata dal contesto del sistema dei media, inteso in senso più strettamente economico e produttivo, nel quale sono situate le forme narrative. In questa categoria troviamo le conglomerate mediali, le regolamentazioni governative, la tecnologia, e di nuovo i fruitori, questa volta intesi però come un'*audience* collettiva formata da meri numeri e vari tipi di feedback, tramite i quali si possa determinare l'andamento di una narrazione seriale.

1.3 Lo spin-off

Poiché la pratica narrativa dello spin-off è particolarmente vicina al principale argomento del nostro elaborato, ritengo opportuno dedicarle una breve introduzione. Lo spin-off è essenzialmente una qualunque opera di narrativa derivata da un'altra opera creata in precedenza, sulla scia del successo di quest'ultima, dalla quale potrebbero derivare anche altre opere in caso di successo particolarmente massiccio; inoltre se lo stesso spin-off avesse un considerevole successo, se potrebbe ricavare un altro ancora a partire dal primo. Il procedimento più comune in questa pratica consiste nel selezionare uno o più personaggi

²⁰ *Ibidem*, p. 18

²¹ *Ivi*

della serie originale e costruirne una nuova ponendoli come protagonisti, anche in un contesto totalmente differente da quello della serie madre; tuttavia, non è così raro che l'elemento utilizzato come base dello spin-off sia un luogo già apparso in quest'ultima anziché un personaggio. Lo spin-off non sempre è bene accolto come l'opera che lo ha generato, non solo per le necessarie differenze che ha con quest'ultima, ma anche a causa di quello che spesso è chiaramente identificabile come uno scarso impegno artistico e produttivo, con risultati che possono tradursi in una velocissima cancellazione dai palinsesti²².

Il mondo costruito attorno alla sitcom *Arcibaldo* (*All in the Family*, 1971 – 1979) è una chiara dimostrazione di tutto quanto è stato appena scritto. La serie, una delle più prolifiche della televisione statunitense²³, ha generato quattro spin-off, *Una signora in gamba* (*Maude*, 1972 – 1978), *I Jefferson* (*The Jeffersons*, 1975 – 1985), *Archie Bunker's Place* (1979 – 1983), quest'ultimo più un sequel che un vero spin-off, e *704 Hauser* (1994); i primi tre hanno generato a propria volta uno spin-off a testa, rispettivamente *Good Times* (1974 – 1979), *Checking In* (1981) e *Gloria* (1982 – 1983). Nei casi di *Una signora in gamba* e *I Jefferson* si è eseguita la pratica tradizionale di porre personaggi secondari in un nuovo ambiente che li vedesse protagonisti, mentre *704 Hauser* ha posto personaggi completamente nuovi in un ambiente già ben conosciuto, la storica casa dei protagonisti di *Arcibaldo*, ad essi venduta. A molti di questi prodotti tuttavia il successo non ha sorriso; *Gloria* ha resistito solo per una stagione, mentre *704 Hauser* è stata cancellata dopo sei episodi (tra i quali il sesto mai andato in onda) e *Checking In* addirittura dopo soli quattro.

Un meccanismo che permette di rafforzare i collegamenti tra opera originale e derivata è l'utilizzo nello spin-off di *guest star* provenienti dalla serie che lo ha generato. Tale pratica si fa spesso portatrice di un significato puramente ludico, provocando piacere nello spettatore che riconosce nello spin-off personaggi già visti nella serie originale²⁴. Citiamo di nuovo *704 Hauser*, che come abbiamo visto presenta personaggi totalmente nuovi allo spettatore della serie madre: *Arcibaldo* 'presta' a questi nuovi protagonisti non solo la casa, ma anche uno dei suoi interpreti, in questo caso Joey Stivic (interpretato da Casey Siemaszko), che compare nel primo episodio della serie spin-off.

Negli ultimi anni tuttavia le pratiche di creazione di uno spin-off sono andate addirittura oltre; spesso e volentieri ora questi non sono più incentrati su personaggi o ambientazioni,

²² Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, cit., pp. 22-23

²³ Tim Brooks, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows: 1946-Present*, New York, Ballantine Books, 2007, pp. 1707-1709

²⁴ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, cit., p. 23

bensi su un elemento decisamente più astratto come la situazione narrativa dominante del prodotto iniziale. Gli spin-off di *CSI – Scena del crimine* (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000 – 2015) sono un perfetto esempio: *CSI: Miami* (Id., 2002 – 2012), *CSI: NY* (Id., 2004 – 2013) e *CSI: Cyber* (Id., 2015 – in corso) nascono basandosi su personaggi apparsi come semplici guest star in alcuni episodi della serie madre, sui quali vengono costruite serie apposite che ricalcano l'originale. La condivisione dei personaggi viene in questo caso semplicemente usata come pretesto per creare una nuova serie che ricordi quella precedente secondo uno schema condiviso di funzioni narrative specifiche; ciò che attirerà lo spettatore dunque non saranno i personaggi, apparsi troppo di rado nella serie originale per permettere un'empatia autentica, bensì gli schemi narrativi, ai quali invece lo spettatore abituale di *CSI* ha avuto tutto il tempo di affezionarsi²⁵.

1.4 I modelli di selezione

Come in un ecosistema naturale la popolazione animale si adatta alle condizioni avverse modificando la propria biologia, così gli elementi di un ecosistema narrativo si modificano a seconda degli eventi, esterni o interni, che lo influenzano. I termini ideati per definire questi cambiamenti, inizialmente ideati nell'ambito delle scienze biologiche²⁶, verranno in questa sede riutilizzati per descrivere i vari tipi selezione presenti nell'ecosistema narrativo, che risultano essere la stabilizzante, la direzionale e la diversificante. È importante specificare come tali modelli di selezione possano essere applicati a molti diversi elementi dell'ecosistema, a condizione che questi siano in grado di modificarlo.

Tuttavia, a scopo di esempio saranno qui presi in considerazione i suoi *personaggi*. Tale scelta ha due principali motivi: il primo è la comodità dell'esempio, considerando che i personaggi sono in grado di modificare l'ecosistema come pochi altri elementi, ed è quindi molto più semplice esaminare i suoi cambi partendo da essi. Inoltre vi è una questione di coerenza interna: infatti, come si noterà ampiamente in seguito, il lavoro svolto in questo elaborato avrà come elemento centrale di analisi proprio l'insieme dei personaggi di un ecosistema narrativo, costituendo un ulteriore motivo per la scelta effettuata.

²⁵ *Ibidem*, p. 24

²⁶ Thomas M. Smith, Robert Leo Smith, *Elements of Ecology*, San Francisco, Benjamin Cummings, 2012, pp. 74-76

1.4.1 Selezione stabilizzante

Nel caso in cui la situazione dell'ecosistema si mantenga stabile, determinati personaggi, generalmente i più popolari, emergeranno e diverranno sempre più importanti, polarizzando gli eventi della trama intorno ad essi; di conseguenza, lo spazio loro dedicato sarà sempre maggiore nell'ecosistema, allo scopo di migliorare l'efficienza di quest'ultimo. Il principale problema della selezione stabilizzante giace nell'eccessiva dipendenza da tali personaggi che l'ecosistema finisce per sviluppare: concentrandosi così spesso su di essi, si rende impossibile dissociarli dall'ambiente di riferimento. A tal punto, eventi dannosi che li coinvolgono, come l'abbandono dei loro interpreti o la perdita di interesse del pubblico a causa della loro sovraesposizione, potrebbero nuocere all'integrità dell'intero ecosistema. Quindi, l'efficienza del sistema è contrastata da una resilienza non altrettanto marcata²⁷.

Un notissimo esempio di selezione stabilizzante è presente in *Happy Days* (Id., 1974 – 1984), che con il passare delle stagioni vide sempre maggiore apprezzamento del pubblico per il personaggio di Arthur 'Fonzie' Fonzarelli (Henry Winkler), che presto divenne il vero e proprio punto focale della serie. In tal modo, questa poté proseguire anche dopo l'abbandono di Ron Howard, interprete del personaggio concepito come protagonista, Richie Cunningham, nel 1980. Tuttavia il progressivo calo di interesse del pubblico per un prodotto dagli schemi così reiterati si tradusse in una perdita di ascolti, causando la chiusura della serie alla sua undicesima stagione.

1.4.2 Selezione direzionale

Qualora la stabilità venga turbata da eventi sfavorevoli, come l'abbandono di uno o più popolari interpreti o il cambiamento del pubblico di riferimento, l'ecosistema tenderà a favorire i personaggi che siano stati in grado di resistere alla perturbazione, concentrandosi sempre più su di loro. Il problema in questo caso è la possibilità che il pubblico percepisca tale cambio di focalizzazione come forzoso, in special modo nel caso in cui i nuovi personaggi sui quali la narrazione si sofferma non siano all'altezza dei precedenti. Si può ovviare a un simile ostacolo creando un insieme di personaggi molto numeroso e ricco di figure ben caratterizzate, in una situazione tipicamente corale; in questo modo i personaggi

²⁷ Guglielmo Pescatore, Veronica Innocenti, Paola Brembilla, "Selection and Evolution in Narrative Ecosystems. A Theoretical Framework for Narrative Prediction", in *2014 IEEE International Conference on Multimedia and Expo Workshops (ICMEW)*, Chengdu, IEEE Computer Society, 14-18 luglio 2014, pp. 1-6

rimossi verranno sostituiti da altri ugualmente apprezzabili, e il sistema resisterà. La selezione direzionale risulta quindi molto più resiliente rispetto a quella stabilizzante²⁸.

Una serie che è stata sottoposta alla selezione direzionale è *Misfits* (Id., 2009 – 2013), che al suo esordio presentava cinque personaggi principali. Al termine della seconda stagione, l'attore Robert Sheehan abbandonò la serie, e dopo la fine della terza anche Iwan Rheon, Lauren Socha e Antonia Thomas lasciarono il cast principale, in una situazione che nella quarta stagione vedeva Nathan Stewart-Jarrett come unico interprete rimasto del gruppo originale. Allo scopo di mantenere l'insieme di protagonisti numeroso e vario, la produzione sostituì tutti gli interpreti in uscita con dei nuovi (precisamente Karla Crome, Joseph Gilgun, Nathan McMullen e Natasha O'Keeffe), assegnando loro dei personaggi dai caratteri molto simili a quelli dei predecessori. Grazie a questi cambi, la serie poté resistere fino alla quinta stagione, al termine della quale venne però cancellata, verosimilmente a causa della ricezione contrastante suscitata da queste modifiche così radicali.

1.4.3 Selezione diversificante

Se nell'ecosistema le condizioni favorissero allo stesso modo più personaggi, senza una prevalenza eccessiva, nell'insieme che li costituisce si formerebbero delle aree specifiche contenenti personaggi, o gruppi di personaggi, di notevole presa sul pubblico. In una condizione simile, sarebbe possibile rimuovere alcune di queste aree dall'ambiente di riferimento per inserirle in uno nuovo, creando così un'altra narrazione allo scopo di massimizzare i ricavi. È proprio questo uno dei punti di partenza delle pratiche di spin-off che abbiamo trattato in precedenza: la costruzione di una nuova storia che parta, in questo caso, basandosi su uno o più personaggi di successo comparsi in quella originale. I rischi in questo caso sono che tali personaggi, rimossi dall'ambiente che li ha generati, non funzionino più con la stessa efficacia, divenendo una potenziale causa di fallimento per il nuovo prodotto²⁹.

Friends (Id., 1994 – 2004) rappresenta un perfetto esempio della selezione diversificante e dei suoi rischi. La serie raggiunse altissimi indici di ascolto tra le sitcom degli anni Novanta e dei primi anni Duemila, e dopo la sua conclusione la produzione decise di creare una serie spin-off basata su uno dei suoi popolarissimi personaggi. Venne scelto Joey Tribbiani (Matt LeBlanc), e la serie ad egli dedicata venne chiamata appunto *Joey* (Id., 2004 – 2006). Come può però accadere in casi simili, il successo non fu quello sperato e la serie, iniziata nel 2004,

²⁸ Ivi

²⁹ Ivi

venne chiusa alla seconda stagione nel 2006, senza che gli ultimi otto episodi venissero trasmessi negli Stati Uniti.

Capitolo 2

L'analisi delle reti sociali

2.1 La storia della SNA

Descrivere degli oggetti così enormemente vasti e complessi come gli ecosistemi narrativi può risultare difficile senza un sistema di analisi da poter usare per mappare certe dinamiche del loro sviluppo. Data la loro struttura particolare, una forma come quella della *rete* può costituire la soluzione adeguata; l'ecosistema narrativo presenta infatti per natura una grande molteplicità di elementi caratteristici. Frammenti di narrazione (episodi o capitoli che siano), eventi, personaggi, relazioni sociali tra questi, ambienti, senza contare tutti le maestranze tecnico-artistiche che si susseguono nella creazione di una narrazione estesa, possono essere tutti rappresentati come punti in un'enorme rete che li colleghi a seconda del tipo di legame che condividono. A tale scopo viene in aiuto la sociologia, che molto tempo fa ha dato origine allo studio di una particolare concetto il quale, oltre a risultare assai funzionale per l'oggetto specifico di cui ci occupiamo, si è rivelato essere un utile strumento anche per molti altri settori di ricerca. Questo concetto ha preso il nome di *analisi delle reti sociali*, in inglese *social network analysis (SNA)*.

Con tale termine si intende si intende l'insieme delle tecniche finalizzate a misurare le relazioni sociali che scaturiscono da legami di diversa natura, allo scopo di interpretare il comportamento sociale dei soggetti coinvolti in tali relazioni³⁰. Per comprendere al meglio l'argomento è innanzitutto necessario ripercorrere brevemente la storia e l'evoluzione dell'analisi delle reti nel corso dei decenni. Lo stadio embrionale della SNA si può far risalire alla teoria psicologica della *Gestalt* (termine tedesco traducibile con 'forma'), originatasi in Germania nei primi decenni del Novecento, con particolare riguardo per il lavoro dello psicologo Wolfgang Köhler. In tale teoria si ipotizzava come i pensieri e le percezioni umane fossero organizzati in particolari strutture, dotate di proprietà e regole tutte loro, che finivano per ripercuotersi sulle singole parti che le componevano; si era così originato un prototipo della rete sociale³¹.

³⁰ Dania Cordaz, "Lessico delle reti", in Andrea Salvini (a cura di), *Analisi delle reti sociali. Teorie, metodi, applicazioni*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 21-23

³¹ Cfr. Wolfgang Köhler, Ella Winter, *The Mentality of Apes*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1925

Gli studi di Köhler furono ripresi a partire dagli anni Trenta, quando alcuni ricercatori tedeschi emigrati negli Stati Uniti si dedicarono allo sviluppo della psicologia della *Gestalt*. I più importanti esponenti di questa corrente accademica furono Fritz Heider, Kurt Lewin e Jacob Moreno; quest'ultimo in particolare divenne celebre come fondatore della *sociometria*, ossia il processo di misurazione e rilevazione delle relazioni esistenti in un determinato gruppo o comunità. A tale scopo, egli ideò il *sociogramma*: un insieme geometrico costituito da punti e linee che li collegano, rappresentanti rispettivamente gli individui e le relazioni sociali che questi intrattengono³². Il sociogramma costituisce la prima rappresentazione grafica di una rete sociale, e risulta un punto di partenza imprescindibile in un discorso sullo sviluppo dell'analisi delle reti.

Ebbe molta rilevanza anche il lavoro di Lewin, principale elaboratore della cosiddetta *teoria del campo*, secondo la quale un gruppo sociale esiste parallelamente all'ambiente che lo circonda, ed entrambi sono situati all'interno di un 'campo'; tra gruppo e ambiente, che quindi non sono rigidamente separati, si sviluppa quindi un sistema di relazioni sociali che li rende interdipendenti³³. Negli anni Cinquanta Lewin definirà la possibilità di analizzare le proprietà strutturali di questo campo tramite le tecniche matematiche della topologia e della teoria degli insiemi³⁴. Heider si occupò anche dell'analisi delle *dinamiche di gruppo*. Egli sostenne che in un sistema di relazioni sociali l'equilibrio strutturale fosse possibile solo qualora suddette relazioni fossero percepite allo stesso modo da tutti gli individui coinvolti nelle stesse; le relazioni sociali, cioè, non dovevano contraddirsi a vicenda³⁵.

Gli studi di Heider, Lewin e Moreno furono fondamentali nel successivo fondamentale sviluppo della SNA, ovvero l'integrazione con la *teoria dei grafi*. Negli anni Cinquanta Dorwin Cartwright e Frank Harary, partendo dagli assunti di Lewin, introdussero nell'analisi dei comportamenti di gruppo modelli e strumenti matematici ripresi dalla teoria dei grafi ideata da Dénes König nel 1936³⁶. Il risultato fu che ai sociogrammi ideati a suo tempo da Moreno si cominciò ad applicare i principi della teoria dei grafi, creando così una struttura formata da molteplici individui nella quale le relazioni sociali tra questi potessero essere rappresentate in modi diversi a seconda delle loro caratteristiche, rifacendosi alle teorie di

³² Cfr. Jacob Moreno, *Who Shall Survive?*, New York, Beacon Press, 1934

³³ Cfr. Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, New York, McGraw-Hill, 1936

³⁴ Cfr. Kurt Lewin, *Field Theory in the Social Sciences*, New York, Harper, 1936

³⁵ Fritz Heider, "Attitudes and Cognitive Orientation", in *The Journal of Psychology*, vol. 21, n. 1, gennaio 1946, pp. 107-112

³⁶ Cfr. Dénes König, *Theorie der endlichen und unendlichen Graphen*, Lipsia, Akademische Verlagsgesellschaft, 1936

Heider³⁷. Questa evoluzione nel metodo consentì di analizzare un gruppo sociale non soltanto dal punto di vista di un unico individuo interno a tale gruppo, ma di andare oltre osservando i punti di vista di tutti gli individui a questo appartenenti, simultaneamente. In tal modo questo tipo di analisi smise di essere prettamente psicologico e divenne a tutti gli effetti *sociologico*³⁸.

2.1.1 Il gruppo di Harvard

Negli anni Trenta e Quaranta del ventesimo secolo, all'Università di Harvard si sviluppò un secondo importante filone degli studi sulle comunità sociali, basato sull'idea che queste fossero composte da più *sottogruppi coesi*, costituiti da relazioni condivise da un numero limitato di persone. L'obiettivo della ricerca era dunque di mettere a punto tecniche che permettessero di rivelare le strutture costituenti questi sottogruppi, sulla base dei dati relazionali eventualmente disponibili³⁹. Prendendo come base le deduzioni di Alfred Reginald Radcliffe-Brown, a loro volta derivate da quelle di Émile Durkheim, i ricercatori di Harvard svolsero delle indagini su particolari comunità sociali per applicarvi i concetti che avevano teorizzato. I lavori più emblematici in tal senso si rivelarono essere quelli di William Lloyd Warner e Elton Mayo.

Mayo svolse delle ricerche sulla performance lavorativa dei dipendenti della centrale elettrica di Hawthorne situata a Chicago, facendo uso dei sociogrammi per rappresentare le relazioni sociali informali tra i lavoratori stessi; si intendono come 'informali' le relazioni non basate su un mero scopo economico o politico, bensì sulla condivisione di emozioni e momenti, senza necessariamente includere complicità (amicizia e sostegno quindi, ma anche discussioni e antagonismo). L'indagine dimostrò il ruolo fondamentale che queste relazioni avevano per la produttività del gruppo sociale di riferimento⁴⁰. Nello stesso periodo Warner, che già aveva contribuito alle indagini su Hawthorne, studiò assieme a Paul Sanborn Lunt le dinamiche dei rapporti tra i cittadini di Newburyport, nel Massachusetts, città cui egli diede lo pseudonimo di 'Yankee City', nome che da allora sarà sempre inevitabilmente associato alla ricerca dello studioso. Similmente alle tesi di Mayo, anche quelle di Warner dimostrarono

³⁷ Dorwin Cartwright, Frank Harary, "Structural Balance: a Generalisation of Heider's Theory", in *Psychological Review*, vol. 63, n. 5, settembre 1956, pp. 277-293

³⁸ John Scott, *Social Network Analysis. a Handbook*, Londra, Sage Publications, 1991 (trad. it. di Michele Sampaolo, *L'analisi delle reti sociali*, Roma, Carocci, 2003, p. 40)

³⁹ John Scott, *op. cit.*, p. 44

⁴⁰ Cfr. Elton Mayo, *The Human Problems of an Industrial Civilization*, New York, Macmillan, 1933

come l'integrazione degli individui nella comunità avvenisse attraverso le relazioni informali anziché quelle formali⁴¹.

Degno di nota è stato anche il lavoro di Allison Davis, Burleigh B. Gardner e Mary R. Gardner, colleghi di Warner, che rivolsero le loro ricerche alle comunità situate nel sud degli Stati Uniti, in uno studio cui gli accademici si riferiscono con il termine 'Old City'⁴². Infine, George Homans fu responsabile della prima intersezione di rilievo tra il filone di ricerca di Harvard e quello originatosi dagli studi di psicologia della *Gestalt*, fino a quel momento sviluppati indipendentemente tra di loro. Prendendo in analisi le ricerche già eseguite dai ricercatori di Harvard e integrandovi la sociometria di Moreno, Homans aveva intenzione di dimostrare come le interazioni tra gli esseri umani, nate dalle attività degli stessi, variassero in base a parametri quali frequenza, durata e ordine, e come tali interazioni fossero la base di sviluppo dei 'sentimenti' delle persone⁴³. Echi delle teorie di Homans potranno essere rintracciati all'interno dei nuovi filoni di ricerca in seguito originatisi, primo fra tutti quello legato alla cosiddetta Scuola di Manchester.

2.1.2 La scuola di Manchester

I ricercatori appartenenti alla Scuola di Manchester erano tutti riconducibili al Dipartimento di Antropologia sociale dell'Università di Manchester, nel Regno Unito. Il dipartimento fu fondato nel 1947 da Max Gluckman; nell'analisi delle strutture sociali, egli era particolarmente interessato al ruolo giocato dal conflitto e dal potere, da egli ritenuti elementi integranti di ogni struttura sociale sia nel mantenimento che nella trasformazione delle strutture stesse⁴⁴. Il gruppo di ricerca costruito intorno alle sue teorie fu il primo a utilizzare esplicitamente il concetto di rete sociale per meglio descrivere il tessuto di legami di interdipendenza che spiegano la solidità delle strutture comunitarie, pur impiegandolo inizialmente solo nel suo senso metaforico.

Il concetto di rete sociale iniziò ad essere usato in modo più analitico e rigoroso solo in seguito grazie all'opera degli allievi di Gluckman, primo fra tutti John Barnes. Egli si occupò dei gruppi sociali della cittadina di Bremnes (oggi incorporata nel comune di Bømlo) in

⁴¹ Cfr. William Lloyd Warner, Paul Sanborn Lunt, *The Social Life of a Modern Community*, New Haven, Yale University Press, 1941

⁴² Cfr. Allison Davis, Burleigh B. Gardner, Mary R. Gardner, *Deep South*, Chicago, University of Chicago Press, 1941

⁴³ Cfr. George Homans, *The Human Group*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1951

⁴⁴ Cfr. Max Gluckman, *Custom and Conflict in Africa*, Oxford, Blackwell, 1955

Norvegia, basandosi su principi molto in linea con quelli di Mayo e Warner; anche Barnes infatti riteneva che le relazioni primarie di un gruppo sociale fossero quelle informali. La sua idea principale era che il complesso della vita sociale fosse un insieme di punti, rappresentanti i singoli individui, alcuni dei quali collegati da linee, rappresentanti le relazioni tra questi, nell'ottica di un'enorme 'rete totale'; le relazioni informali per Barnes costituivano una parte di questa rete totale, che egli definì come 'rete parziale'⁴⁵.

Sulla stessa linea operarono successivamente anche Elizabeth Bott e Siegfried Nadel, ma soprattutto Clyde Mitchell. Alla fine degli anni Sessanta, Mitchell definì la rete sociale come un insieme di "legami personali che gli individui hanno con un insieme di persone e i legami che queste persone hanno a loro volta fra di loro"⁴⁶. Egli riprese i concetti di rete parziale e rete totale di Barnes e stabilì come si potessero selezionare le parti della rete totale prendendo in riferimento specifici individui in questa inclusi; al centro delle analisi dovevano essere proprio queste reti parziali. Infine ideò vari altri concetti quali *reciprocità*, *intensità*, *durata*, (in parte ispirati a quelli già introdotti da Homans), ma anche *densità* e *raggiungibilità*, tutti destinati ad essere riutilizzati spesso nei successivi studi sull'analisi delle reti sociali⁴⁷. Per diversi anni le teorie della Scuola di Manchester risultarono quelle dominanti nel campo; un fondamentale cambio di direzione era però imminente, e responsabili di questa nuova via disciplinare furono ancora una volta dei ricercatori di Harvard.

2.1.3 Le innovazioni di Harvard

Dagli ultimi anni Sessanta fino a metà dei Settanta un gruppo di studiosi di Harvard raccoltisi attorno alle idee di Harrison White iniziò a vedere l'analisi delle reti sociali sotto una luce diversa, con in mente l'obiettivo di usare tecniche algebriche per formalizzare le varie relazioni strutturali⁴⁸. Questo gruppo di ricerca apportò delle innovazioni matematiche di grande rilevanza che trasformarono la SNA in un vero e proprio metodo di analisi strutturale. La prima fu lo sviluppo dei modelli algebrici dei gruppi che usavano la teoria degli insiemi, allo scopo di rappresentare i vari tipi di relazioni sociali; la seconda fu l'introduzione

⁴⁵ John Barnes, "Class and Committee in a Norwegian Island Parish", in *Human Relations*, vol. 7, n. 1, febbraio 1954, p. 43

⁴⁶ Clyde Mitchell, "The Concept and Use of Social Networks", in Clyde Mitchell (a cura di), *Social Networks in Urban Situations*, Manchester, Manchester University Press, 1969, p. 10

⁴⁷ Clyde Mitchell, *op. cit.*, pp. 15-29

⁴⁸ Harrison White, "Uses of Mathematics in Sociology", in James C. Charlesworth (a cura di), *Mathematics and the Social Sciences*, Philadelphia, American Academy of Political and Social Science, 1963, pp. 77-94

di una nuova tecnica di *scaling* multidimensionale, in grado di convertire le relazioni in distanze sociali da rappresentare graficamente in un determinato spazio sociale⁴⁹.

Gli studi più rilevanti nel settore, oltre ovviamente quelli di White, provennero da Mark Granovetter e Nancy Howell Lee. Granovetter studiò i processi di ottenimento delle informazioni riguardanti offerte di lavoro e scoprì la forza posseduta in tal senso dai cosiddetti *legami deboli*; secondo la sua ricerca infatti, questo tipo di informazioni ha una circolazione molto più efficace in quella categoria di relazioni che non godono della forza strutturale caratteristica delle relazioni più strette (parentela, amicizia e simili)⁵⁰. Lee si occupò invece dei metodi con i quali le donne ottenessero informazioni sulla possibilità di interrompere una gravidanza, in un contesto come quello degli anni Sessanta che vedeva l'aborto come un reato in quasi tutto il territorio degli Stati Uniti⁵¹. Entrambi gli studiosi dimostrarono come l'analisi delle reti sociali, anche limitatamente ai suoi metodi più elementari, risultasse essere uno strumento estremamente efficace.

Da qui in avanti la SNA verrà utilizzata per gli scopi più disparati, come vedremo, ma ciò che conta davvero in questa sede è che è ora possibile stabilire la sua vera essenza in rapporto al binomio tra teoria e metodo. Vi furono infatti studiosi, dagli anni Settanta in poi, che cercarono di associare l'insieme di concetti formali costituenti la SNA a una particolare corrente di teoria delle strutture sociali piuttosto che un'altra. Essi cioè ritenevano che da tali concetti si potessero estrapolare delle vere e proprie teorie formali, di natura ovviamente variabile a seconda dello studioso coinvolto⁵². La molteplicità di queste teorie impedisce di avere un quadro unitario e organico in materia, ma dimostra una qualità molto importante della SNA: l'unitarietà del *sistema dei metodi*. Secondo John Scott infatti, l'analisi delle reti sociali dovrebbe essere considerata proprio come un insieme di metodi piuttosto che di teorie, dato che tali teorie, così diverse tra loro, si basano tutte un corpus compatto di procedure analitiche già ben caratterizzate⁵³.

Il lavoro di analisi delle reti sociali può risultare assai complesso a causa dell'enorme quantità di dati da analizzare e della difficoltà nell'organizzarli in una forma grafica organica. Tuttavia, i progressi informatici degli ultimi decenni hanno permesso la creazione di numerosi ed efficaci software in grado di raccogliere e trasformare tutti i dati nella forma più congeniale

⁴⁹ Cfr. Barry Wellman, S.D. Berkowitz (a cura di), *Social Structures. A Network Approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988

⁵⁰ Cfr. Mark Granovetter, *Getting a Job*, Cambridge, Harvard University Press, 1974

⁵¹ Cfr. Nancy Howell Lee, *The Search for an Abortifacient*, Chicago, University of Chicago Press, 1969

⁵² John Barnes, Frank Harary, "Graph Theory in Network Analysis", in *Social Networks*, vol. 5, n. 2, giugno 1983, pp. 235-244

⁵³ John Scott, *op. cit.*, p. 68

all'analisi da svolgere. Tra i più famosi troviamo UCINET, Pajek, Tulip, NetMiner, JUNG e NetDraw, quest'ultimo strettamente associato a UCINET e mirato specificamente alla rappresentazione grafica delle reti, la cui forma sarà liberamente modificabile a seconda dell'elaborazione che queste subiranno. Tali programmi saranno fondamentali per il lavoro di analisi che intendiamo svolgere in questo elaborato, grazie alla quantità di dati che riescono a elaborare e all'alta versatilità che assicurano, doti necessarie per la disamina di una realtà complessa come l'ecosistema narrativo.

2.2 Terminologia

Essendo la SNA una disciplina dotata di terminologia decisamente specifica, risulta ora opportuno focalizzarci su quest'ultima. Alcuni concetti ormai saranno risultati chiari nella lettura di queste prime pagine, tuttavia prima di procedere ritengo utile introdurre un breve glossario di termini che nel resto dell'elaborato risulteranno decisamente ricorrenti:

- *Attore sociale*: qualunque persona, organizzazione o entità sociale che venga analizzata e rappresentata tramite i processi tipici dell'analisi delle reti.
- *Legame*: connessione tra coppie di attori sociali. Può possedere le caratteristiche più disparate. David Knoke e James H. Kuklinski ne classificarono cinque: scambio di risorse, trasmissione di informazioni, relazioni di potere, interpenetrazioni tra confini, attaccamento affettivo⁵⁴. Tutti i legami hanno intensità variabile e Granovetter li divide in legami *forti* e *deboli*, a seconda di tale intensità⁵⁵.
- *Relazione*: l'insieme dei legami esistenti tra due attori sociali. La natura variegata e complessa degli attori sociali e delle loro interazioni fa sì che al suo interno possano coesistere legami in apparenza contraddittori, rendendo il concetto stesso decisamente complesso⁵⁶.
- *Rete sociale*: l'insieme degli attori sociali e delle relazioni che intercorrono tra questi, organizzati a scopo di analisi⁵⁷.
- *Grafo*: la rappresentazione grafica di una rete sociale. Gli attori sociali sono rappresentati da punti, chiamati *nodi* oppure *vertici*, e le relazioni che questi

⁵⁴ Cfr. David Knoke, James H. Kuklinski, *Network Analysis*, Londra, Sage Publications, 1982

⁵⁵ Mark Granovetter, "The Strength of Weak Ties", in *American Journal of Sociology*, vol. 78, n. 6, maggio 1973, pp. 1360-1380

⁵⁶ Dania Cordaz, *op. cit.*, p. 45

⁵⁷ *Ibidem*, p. 27

intrattengono da linee, denominate *archi*. La condizione che vede due nodi collegati da un arco è chiamata *adiacenza*⁵⁸.

- *Sottografo*: sottoinsieme di nodi e archi estrapolato da un grafo di dimensioni maggiori, già contenente tutti i nodi e gli archi che andranno a costituire suddetto sottografo⁵⁹.
- *Clique*: sottografo costituito da un numero di nodi mai inferiore a tre, nel quale ciascuno di essi è adiacente a ognuno degli altri⁶⁰.
- *Cluster*: area di un grafo caratterizzata da un grande numero di attori sociali e di relazioni che li uniscono, in una condizione di elevata *densità*. In passato i termini ‘clique’ e ‘cluster’ erano utilizzati in modo intercambiabile, ma in seguito furono nettamente distinti⁶¹; tale distinzione sarà fondamentale nel nostro elaborato, data la ricorrenza e l’importanza delle *cliques* presenti.

2.3 Un’analisi per la narrativa

Data la versatilità dell’analisi delle reti sociali, da parte degli studiosi sono stati molti i modi di utilizzarla, per gli scopi più disparati; anche solo limitandoci al settore dei media è possibile notare un’ampia gamma di usi per tale procedura. Ad esempio è stata applicata al panorama della musica contemporanea⁶², ma soprattutto a diverse componenti del mondo degli audiovisivi, come quella più legata all’aspetto prettamente industriale⁶³, o quella che ricade nel lato più creativo, con riferimento particolare alle sceneggiature⁶⁴ e al loro contenuto⁶⁵; alle raccolte dati quali Internet Movie Database⁶⁶; e anche ai singoli film, come

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30

⁵⁹ *Ibidem*, p. 34

⁶⁰ Stanley Wasserman, Katherine Faust, *Social Network Analysis: Methods and Applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 254

⁶¹ John Scott, *op. cit.*, p. 179

⁶² Cfr. Juyong Park, Oscar Celma, Markus Koppenberger, Pedro Cano, Javier M. Buld, “The Social Network of Contemporary Popular Musicians”, in *arXiv*, 26 settembre 2006, URL <http://arxiv.org/pdf/physics/0609229v1.pdf> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

⁶³ Cfr. Naohiro Shichijo, “International Co-productions and Social Capital Formation: Evidence in Film Industry Using Movie Databases”, in *WIAS Discussion Paper*, 11 ottobre 2012, URL <https://www.waseda.jp/wias/achievement/dp/data/dp2012005.pdf> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

⁶⁴ Cfr. Starling David Hunter, “A Semi-Automated Method of Network Text Analysis Applied to 150 Original Screenplays”, in *Association for Computational Linguistics*, 27 giugno 2014, URL <https://www.aclweb.org/anthology/W/W14/W14-2709.pdf> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

⁶⁵ Starling David Hunter, “A Novel Method of Network Text Analysis”, in *Open Journal of Modern Linguistics*, vol. 4, n. 2, gennaio 2014, pp. 350-366

⁶⁶ Bruce W. Herr, Weimao Ke, Elisha Hardy, Katy Börner, “Movies and Actors: Mapping the Internet Movie Database”, in *IV 2007 - 11th International Conference on Information Visualisation*, Zurigo, IEEE Computer Society, 4-6 luglio 2007, pp. 465-469

*Fight Club*⁶⁷ o *Burn After Reading*⁶⁸. C'è da dire che generalmente in questi casi oltre al contenuto viene analizzata anche la forma, attraverso elementi come la ricorrenza di certi termini nelle varie opere; questo tipo di analisi può però essere solo di ispirazione per un medium come quello audiovisivo, che non contiene elementi così già ben stabiliti come i rapporti fra parole. Per il trattamento di un prodotto audiovisivo risulta quindi necessario utilizzare delle unità di misura maggiormente definite, ed è proprio questa la principale direzione che verrà intrapresa da tale elaborato.

Un lavoro che si è particolarmente avvicinato al metodo che utilizzeremo è quello svolto all'Università di Stanford da Franco Moretti. Fin dalla metà degli anni Duemila, Moretti ha avuto infatti un ruolo molto particolare nella saggistica letteraria che è sempre stata il suo principale terreno di ricerca; egli ha ipotizzato la possibilità di applicare i metodi quantitativi delle scienze sociali a un campo della conoscenza come quello letterario⁶⁹, in una serie di studi che causò non poche controversie⁷⁰.

Una parte del suo lavoro decisamente calzante ai discorsi che verranno affrontati in questo elaborato è rintracciabile nel recente *Distant Reading* (2013). In tale saggio, Moretti crea una rete sociale comprendente tutti i personaggi citati in *Amleto* di William Shakespeare, collegati in base alle scene dell'opera che li vedevano conversare nello stesso momento. Un simile lavoro era già stato svolto in una ricerca precedente da Robin I.M. Dunbar, Daniel Nettle e James Stiller; la differenza principale era che in quel caso la relazione sociale veniva considerata esistente in base alla semplice compresenza in scena dei personaggi, senza che questi dovessero necessariamente intrattenere una conversazione⁷¹.

Questa ricerca non era vista come funzionale da Moretti per due ragioni: nelle relazioni sociali emerse in quella ricerca non vi erano distinzioni di peso né di direzione. I personaggi che interagivano tra loro erano collegati allo stesso modo indipendentemente che scambiassero meno di dieci parole o più di mille; inoltre erano incluse tutte le interazioni tra personaggi, comprese quelle che non vedevano replica verbale di uno dei due. A riprova di ciò Moretti cita l'incontro tra Orazio e il fantasma del padre di Amleto, facendo notare come

⁶⁷ Starling David Hunter, Saba Singh, "A Network Text Analysis of *Fight Club*", in *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, n. 4, aprile 2015 pp. 737-749

⁶⁸ Maria Poulaki, *Before or Beyond Narrative? Towards a Complex Systems Theory of Contemporary Films*, Amsterdam, Rozenberg Publishers, 2011, pp. 74-92

⁶⁹ Cfr. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, New York, Verso Books, 2005

⁷⁰ Cfr. Jonathan Goodwin, John Holbo (a cura di), *Reading Graphs, Maps, Trees: Critical Responses to Franco Moretti*, Anderson, Parlor Press, 2011

⁷¹ Robin I.M. Dunbar, Daniel Nettle, James Stiller, "The Small World of Shakespeare's Plays", in *Human Nature*, vol. 14, n. 4, dicembre 2003, p. 397-408

il secondo non risponda all'appello del primo⁷². Egli in ogni caso non si distacca da questo modello, e crea delle reti nelle quali include tutti i personaggi menzionati nell'opera, rappresentandoli come punti e collegandoli con delle linee qualora essi interagiscano in una conversazione, in un'operazione che definisce come la trasformazione del tempo in spazio⁷³. Egli procede in seguito eliminando dalle reti i vari personaggi, insieme a tutte le relazioni sociali che li vedono coinvolti, e nota come la coesione strutturale del sistema prosegua a oltranza nonostante l'eliminazione di tutti i personaggi più importanti. Tuttavia Moretti termina il suo lavoro evidenziando come per un'analisi davvero ottimale la sola osservazione di immagini così elementari non sia sufficiente, e di come una giusta analisi debba essere svolta in maniera dinamica rivolgendosi ai concetti chiave della SNA, come ad esempio densità, *clustering* e *betweenness*⁷⁴ (su quest'ultimo termine torneremo nel capitolo 5, dedicato alla metodologia del nostro studio).

Partendo dalle conclusioni di Moretti, possiamo rintracciare gli aspetti della sua ricerca che più sono congeniali al lavoro di analisi che intendiamo svolgere. Innanzitutto, i concetti chiave da egli menzionati come necessari per un simile procedimento, in questo studio saranno utilizzati; precisamente, questi saranno distanza, *betweenness* e reciprocità. Tale pratica è resa possibile dalla differenza sostanziale esistente tra il metodo di analisi utilizzato da Moretti e quello che verrà qui utilizzato. Abbiamo esposto come lo studioso descrivesse il processo da egli svolto come la trasformazione del tempo in spazio; nel nostro studio tale concetto sarà ulteriormente utilizzato e sviluppato. La trasformazione che eseguiremo sarà infatti molto più letterale di quella eseguita da Moretti, che presentava dei limiti notevoli; ciò che egli faceva era rappresentare graficamente i personaggi e le loro relazioni semplicemente in base alla presenza di interazioni tra questi all'interno del testo. Un trattamento binario dei dati, dunque, che semplicemente prevede la presenza o l'assenza della relazione, senza variazioni di intensità.

Quello che intendiamo svolgere è un lavoro di gerarchizzazione, reso possibile da un maggiore sfruttamento del parametro del *tempo*. Questa operazione è facilitata dalla natura del medium che è oggetto della nostra analisi, ossia quello audiovisivo, e più in particolare quello televisivo. Va fatto presente, in ogni caso, come una gerarchizzazione delle relazioni sociali potrebbe essere in realtà eseguita anche su un medium come quello scritto, caratterizzato dall'assenza di scorrimento del tempo oggettivo. Ad esempio, potrebbe essere preso come

⁷² Franco Moretti, *Distant Reading*, New York, Verso Books, 2013, p. 212

⁷³ *Ivi*

⁷⁴ *Ibidem*, p. 240

riferimento il numero di parole scambiate, o di periodi, o addirittura di caratteri; ovviamente, condizione imprescindibile di una simile analisi sarebbe il trattamento dell'oggetto testuale nella sua lingua originale, in quanto ogni traduzione o adattamento comporterebbe un'inevitabile cambiamento della quantità di testo presente.

Un medium audiovisivo non presenta tali problemi, almeno non per il modo nel quale intendiamo trattarlo. Infatti, il tempo di durata di un simile prodotto è misurabile oggettivamente, ed è proprio grazie a questa caratteristica che può iniziare il lavoro di raccolta dei dati. Infatti le relazioni sociali tra i personaggi di un film o di una serie televisiva possono essere quantificate utilizzando il tempo che i personaggi in questione condividono nella stessa unità narrativa. Più questo tempo sarà esteso, maggior resilienza avranno le relazioni, che si troveranno a resistere più di quelle basate su interazioni di breve durata. A tale proposito, si noti come ciò che caratterizza gli ecosistemi narrativi sia il grande numero di personaggi che contengono, molti dei quali dall'importanza chiaramente ridotta rispetto ai protagonisti, in una cornice decisamente corale. Questa caratteristica permette a un ecosistema narrativo di ramificarsi e stabilizzarsi nel corso del tempo, e per sottolinearla non ci si può limitare a un'analisi dei protagonisti.

A causa di questo ostacolo, può essere d'aiuto includere nel nostro metodo di analisi un aspetto ripreso dalla ricerca di Dunbar, Nettle e Stiller, ossia l'inclusione nelle reti delle relazioni sociali senza obbligo di dialogo; il criterio per riconoscere l'esistenza di un'interazione tra due personaggi sarà la semplice compresenza in scena di questi. In tal modo sarà possibile mappare anche le dinamiche dei personaggi marginali, più importanti di quanto si potrebbe immaginare, nonostante la loro frequente mancanza di dialogo. Ovviamente, dato l'enorme numero di personaggi, non tutti possono essere presi in considerazione; sono quindi necessarie delle soglie di sbarramento per la loro considerazione nell'analisi, soglie che nel nostro caso di studio saranno esplicitate nel capitolo 5 di questo elaborato, nel quale verrà esplicitata la metodologia utilizzata.

Rimane il fatto che, soprattutto per una lunga serialità, indipendentemente dal fatto che costituisca o meno un ecosistema narrativo, l'introduzione del fattore tempo nella SNA è una pratica fortemente consigliata a causa delle possibilità che offre nel processo di manipolazione delle reti. Peraltro i dati raccolti nel corso dell'analisi, poiché riguardano un parametro oggettivo come il tempo, rimarranno sempre uguali a sé stessi, e potranno dunque essere utilizzati da altri analisti per effettuare studi di diversa natura sulle reti sociali, introducendo variabili e punti di vista sempre nuovi con risultati potenzialmente molto interessanti. Infine, ricordiamo come l'affronto di una simile mole di lavoro in un tempo

relativamente breve sia oggi possibile grazie ai nuovi sofisticati software per l'analisi delle reti sociali. Lo sviluppo del concetto di ecosistema narrativo è fortunatamente avvenuto in un periodo storico che ci ha fornito i mezzi per analizzarlo. Tentare di integrare il concetto e il mezzo è una strada che, indipendentemente dai risultati finali e dalle controversie innescate, vale senz'altro la pena tentare.

PARTE SECONDA

L'oggetto di analisi e il metodo

Capitolo 3

La fiaba nei secoli

3.1 La fiaba del passato

La serie televisiva *Once Upon a Time* e il suo spin-off *Once Upon a Time in Wonderland*, principali oggetti di analisi di questo elaborato, sono a tutti gli effetti narrazioni fiabesche, per via dei loro personaggi, dei luoghi e degli elementi sovranaturali presenti nella narrazione, nonché ovviamente per l'enorme quantità di citazioni e riferimenti diretti alle fiabe tradizionali. Esistono però elementi di tali fiabe che in questo ecosistema sono rivisitati o addirittura espunti, in un'opera di risemantizzazione che ha interessato molte altre narrazioni di quest'epoca. Per comprendere i motivi di simili operazioni è necessario esaminare brevemente gli elementi delle fiabe tradizionali che nella narrazione del ventunesimo secolo risulterebbero quantomeno inopportuni.

Molti accademici si sono occupati di rintracciare contenuti sessisti nelle fiabe dei secoli trascorsi. Poiché la maggior parte dei personaggi protagonisti di tali racconti sono prevalentemente ragazze e donne, a un'occhiata superficiale il sessismo dei contenuti potrebbe passare inosservato. La questione è in realtà più complessa: la predominanza di protagoniste femminili va ricercata nel fatto che le radici più profonde di queste storie giacciono nelle tradizioni tramandate oralmente dalle donne tedesche, in particolar modo dalle filatrici⁷⁵. In tali antiche versioni le azioni più violente, che a volte potevano arrivare anche allo stupro, erano di norma compiute da uomini, ma la situazione cambiò totalmente con l'arrivo dell'autorialità nella narrativa fiabesca⁷⁶.

Tali antichi racconti, che costituivano un patrimonio culturale orale con tutta la volatilità e la limitatezza che ciò comportava, furono infatti raccolti e messi in forma scritta da autori quali i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen, che trasformarono così i racconti popolari (*folktales*) in vere e proprie fiabe (*fairy tales*), permettendone una diffusione massiccia che aumentò la loro popolarità e il loro successo a livelli mai visti prima, rendendoli la base della narrazione fiabesca anche per il pubblico dei

⁷⁵ Ruth Michaelis-Jena, "Oral Tradition and the Brothers Grimm", in *Folklore*, vol. 82, n. 4, inverno 1971, pp. 265-275

⁷⁶ Elizabeth Marshall, "The Daughter's Disenchantment: Incest as Pedagogy in Fairy Tales and Kathryn Harrison's *The Kiss*", in *College English*, vol. 66, n. 4, marzo 2004, pp. 403-426

nostri giorni⁷⁷. Gli autori in questione non si limitarono però a riportare i racconti popolari così come erano stati normalmente tramandati fino ad allora, bensì apportarono al loro contenuto delle modifiche che stravolgevano del tutto la funzionalità posseduta in origine da queste opere. Gli antagonisti maschili furono infatti sostituiti in molti celebri casi da corrispettivi femminili⁷⁸, come in *Biancaneve e i Sette Nani*, *Cenerentola* e *La bella addormentata nel bosco*, tutte contenute nella prima raccolta dei Fratelli Grimm pubblicata nel 1812.

Da qui si origina quella che è stata considerata una caratteristica ricorrente nelle *fairy tales* scritte, ovvero il *conflitto per la bellezza*. Le protagoniste di queste storie sono infatti caratterizzate nella grande maggioranza dei casi da una notevole avvenenza estetica. Gli studi di Lori Baker-Sperry e Lin Grauerholz hanno dimostrato come le fiabe più riproposte e diffuse avessero quasi sempre per protagonista una ragazza descritta come fisicamente attraente⁷⁹. Nell'ottica palesemente antitetica che caratterizzava le fiabe del periodo, le protagoniste non potevano che presentare una marcata ripugnanza estetica, o comunque una bellezza dichiaratamente inferiore a quella delle protagoniste, non a caso sempre descritte come più giovani di loro⁸⁰.

Le tre fiabe dei Fratelli Grimm citate poc'anzi sono tutte esempi calzanti di questa dicotomia, base generatrice di un conflitto che secondo Baker-Sperry e Grauerholz può essere risolto solo con la vittoria della protagonista, per un motivo specifico: se ella sarà coerente con il suo ruolo, che nella mentalità produttrice di tali fiabe è caratterizzato da bellezza e sottomissione, potrà alla fine prevalere sulle forze maligne e vivere felicemente con il principe di turno, vero responsabile della sconfitta del male in questione⁸¹.

Direttamente collegata a questi aspetti vi è infatti un'altra fondamentale caratteristica delle fiabe d'autore, consistente in due qualità negative che sono assai comuni nelle protagoniste di queste storie, *passività e debolezza*. A queste donne non è richiesta l'azione; esse non sono artefici del loro destino. Tali inabilità si traducono in una totale mancanza di qualsivoglia bonus, fisico o intellettuale che sia, che consenta loro di ottenere una minima quantità di indipendenza di propria iniziativa. Tutto ciò che è loro richiesto è di aspettare passivamente

⁷⁷ Cristina Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State University Press, 2013, p. 29

⁷⁸ Justyna Deszcz, "Beyond the Disney Spell, or Escape into Pantoland", in *Folklore*, vol. 113, n. 1, aprile 2002, pp. 83-91

⁷⁹ Lori Baker-Sperry, Lin Grauerholz, "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", in *Gender and Society*, vol. 17, n. 5, ottobre 2003, pp. 711-726

⁸⁰ Alice Neikirk, "...Happily Ever After' (Or What Fairy Tales Teach Girls About Being Women), in *Hohonu – A Journal of Academic Writing*, vol. 7, 2009, pp. 38-39

⁸¹ Lori Baker-Sperry, Lin Grauerholz, *op. cit.*

che una forza esterna, nella maggior parte dei casi corrispondente all'interesse romantico, risolva la situazione di conflitto al loro posto e prenda il controllo del loro destino⁸², in una cornice che si conferma caratterizzata dalla prevalenza finale della bellezza e dall'accettazione degli eventi che gli autori impongono a chi non viene messo in condizione di cambiarli.

L'ultima fondamentale caratteristica è l'*assenza di collaborazione*: svolgendo un'analisi comparativa di molte fiabe tradizionali, Michael Mendelson concluse che all'interno del genere vi erano pochissimi casi di donne che collaboravano tra loro nella risoluzione di problemi comuni⁸³, coerentemente con le idee di conflitto femminile e sottomissione agli agenti esterni che sono state delineate in precedenza. Quando le regole impongono rivalità e assenza di abilità, chiaramente vengono a mancare le circostanze che permettono il formarsi di alleanze per il bene comune.

Tutti i concetti esposti finora si sono ripetuti ciclicamente nelle fiabe per decenni, adjuvati dalla riproducibilità tecnica che favorì massiccia diffusione e continue ristampe proseguendo fino al ventesimo secolo, durante il quale l'avvento del medium cinematografico permise alla narrazione fiabesca di raggiungere momenti epocali. La popolarità delle fiabe tra il grande pubblico giunse infatti a livelli mai visti fino ad allora grazie alle opere cinematografiche di animazione della Walt Disney Pictures, il cui primo lungometraggio animato, *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarves*, David Hand, 1937), registrò incassi straordinari e aprì la strada a numerosissimi altri adattamenti di fiabe negli anni successivi, molti dei quali sempre targati Disney, rappresentando una tappa fondamentale nell'evoluzione del genere⁸⁴.

La situazione degli equilibri di genere nella narrazione fiabesca tuttavia non giovò di una vera rivoluzione dal successo dei lungometraggi Disney, che per molti versi non si distaccarono per nulla dagli elementi negativi presenti nei testi originali. Anzi, per definire le rivisitazioni disneyane delle fiabe fu addirittura adottato il termine *Disneyfied*, inteso in senso dispregiativo per definire un racconto contenente i “[...]saccharine, sexist, and illusionary stereotypes of the Disney-culture industry”⁸⁵. Infatti, oltre a lasciare pressoché invariato il trattamento riservato ai personaggi femminili, la Disney rimarcò sulla politica del lieto fine,

⁸² Marcia R. Lieberman, “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation Through the Fairy Tale”, in *College English*, vol. 34, n. 3, dicembre 1972, p. 387

⁸³ Michael Mendelson, “Forever Acting Alone: the Absence of Female Collaboration in Grimms’ Fairy Tales”, in *Children’s Literature in Education*, vol. 28, n. 3, settembre 1997, pp. 111-125

⁸⁴ John Clute, John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St Martin's Press, 1997, p. 196

⁸⁵ Jack Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York, Routledge, 1999, p. 25

visto come traguardo finale per la protagonista rispettosa delle regole della *fairy tale*. L'aggiunta di umorismo ed elementi di puro intrattenimento fece il resto, creando un prodotto dall'immenso potere mediatico in grado di spargere ancor più le controverse morali fiabesche menzionate⁸⁶.

3.2 La fiaba contemporanea

Con il cambiamento della società avvenuto nella seconda metà del ventesimo secolo tuttavia, molti di questi aspetti vennero radicalmente modificati o eliminati nelle narrazioni fiabesche del periodo. Secondo Erin Becker McConnell, una spinta iniziale in tal senso è stata data dal movimento femminista, fautore di una prima opera di revisione delle fiabe tradizionali; tali racconti venivano modificati capovolgendo i ruoli di genere o comunque mettendo in discussione quelli che già erano dominanti, dando più potere e libertà di scelta ai personaggi femminili⁸⁷. Da questo punto di partenza la fiaba si sviluppò in due principali forme, la *fractured fairy tale* e la fiaba postmoderna:

- La *fractured fairy tale* rappresenta un tentativo di rivisitazione delle fiabe classiche indirizzato principalmente a un pubblico di bambini. Data la limitata sensibilità culturale del target, tale rivisitazione si trova ad avere uno scopo puramente ludico, piuttosto che politico. In questo senso, le modifiche apportate a una *fractured fairy tale* possono consistere nel semplice scambio di ruoli tra personaggi maschili e femminili e nella valorizzazione di questi ultimi, senza tuttavia coinvolgere necessariamente degli ideali prettamente femministi⁸⁸. Ciò che viene modificato quindi è in pratica soltanto il livello più esterno del testo⁸⁹; lo scopo è quello di creare una nuova storia che abbia per funzione principale l'intrattenimento dei suoi fruitori, anche parodizzando certi elementi delle fiabe che vengono prese come ispirazione⁹⁰.

⁸⁶ Jack Zipes, "Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale", in Jack Zipes (a cura di), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. xxx

⁸⁷ Erin Becker McConnell, "Princesses Persevere: Seeking Representations of Gender Equity in Modern Fairy Tales", in *Graduate Research Papers*, paper 21, 2009, p. 9, URL <http://scholarworks.uni.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1021&context=grp> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

⁸⁸ Hilary S. Crew, "Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale", in *Children's Literature in Education*, vol. 33, n. 2, giugno 2002, pp. 77-95

⁸⁹ Anne Cranny-Francis, *Feminist Fiction: feminist users of generic fiction*, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 205

⁹⁰ Julie Cummins, "Fractured Fairy Tales: Spin-offs, Spoofs, and Satires", in *School Library Journal*, vol. 43, n. 10, ottobre 1997, pp. 50-51

- La locuzione ‘fiaba postmoderna’ è un termine ombrello riferito a tutte quelle rivisitazioni di fiabe classiche che hanno invece un tono chiaramente politicizzato, occupandosi di questioni di rilevanza sociale di ogni sorta tra le quali, ovviamente, il femminismo⁹¹. Negli specifici riguardi di quest’ultimo, Linda T. Parsons definì la fiaba femminista prendendo come riferimento la descrizione che era stata data a suo tempo da Roberta S. Trites.

Quest’ultima aveva definito in linea più generale un racconto per ragazzi femminista come una storia nella quale il personaggio protagonista venisse valorizzato a prescindere dal proprio sesso; Trites non fa infatti distinzioni di genere nella sua descrizione, e aggiunge la necessità, per un racconto simile, di dare voce a tale protagonista e permettere che abbia un ruolo fondamentale per l’evoluzione della trama⁹². Parsons riprese queste idee e le implementò aggiungendo come il personaggio principale di una fiaba femminista ben strutturata dovesse essere dotato, oltre che di tutte le caratteristiche sopra riportate, di personalità, autonomia e potere⁹³.

Queste trasformazioni nella narrativa fiabesca finirono per ripercuotersi anche sul mondo dell’audiovisivo, lo stesso che aveva contribuito a diffondere le controverse idee delle fiabe del passato. Soprattutto nel campo delle *fractured fairy tales*, vi erano state opere influenti già negli anni Ottanta, come *La storia fantastica (The Princess Bride, Rob Reiner, 1987)*, e addirittura nel 1959 (proseguendo poi negli anni Sessanta) con la serie animata *Rocky e Bullwinkle (The Rocky and Bullwinkle Show, 1959-1964)*⁹⁴, che Cummins ritiene essere la fonte originale del termine *fractured fairy tales*, dal nome del segmento dello show che si occupava dell’argomento⁹⁵.

Il vero punto di svolta nella fiaba audiovisiva tuttavia giunse solo all’inizio del ventunesimo secolo, dopo l’enorme successo del film d’animazione *Shrek (Shrek, Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001)*; nuove fiabe dal ritmo decisamente più scanzonato e ironico, che decostruivano cliché fiabeschi in gran quantità e presentavano inoltre un notevole

⁹¹ Erin Becker McConnell, *op. cit.*, p. 10

⁹² Roberta S. Trites, *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children’s Novels*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997, p. 4

⁹³ Linda T. Parsons, “Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior”, in *Children’s Literature in Education*, vol. 35, n. 2, giugno 2004, p. 139

⁹⁴ James Poniewozik, “Is *Shrek* Bad for Kids?”, in *Time*, 10 maggio 2007, URL <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1619573,00.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

⁹⁵ Julie Cummins, *op. cit.*, p. 50-51

ridimensionamento degli stereotipi di genere, presero piede nelle produzioni audiovisive di tutto il periodo successivo, conquistando in più occasioni uno straordinario successo⁹⁶.

La stessa Walt Disney Company fu influenzata da questo trend che vedeva andare a braccetto rivisitazione dei contenuti e successo commerciale e critico, ed espresse al meglio tale combinazione con il film *Frozen – Il regno di ghiaccio* (*Frozen*, Chris Buck, Jennifer Lee, 2013), ispirato alla fiaba *La regina delle nevi* di Hans Christian Andersen. Due protagoniste femminili ben strutturate e tutti gli aspetti del nuovo modo di raccontare fiabe conversero nella pellicola insieme a ciò che aveva sempre permesso il successo dei film Disney, creando un prodotto dal successo immenso, mai raggiunto prima da un film d'animazione e attualmente insuperato. Per quanto *Frozen*, come praticamente tutta l'animazione Disney, non possa essere fatto ricadere nel filone delle fiabe femministe⁹⁷, grazie al suo successo e alla sua influenza nella cultura popolare, ha sicuramente rappresentato il pinnacolo di quello che è stato definito come un secondo Rinascimento Disney, parafrasando il primo che viene tradizionalmente collocato tra il 1989 e il 1999⁹⁸.

Questa grande onda rinnovatrice arrivò anche su ABC, il grande network televisivo statunitense di proprietà della Walt Disney Company, che nel 2011 mise in onda per la prima volta un prodotto dall'obiettivo decisamente ambizioso: creare un'ambientazione nella quale decine di personaggi delle fiabe più conosciute condividessero le loro avventure, integrandoli poi nel mondo reale. Tale prodotto, che è il principale oggetto di analisi di questo elaborato insieme alle opere derivate che sono sorte dopo il suo successo, è la serie televisiva *Once Upon a Time*.

⁹⁶ Richard Corliss, "Shrek: Mr. Influential", in *Time*, 24 novembre 2010, URL http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2032304_2032746_2035980,00.html (ultima visita: 19 febbraio 2016)

⁹⁷ Sandra No, "Frozen: A Postfeminist Princess", in *Women's Resource Center*, 10 aprile 2015, URL <http://www.colorado.edu/wrc/2015/04/10/frozen-postfeminist-princess> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

⁹⁸ Romain Raynady, "Disney Seeks to Crown Revival With *Frozen* Oscar Gold", in *The Nation*, 24 febbraio 2014, URL <http://www.nationmultimedia.com/life/Disney-seeks-to-crown-revival-with-Frozen-Oscar-go-30227659.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Capitolo 4

Once Upon a Time

4.1 Concezione e caratteristiche generali

Come anticipato alla fine del precedente capitolo, l'oggetto di analisi di questo elaborato è l'ecosistema narrativo costruito intorno alla serie televisiva *Once Upon a Time*. La serie è stata creata nel 2011 per il network *broadcast* ABC, di proprietà della Walt Disney Company, dalla coppia di sceneggiatori Edward Kitsis e Adam Horowitz, già sceneggiatori e produttori esecutivi di un'altra celebre serie televisiva quale *Lost*; attualmente è giunta alla sua quinta stagione, generando numeroso materiale derivato tra cui una serie televisiva spin-off, *Once Upon a Time in Wonderland*, messa in onda dal 2013 al 2014 e conclusa dopo la prima stagione.

Setting primario della trama è l'immaginaria città di Storybrooke, nel Maine, i cui abitanti sono in realtà personaggi di fiabe, romanzi ed altre storie di fantasia, provenienti da quello che nella serie è chiamato Mondo delle Fiabe e spesso e volentieri rivisitati dagli autori, che modificano alcuni tratti delle loro personalità e a volte arrivano anche a fondere le identità di alcuni di questi. Simili modifiche avvengono sfruttando massicciamente elementi presenti nei film, d'animazione e non solo, prodotti dalla Walt Disney Pictures, studio di animazione di proprietà, come gli ABC Studios che producono *Once Upon a Time*, della Walt Disney Company. Tale operazione di rimaneggiamento della proprietà intellettuale dà in questa occasione il suo massimo, in virtù del fatto che entrambi gli studi di produzione appartengono a un'unica conglomerata mediale, e che la sinergia aziendale è qui perfettamente attuabile, permettendo l'utilizzo di materiale già coperto da copyright e marchi registrati senza ripercussioni negative⁹⁹.

Tornando alle premesse della serie, gli abitanti di Storybrooke sono stati trasportati sulla Terra (nota nella serie come il Mondo Senza Magia) senza memoria, con nuove identità e congelati nel tempo in un ciclo infinito. Responsabile di tutto ciò è la Regina Cattiva (liberamente ispirata all'antagonista omonima della fiaba *Biancaneve*, dei Fratelli Grimm), tramite una maledizione potentissima nota come Sortilegio Oscuro, dai cui effetti sulla

⁹⁹ Cfr. Paola Brembilla, Marta Martina, “*Once Upon a Time*. The Refunctionalisation of Fairy Tales in Contemporary Mediascape”, in Melissa Lenos (a cura di), *Contemporary Uses of Fairy Tales*, 2016 (in pubblicazione)

memoria lei, col nuovo nome di Regina Mills, è la sola abitante immune. Destinata a spezzare il Sortilegio è Emma Swan, originaria del Mondo delle Fiabe e figlia di Biancaneve e del Principe Azzurro, rispettivamente noti a Storybrooke come Mary Margaret Blanchard e David Nolan. I suoi genitori la salvarono dal Sortilegio spedendola nel Mondo Senza Magia ancora in fasce; a condurla a Storybrooke sarà invece Henry, il figlio che anni prima diede in adozione e l'unico abitante della città ad aver scoperto la verità sulla natura della stessa.

Da questi eventi, narrati nell'episodio pilota *Pilot*, si sviluppa la trama principale, incentrata sulla distruzione del Sortilegio da parte di Emma, ostacolata da Regina e dai suoi alleati. Sono tuttavia presenti, sul piano cronologico, due livelli di narrazione. Kitsis e Horowitz riprendono infatti il modello di narrazione di cui già avevano fatto utilizzo in *Lost* e lo riutilizzano nella serie da loro creata. Nella grande maggioranza degli episodi infatti sono presenti dei flashback che raccontano eventi accaduti in passato, di solito nel Mondo delle Fiabe, con uno o più personaggi che ne sono protagonisti.

I riferimenti a *Lost* non terminano però all'utilizzo della struttura narrativa in questione. In *Once Upon a Time* e *Once Upon a Time in Wonderland* i due autori hanno infatti pensato di continuare i rimandi all'opera che aveva contribuito a formarli professionalmente tramite l'inserimento di particolari elementi che inevitabilmente vi rimandano: ad esempio la marca di barrette di cioccolato Apollo, le compagnie aeree Oceanic Airlines e Ajira Airways e la continua presenza dei famosi sei numeri (4, 8 15, 16, 23 e 42) costituenti ciò che è stato uno dei più grandi misteri di *Lost*, i quali appaiono combinati nei modi più vari in date di nascita, indirizzi, orari e in molte altre fonti.

Il rimando più immediato però è rappresentato dal modo in cui sono state effettuate particolari scelte di casting, tradotto nell'ingaggio di attori che avevano precedentemente interpretato dei ruoli in *Lost*. Nei cast di *Once Upon a Time* e relativo spin-off possiamo quindi trovare spesso nomi già visti in *Lost*: Naveen Andrews, Alan Dale, Emilie de Ravin, Patrick Fischler, Jorge Garcia, Rebecca Mader, Elizabeth Mitchell, Zuleikha Robinson e Lana Parrilla, quest'ultima nel ruolo centrale di Regina Mills, appartenente al gruppo dei protagonisti.

Tutte queste caratteristiche sembrerebbero quasi voler estendere l'ecosistema a un livello ancora superiore, rendendo l'universo di *Once Upon a Time* quasi una versione parallela di quello in cui era ambientata *Lost*, nel quadro di un unico enorme *multiverso*¹⁰⁰. Tuttavia ciò è probabilmente da escludersi, in quanto la serie di Kitsis e Horowitz è iniziata dopo la fine di

¹⁰⁰ Cfr. Michio Kaku, *Parallel Worlds: A Journey Through Creation, Higher Dimensions, and the Future of the Cosmos*, New York, Doubleday, 2004

Lost e indipendentemente da questa; in assenza di dichiarazioni degli autori di entrambe le serie, non può esservi un vero canone condiviso da entrambi gli ecosistemi a provare tale teoria. Un canone è invece stato introdotto limitatamente all'universo di *Once Upon a Time*, includendo ufficialmente al suo interno anche alcuni prodotti derivati quali i fumetti *Shadow of the Queen*¹⁰¹ (FIG. I) e *Out of the Past*¹⁰² (FIG. II). Certo è il fatto che un collegamento tra i due universi esiste, seppur legato non ad una mitologia (termine molto caro al fandom di *Lost*) condivisa, ma alle intenzioni citazionistiche tipicamente ludiche che caratterizzano le opere audiovisive contemporanee¹⁰³; una pratica figlia della stessa era postmoderna che ha generato il concetto di ecosistema narrativo.



FIG. I – La dichiarazione di canonicità di *Shadow of the Queen*

¹⁰¹ <https://twitter.com/AdamHorowitzLA/status/322905288451710977> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹⁰² <https://twitter.com/KalindaVazquez/status/541375566612791296> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹⁰³ Claudio Bioni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, p. 101

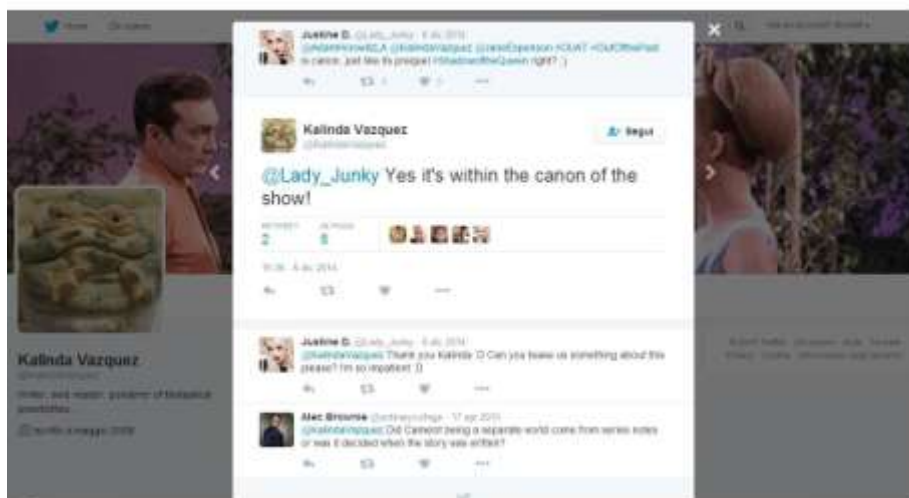


FIG. II – La dichiarazione di canonicità di *Out if the Past*

La gestione del casting non si manifesta solo nella selezione di volti già noti agli autori e agli spettatori di *Lost*, ma anche nella scelta di volti particolarmente noti e apprezzati da un pubblico più esteso, televisivo e non. *Once Upon a Time* e il suo spin-off vedono infatti nel cast di alcuni loro episodi famosi attori con all’attivo numerosi ruoli rilevanti, sia al cinema che in televisione; tra questi troviamo Brad Dourif, Whoopi Goldberg, Barbara Hershey, John Lithgow, Rose McGowan e John Rhys-Davies.

La maggior parte di questi attori appare per un totale di pochi episodi (tre al massimo), ma Hershey e Lithgow vanno oltre questo limite tipico delle guest star: la prima sarà la principale antagonista della seconda stagione di *Once Upon a Time*, aparendo poi in diversi altri episodi, mentre il secondo sarà addirittura nel cast principale di *Once Upon a Time in Wonderland*, seppur con un ruolo, come vedremo, non all’altezza del suo status.

Tra gli attori nominati, tutti apparsi in film conosciutissimi dal grande pubblico, molti sono stati presenze costanti in vari network della televisione generalista sulla quale *Once Upon a Time* va in onda: McGowan dal 2001 al 2006 in *Streghe (Charmed)*, 1998 – 2006) su The WB, Lithgow dal 1996 al 2001 in *Una famiglia del terzo tipo (3rd Rock from the Sun)*, 1996 – 2001) su NBC, e Goldberg nel talk show targato ABC *The View* (1997 – in corso) dal 2007 ad oggi. I loro legami già consolidati con gli spettatori contribuiscono a renderli figure gradite

dal pubblico di riferimento della generalista ABC, aumentando così il loro potere di *selling elements*¹⁰⁴ per il nuovo prodotto.

Risulta interessante anche notare la presenza di guest star provenienti dal mondo della musica rock, nello specifico Roger Daltrey, Marilyn Manson e Iggy Pop, tutti in veste di doppiatori e tutti interpreti di personaggi decisamente poco rassicuranti come il Brucaaliffo (Daltrey nella serie madre e Pop nello spin-off), ripreso dall'omonima creatura ideata da Lewis Carroll, e l'Ombra (Manson), entità malvagia che abita solitaria nell'Isola Che Non C'è ispirata dalle opere di J.M. Barrie. Anche in questo caso lo scopo è da intendersi come promozionale, considerando anche come la scelta di tali interpreti sia stata ampiamente pubblicizzata prima della messa in onda degli episodi che li vedevano presenti.

Infine, una guest star particolarissima: nell'episodio della prima stagione *7:15 A.M.* è presente, nella parte non accreditata e unicamente vocale di un annunciatore meteorologico, una vecchia conoscenza degli autori Kitsis e Horowitz, ossia Damon Lindelof, produttore esecutivo e showrunner di *Lost*, con il quale i due hanno collaborato per anni. Lindelof diede anche il suo contributo durante lo sviluppo iniziale di *Once Upon a Time*, assistendo i creatori in qualità di consulente¹⁰⁵. La sua fugace comparsa in *7:15 A.M.*, mai annunciata e rimasta per diverso tempo ignorata, rappresenta un puro e semplice omaggio a *Lost* che, a differenza dei casting nominati in precedenza, non è stato decisamente inserito per scopi promozionali. Tuttavia questo omaggio ha il valore non trascurabile di costituire un ulteriore ponte tra le due serie televisive, contribuendo ancor di più alla connessione che queste condividono, nella stessa ottica citazionistica ludica precedentemente citata.

4.2 Il capovolgimento delle regole

Oltre che per l'idea di partenza, che corrisponde in pieno alla definizione di *high concept*¹⁰⁶, e per la struttura narrativa, *Once Upon a Time* ha acquisito notorietà anche per il modo in cui ha capovolto certi stereotipi della narrazione fiabesca. Lo spettatore che si approcciasse alla serie aspettandosi una semplice riproposizione di fiabe già ascoltate, o di film d'animazione Disney già visti, resterebbe di certo stupito. Oltre all'aver creato un

¹⁰⁴ Giandomenico Celata, Fabio Caruso, *Cinema. Industria e marketing*, Milano, Guerini, 2003, p. 103

¹⁰⁵ Eric Goldman, "Lost Writers' *Once Upon a Time* among ABC Pilot Orders", in *IGN*, 1 febbraio 2011, URL <http://www.ign.com/articles/2011/02/01/lost-writers-once-upon-a-time-among-abc-pilot-orders> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

¹⁰⁶ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, cit., p. 43

universo condiviso con delle precise regole, supportato da una mitologia in continua espansione come l'universo stesso, Kitsis e Horowitz hanno massicciamente riequilibrato la rilevanza dei personaggi in base a varie logiche di rivalutazione.

Una di queste è costruita prendendo in riferimento il piano dell'*allineamento morale*. Le tesi di Bruno Bettelheim¹⁰⁷ sono lontane anni luce: tranne rare eccezioni, in *Once Upon a Time* il bene e il male non sono assoluti, e i personaggi possono compiere azioni che poco si confanno alla sponda in cui gli autori li collocano. Gli 'angelici' Mary Margaret e David possono maledire un'altra bambina per il bene della loro figlia Emma (nell'episodio della quinta stagione *Best Laid Plans*), e la prima può addirittura desiderare la morte dell'antagonista di turno e infine esserne responsabile (nell'episodio della seconda stagione *The Miller's Daughter*); per contro, gli (inizialmente) 'infernali' Regina e Gold più volte dimostrano amore e sincero affetto nei confronti di particolari persone a loro vicine, e nel corso della serie continueranno ad aiutare sempre più personaggi fino a compiere addirittura gesti estremi per la salvezza di intere comunità, come dimostrerà Gold nel *mid-season finale* della terza stagione.

Il ribaltamento può avvenire anche in altro modo, questa volta decisamente meno significativo sul piano morale ma più puramente ludico, ossia invertendo gli allineamenti dei personaggi, trasformando quindi gli eroi in antagonisti e viceversa. In tale cornice, tradizionali *villains* quali la Regina Cattiva e il Capitan Uncino passano progressivamente dalla parte dei protagonisti, mentre personaggi che nelle fonti originali sono dipinti come eroici, quali Peter Pan o il Re Artù, qui divengono antagonisti anche molto pericolosi.

4.2.1 I personaggi femminili

Una rivalutazione che ha assunto particolare risonanza è senz'altro quella che ha riguardato i personaggi femminili. Nella serie vediamo infatti numerose donne provenienti dalla più celebri fiabe che passano dall'essere vittime degli eventi, spesso ingenua, senza particolari talenti e in attesa del salvatore di turno, al diventare eroine attive che elaborano strategie, prendono fondamentali decisioni e spesso scendono personalmente sul campo di battaglia con forza e vigore a volte anche superiori a quelli dei comprimari di sesso maschile.

¹⁰⁷ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976 (trad. it. di Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 75)

Personaggi come Biancaneve, la vedova Lucas e sua nipote Cappuccetto Rosso, in *Once Upon a Time* maneggiano e utilizzano con destrezza armi da tiro, e durante la permanenza nel Mondo delle Fiabe erano parte del Consiglio di Guerra guidato dalla stessa Biancaneve insieme al marito. Cappuccetto Rosso è addirittura presentata come un licantropo, in grado di mutare dalla forma umana a quella di lupo, capacità in passato posseduta anche dalla nonna; successivamente acquisirà il controllo della propria trasformazione divenendo una seria minaccia per qualunque suo nemico. Altri personaggi come Belle, dal film *La bella e la Bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991), ispirato alla fiaba omonima di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, pur non dimostrando capacità fisiche degne di nota, compensano con la loro profonda conoscenza della magia, fornendo informazioni spesso essenziali per l'avanzamento delle vicende.

Vengono inoltre introdotti personaggi femminili già noti al pubblico dei film d'animazione Disney per la loro prodezza e le loro capacità. Tra questi troviamo Mulan, dal film *Mulan* (Id., Barry Cook, Tony Bancroft, 1998), ispirato alle leggende cinesi, Elsa ed Anna da *Frozen*, e Merida, dal film Disney/Pixar *Ribelle – The Brave* (*The Brave*, Mark Andrews, Brenda Chapman, 2012). Ed infine colei che ci viene presentata come protagonista di *Once Upon a Time*, ovvero Emma Swan, personaggio creato appositamente per la serie e che dimostra fin da subito capacità di azione, deduzione e leadership che la certamente la qualificano per muoversi anche in ambienti a lei sconosciuti, come quelli che si troverà spesso ad affrontare. In generale i personaggi femminili hanno quindi un peso nella storia che complessivamente è superiore a quello dei comprimari maschili, sia per numero che per presenza scenica e incidenza sugli eventi della trama.

Questa situazione è permessa anche dalla collaborazione che tali personaggi intrattengono di continuo, e che si pone decisamente agli antipodi di quanto Mendelson aveva scritto in riferimento alle fiabe tradizionali; a differenza di queste ultime infatti, *Once Upon a Time* aggrega le particolari capacità di ognuna delle protagoniste in un gruppo versatile in grado di affrontare la maggior parte delle situazioni di pericolo, valorizzando sia i singoli personaggi che il gruppo nel suo complesso.

Infine, direttamente collegata a tale caratteristica è l'assenza di competizione basata su squilibri di avvenenza. Mentre infatti, come abbiamo visto, nelle fiabe tradizionali il conflitto era spesso scatenato da antagoniste meno fisicamente attraenti della protagonista, in *Once Upon a Time* tale elemento è del tutto assente. Nessuno dei personaggi femminili della serie è descritto come esteticamente sgradevole o ritenuto tale, quindi non vi è punto di partenza per manifestare un sentimento di invidia in tale direzione. La stessa Regina Cattiva non perseguita

Biancaneve in quanto invidiosa della sua bellezza come nella fiaba originale; ciò che la spinge ad agire è tutt'altro, ossia la vendetta nei confronti della ragazza che ha (anche se indirettamente e inconsapevolmente) provocato la morte del suo interesse amoroso Daniel. Un movente, quindi, che senz'altro non contraddice lo spirito di reinterpretazione di cui *Once Upon a Time* ha fatto uno dei propri punti di forza.

4.3 Problemi di definizione di un genere

Nonostante quanto scritto, il capovolgimento non è comunque totale: non va tralasciato come una significativa fetta dell'audience di *Once Upon a Time* sia costituita da spettatori che hanno conosciuto e apprezzato i film d'animazione Disney e che vanno quindi soddisfatti offrendo loro alcuni elementi perfettamente ricalcati da questi. Ci sono infatti personaggi che sono stati lasciati pressoché invariati rispetto alle loro controparti animate, anche nel caso ciò avesse significato il mantenimento di uno status meno attivo e incidente nella narrazione.

Tale (assenza di) trattamento ha toccato più che altro personaggi secondari o comunque non eccessivamente necessari per la trama; alcuni come Ariel, dal film *La sirenetta* (*The Little Mermaid*, Ron Clements, John Musker 1989), ispirato all'omonima fiaba di Hans Christian Andersen, sono stati semplicemente usati come *plot devices*¹⁰⁸ per sciogliere determinati nodi della trama; altri come Aurora, da *La bella addormentata nel bosco* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, Eric Larson, Wolfgang Reitherman, Les Clark, 1959), integrante elementi da entrambe le versioni della fiaba omonima¹⁰⁹, e Marian, dal ciclo di leggende britanniche di Robin Hood, hanno un ruolo attivo molto limitato o addirittura quasi inesistente.

Ma quelli che è stato davvero necessario lasciare invariati sono gli stilemi narrativi tipici dei film d'animazione Disney, e non solo, basati sul lieto fine, o *happy ending*. Una critica spesso rivolta a tali lungometraggi riguarda infatti la pratica, costantemente utilizzata dai loro autori, di adattare le fiabe eliminando gran parte degli elementi potenzialmente in grado di destare sgomento e modificando del tutto i finali in origine tragici, eliminando così quello che

¹⁰⁸ Fred Pfeil, *Another Tale to Tell: Politics and Narrative in Postmodern Culture*, New York, Verso Books, 1990, p. 267

¹⁰⁹ Le due più conosciute sono state pubblicate rispettivamente da Charles Perrault nel 1697 e dai fratelli Grimm nel 1812.

doveva rappresentare l'aspetto didattico del racconto in favore di una conclusione più rassicurante, adatta allo scopo di puro intrattenimento del nuovo prodotto¹¹⁰.

Questa pratica non ha risparmiato nemmeno *Once Upon a Time*; sebbene sia stata creata in un'epoca nella quale la rivalutazione dei lungometraggi fiabeschi Disney era già in corso da tempo, la serie ha dovuto infatti sottostare alle stesse regole concepite per tale tipo di racconti mediali, proprio in virtù del fatto che tra il suo pubblico di riferimento siano numerosi i fruitori di tali lungometraggi. Tutti i legami della Walt Disney Company con gli studios che hanno prodotto *Once Upon a Time*, il network che l'ha trasmessa e le opere mediali cui la serie fa riferimento, legami che oltrepassano l'economia societaria per trasbordare in quella culturale e affettiva, chiudono il cerchio.

A causa di tutte queste caratteristiche, *Once Upon a Time* può risultare difficile da collocare, non solo tra i generi tradizionali della narrazione televisiva, dato che comprende allo stesso tempo elementi di molti generi differenti (fantasy, avventura, dramma, horror ecc.), ma anche in un'area di genere specifica all'interno della narrazione fiabesca. Appurato che non segua quasi alcuna regola delle fiabe tradizionali ed escludendola quindi da tale insieme, non resterebbe che incasellarla nel filone delle fiabe contemporanee. Il problema sorge dal fatto la serie non riesca a inserirsi pienamente in nessuno dei principali insiemi che costituiscono tale filone.

Abbiamo già parlato di come le revisioni fiabesche operate nella seconda metà del Novecento abbiano portato alla creazione delle *fractured fairy tales* e delle fiabe postmoderne femministe, con le prime dotate di scopo ludico e le seconde di scopo più marcatamente politico. *Once Upon a Time* rivisita molti personaggi e situazioni delle fiabe classiche, ma non è da intendersi come un'opera di semplice intrattenimento per bambini; la crudezza di alcune sequenze e la presenza ricorrente dei momenti drammatici, nonché la complessità tipica delle narrazioni ecosistemiche, risultano decisamente poco adatte a un pubblico infantile, essendo state create con un'ottica diretta principalmente al pubblico tipico della fascia oraria di ABC durante la quale la serie va in onda, come si vedrà più nel dettaglio in seguito.

Allo stesso tempo, per quanto in *Once Upon a Time* i personaggi femminili siano valorizzati e rimossi dalla situazione svantaggiosa in cui li collocavano le fiabe tradizionali, essi non sono il centro delle vicende; l'introspezione e l'importanza che è loro attribuita viene concessa anche ai personaggi maschili, seppur in minor misura. Da questo punto di vista, la

¹¹⁰ Helen Pilinovsky, "Donkeyskin, Deerskin, Allerleirauh: The Reality of the Fairy Tale", in *Realms of Fantasy*, 23 settembre 2007, URL <https://web.archive.org/web/20140420204153/http://www.endicott-studio.com/rdrm/fordnky.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

serie risulta in realtà vicina al modello di *Trites* che poneva enfasi sul trattamento riservato al personaggio protagonista indipendentemente dal sesso di quest'ultimo. La questione è però più complessa, e può essere fatta risalire all'alto grado di coralità che l'opera possiede.

Basta infatti osservare il cast principale di *Once Upon a Time* per rendersi conto di come ci sia una quantità enorme di personaggi rilevanti per la narrazione. La struttura narrativa della serie, che ricordiamo essere basata su flashback incentrati su un personaggio o su un gruppo assai ridotto, concede ad ognuno di questi il suo spazio, ma lo fa limitatamente agli episodi loro dedicati, senza che la totalità della lunga narrazione sia focalizzata su un particolare protagonista piuttosto che su un altro.

Ad emergere è invece quello che in questo elaborato verrà definito come 'Gruppo dei Cinque', ovvero l'insieme dei cinque personaggi più significativi all'interno dell'ecosistema narrativo, composto da tre donne (Emma, Regina, Mary Margaret) e due uomini (David e Gold), che sarà analizzato più in dettaglio negli appositi capitoli. Un gruppo numeroso ed eterogeneo quindi, rassomigliante in un certo senso il tipo di pubblico dei network *broadcast* dei quali ABC fa parte. A questo punto non sembrerebbe neanche così sbagliato attribuire a un prodotto come *Once Upon a Time* l'appellativo di *fiaba generalista*, o *broadcast fairy tale*.

4.4 Famiglia e relazioni: affetto e conflitto nel nome dei network

Fondamentale in *Once Upon a Time* è il concetto di *famiglia*. Fin dall'episodio pilota diversi dei personaggi principali, quali i coniugi Mary Margaret e David, la loro figlia Emma, il loro nipote Henry vengono presentati come appartenenti ad un'unica famiglia. Il concetto di famiglia in *Once Upon a Time* è però molto esteso e comprende non soltanto i legami di sangue appena citati, ma più in generale ogni relazione riconducibile all'amore familiare in senso lato.

Abbiamo così la madre adottiva di Henry, Regina, riconosciuta dal ragazzo come propria madre esattamente al pari di Emma; la sorellastra di Regina, Zelena, avuta da una differente relazione; e i partner romantici successivamente comparsi, quali Killian Jones, meglio noto come Capitan Uncino, per Emma, o Robin Hood per Regina, tutti uniti senza il rito del matrimonio; e anno dopo anno se ne aggiungono degli altri, rendendo la famiglia dei protagonisti estremamente versatile e aperta a qualunque relazione, a condizione che sia basata sui buoni sentimenti e sul reciproco affetto. In un modo o nell'altro, tutti i più importanti personaggi di *Once Upon a Time* vengono inclusi in questa allargatissima famiglia

che, in quanto sistema aperto basato sulle interconnessioni e la modularità, rimanda fortemente al concetto di ecosistema di cui è parte, costituendo quasi un secondo ecosistema 'comunitario' all'interno di quello narrativo: una sorta di *meta-ecosistema*.

Molte relazioni all'interno di questa famiglia sono segnate più o meno spesso da controversie. Ciò che rende peculiare il gruppo dominante in *Once Upon a Time* è il fatto che la sua coesione sia basata su legami sentimentali, anche contrastanti, sui quali è stata poi costruita una comunità; tale gruppo è quindi qualcosa in più di una comunità sociale in senso lato, nella quale è sì presente la collaborazione, ma più a scopo prettamente funzionale, e nella quale i sentimenti di affetto più sinceri passano in secondo piano rispetto al completamento degli obiettivi comuni. Avrebbe forse potuto essere definito come tale nel corso della prima stagione, poiché allora quasi nessuno dei personaggi deteneva i ricordi del tempo passato nel Mondo delle Fiabe, e di conseguenza le azioni collaborative venivano eseguite per una mera questione di tutela collettiva. Con il recupero di tutte le memorie rimosse nel finale della prima stagione *A Land Without Magic* la situazione si capovolge: la famiglia è ora completa ed inizia il suo rafforzamento rinsaldando i legami già esistenti e creandone di nuovi, seppur non sempre sotto il segno dell'armonia.

A tale riguardo, una nota interessante riguarda un particolare tipo di relazione familiare che in *Once Upon a Time* è quasi sempre caratterizzata da un elemento di conflitto, ossia quella tra padri e figli di sesso maschile. Tale relazione non è eccessivamente comune nella serie, ma la maggior parte delle volte in cui diventa il centro dell'azione non è certo definibile come rosea. Basti pensare alla relazione tra David Nolan e suo padre Albert Spencer; a quello tra Gold e suo figlio Neal Cassidy; a quello tra lo stesso Tremotino e suo padre Malcolm, meglio noto come Peter Pan; e più recentemente a quello tra Uncino e il proprio padre Brennan, terminato addirittura con l'omicidio del secondo da parte del primo. Inoltre alcune di tali relazioni vengono infrante, come nel caso di quella tra Henry e suo padre Neal, terminata con la morte di quest'ultimo, o semplicemente ignorate, come quella tra Robin Hood e suo figlio Roland, personaggio dalla presenza talmente poco comune e incisiva da rendere l'aggettivo 'marginale' quasi un eufemismo, quando usato per definirlo.

Gli stessi dialoghi tra due personaggi maschili appaiono in numero decisamente inferiore a quelli tra personaggi femminili, o tra personaggi di sesso opposto, e ciò rappresenta un cambio decisamente radicale rispetto al passato della serialità televisiva statunitense. Uno studio effettuato nel 1982 da Donna J. Hess e Geoffrey W. Grant aveva dimostrato come nella serialità televisiva dell'epoca i dialoghi tra personaggi femminili occupassero solo il 7% del

tempo totale di tali trasmissioni¹¹¹; in un prodotto degli anni Duemiladieci come *Once Upon a Time* tale percentuale risulta decisamente superata.

Tutto ciò è probabilmente legato, oltre che alla pura attività discrezionale degli autori, al particolare tipo di pubblico a cui la serie è mirata. Infatti, nonostante le affermazioni fatte in precedenza sul ruolo di *Once Upon a Time* come prodotto mediale di stampo generalista, mirato a raccogliere la maggior varietà di pubblico possibile, il suo target è in realtà più specifico di quanto potrebbe sembrare, e si ricollega direttamente alla natura acquisita dal network ABC che trasmette la serie e il suo spin-off.

Le radici di questo cambio di natura vanno ricercate in un evento iniziato ormai più di tre decenni fa, ossia il conflitto tra network *broadcast* e televisione via cavo per i dati di ascolto. L'avvento dei canali *basic cable* negli anni Ottanta del ventesimo secolo, ognuno con una programmazione studiata e mirata ad un preciso segmento di spettatori, ha provocato una notevole frammentazione del pubblico televisivo americano, creando nuove regole di mercato nel mondo dell'intrattenimento televisivo¹¹². I grandi network *broadcast* (all'epoca ABC, CBS, NBC e, dal 1986, FOX, note come Big Four) si sono trovati in una situazione nella quale era necessario adattarsi a queste nuove regole, senza tuttavia perdere la propria natura di canali generalisti. Perciò nel corso degli anni modificarono in parte la loro natura, restando nel grande cerchio della televisione 'per tutti' ma adattandosi a fasce di pubblico più specifiche, pur non dichiarandolo mai apertamente¹¹³.

ABC scelse di puntare sul pubblico femminile; in un articolo del New York Times uscito nel 2013, il giornalista televisivo Bill Carter riportò come l'audience di ABC fosse composta da donne per il 62%, la percentuale più alta tra le Big Four¹¹⁴. Il network ha dedicato addirittura un giorno a settimana a una programmazione di prima serata dedicata a un pubblico prettamente femminile, specificamente il giovedì della stagione televisiva 2014-2015¹¹⁵. L'impronta che ABC ha preso risulta inevitabilmente visibile anche in *Once Upon a Time*, che con la sua grande quantità di personaggi femminili e i molti intrecci sentimentali tende certamente la mano a tale fascia di pubblico.

¹¹¹ Donna J. Hess, Geoffrey W. Grant, "Prime-Time Television and Gender-Role Behavior", in *Teaching Sociology*, vol. 10, n. 3, aprile 1983, pp. 371-378

¹¹² Paola Brembilla, Guglielmo Pescatore, "La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto", in Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 275-278

¹¹³ Paola Brembilla, Edoardo Mollona, *Game of Strategy. Analisi strategica del settore delle serie TV nell'industria televisiva statunitense*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2015, p. 120

¹¹⁴ Bill Carter, "ABC Viewers Tilt Female for a Network Light on Sports", in *The New York Times*, 17 dicembre 2013, URL http://www.nytimes.com/2013/12/18/business/media/abc-viewers-tilt-female-for-a-network-light-on-sports.html?_r=0 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹¹⁵ Paola Brembilla, Edoardo Mollona, *op. cit.*, p. 110

Questa direzione è stata sempre più marcata con il proseguire della serie; come vedremo, l'elemento fantastico e *high concept* che aveva attirato il grande numero di spettatori degli inizi sarà sempre più sovrastato dalle relazioni romantiche tra determinate coppie di personaggi, parallelamente a un calo dell'audience che da una media di 11,71 milioni di spettatori della prima stagione¹¹⁶ sono giunti a cifre che oscillano tra i 4,38 dell'episodio *Broken Heart*¹¹⁷ e i 5,93 della *premiere The Dark Swan*¹¹⁸. Il pubblico di *Once Upon a Time* si è così stabilizzato, grazie a un allineamento sempre più stretto della serie al target tipico, percepito ma mai dichiarato, di ABC; l'ecosistema è stato in grado di mutare in una forma più vantaggiosa.

Infine, per un tipo di relazione la cui diffusione in *Once Upon a Time* è stata di certo ridimensionata, ve ne è un altro che ha invece inaspettatamente ricevuto il suo spazio. Infatti, sebbene i rimandi siano in certi casi anche abbastanza criptici, nella serie sono state introdotte anche relazioni tra personaggi dello stesso sesso, relazioni che, in epoche precedenti a quella postmoderna che ha generato questo ecosistema narrativo, difficilmente avrebbero potuto prendere piede all'interno della letteratura fiabesca. L'esempio più evidente si può rintracciare nella caratterizzazione del personaggio di Mulan il sentimento romantico da ella provato nei confronti di Aurora, la principessa apparsa per la prima volta nella fiaba *La bella addormentata nel bosco*, le cui versioni sono entrambe state di ispirazione alla Walt Disney Pictures per ideare l'omonimo lungometraggio animato.

Più sottile è il rimando nel complesso rapporto che intercorre tra Henry, Emma e Regina. Fin dalla prima stagione essi ci sono presentati rispettivamente come figlio, madre biologica e madre adottiva; il padre biologico di Henry, Neal Cassidy, verrà introdotto solo nella seconda stagione. La situazione che appare perciò dinnanzi agli occhi dei fruitori fino quel momento è quella di un bambino che ama entrambe le donne e le considera sue genitrici, senza la presenza di un padre; una situazione che, per quanto nel canone della serie non dimostri simili intenzioni, è possibile vedere simbolicamente come una famiglia omogenitoriale.

¹¹⁶ Redazione *Tv By The Numbers*, "Complete List of 2011-12 Season TV Show Viewership: *Sunday Night Football* Tops, Followed by *American Idol*, *NCIS* & *Dancing with the Stars*", in *Tv By The Numbers*, 24 maggio 2012, URL <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2012/05/24/complete-list-of-2011-12-season-tv-show-viewership-sunday-night-football-tops-followed-by-american-idol-ncis-dancing-with-the-stars/135785/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹¹⁷ Rick Porter, "Sunday Final Ratings: *Madam Secretary* and *60 Minutes* Adjust Up", in *Tv By The Numbers*, 2 dicembre 2015, URL <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2015/12/02/sunday-final-ratings-nov-29-2015/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹¹⁸ Redazione *Tv By The Numbers*, "Sunday Final Ratings: *Bob's Burgers* Adjusted Down, *60 Minutes* Adjusted Up + *Sunday Night Football*", in *Tv By The Numbers*, 29 settembre 2015, URL <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2015/09/29/sunday-final-ratings-bobs-burgers-adjusted-down-60-minutes-adjusted-up-sunday-night-football/473898/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Infine, da qualche tempo Kitsis e Horowitz hanno lasciato intendere la presenza, nel corso della quinta stagione, di una relazione sentimentale tra due personaggi dello stesso sesso (senza ulteriori specificazioni sulle loro identità), questa volta palesemente presentata come tale¹¹⁹. La gamma delle relazioni sociali diviene così ancora più ampia, contribuendo a diversificare ulteriormente l'ecosistema narrativo.

4.5 *Once Upon a Time* come ecosistema e oggetto della SNA

La domanda a tal punto sorge spontanea: cosa qualifica *Once Upon a Time* come ecosistema narrativo adatto ad essere analizzato tramite le reti sociali? Le informazioni disseminate finora dovrebbero aver fornito più di un elemento per formulare la risposta.

- *Once Upon a Time* è innanzitutto un *sistema aperto*, poiché viene continuamente modificato a molteplici livelli; sempre più personaggi vengono aggiunti e continuano ad essere aggiunti, spesso e volentieri venendo profondamente integrati nella struttura principale costituita dai protagonisti; le ambientazioni sono estremamente variegata, non limitandosi al Mondo Senza Magia e al Mondo delle Fiabe ma comprendendone un numero ben più vasto e continuamente aumentabile, come vedremo in dettaglio nella Parte Quinta di questo elaborato, dedicata allo spin-off *Once Upon a Time in Wonderland*; inoltre, l'utilizzo dei flashback consente di dividere la narrazione in più segmenti di tempo, garantendo la pluralità dei punti di vista temporali ed estendendo ulteriormente la portata della narrazione.

Infine, anche l'audience può essere soggetta a modifiche, non solo perché già in partenza decisamente variegata, ma anche perché le dinamiche dei rapporti tra personaggi possono essere modificate per offrire gli elementi di attrazione percepiti come più richiesti. Come già menzionato, è indubbio che il pubblico originario di *Once Upon a Time*, attirato in primo luogo dal soggetto decisamente *high concept*, sia oggi stato ridimensionato puntando molto più sugli intrecci romantici tra le varie coppie di protagonisti.

- In tale sistema sono presenti anche le *strutture interconnesse*. La sola presenza di uno spin-off televisivo come *Once Upon a Time in Wonderland* potrebbe costituire un

¹¹⁹ Alyse Whitney, "What to Expect When *Once Upon a Time* Heads to the Underworld", in *The Hollywood Reporter*, 11 dicembre 2015, URL <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/once-a-time-underworld-spoilers-848127> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

esempio, ma la narrazione si estende ben oltre tale serie, e anche ben oltre il medium televisivo, dotando il prodotto di notevoli intertestualità e intermedialità. Nel mondo originatosi da *Once Upon a Time* troviamo i già citati fumetti *Shadow of the Queen* (2013) e *Out of the Past* (2015) e i romanzi *Reawakened: a Once Upon a Time Tale* (2013) e *Red's Untold Tale* (2015), oltre a vario altro materiale editoriale non narrativo dalla funzione più che altro riepilogativa e/o informativa (*Once Upon a Time – Behind the Magic* del 2013, oppure *Once Upon a Time Magazine*, in pubblicazione dal 2013).

Non dimentichiamo inoltre come l'ecosistema in cui sono collocate tali opere contenga un'enorme numero di citazioni e riferimenti ad altre opere mediali già originatesi nei secoli passati (le fiabe tradizionali), ma soprattutto ad altre ancora diverse concepite dalla Walt Disney Company (gli adattamenti animati), creando una fittissima rete di rimandi che aumenta ulteriormente la complessità dell'ecosistema stesso, collocandolo in un panorama ancora più esteso.

Tali scambi di contenuto sono talmente frequenti e variegati da aver originato persino un'opera come *Once Upon a Time: A Collection of Classic Fairytales* (2011): si tratta di una raccolta di fiabe tradizionali, molte delle quali citate in *Once Upon a Time* e nel materiale derivato, corredate da apposite illustrazioni dell'artista Kevin Tong, ma soprattutto da una prefazione scritta dagli autori Edward Kitsis e Adam Horowitz, nella quale essi espongono il potere di tali racconti, fondamentali ispirazioni per loro e per migliaia di altri autori. Il libro inoltre è stato pubblicato e promosso come materiale direttamente legato alla serie televisiva, creando così una vera e propria catena semantica che partendo dalle fiabe tradizionali arriva all'ecosistema narrativo *Once Upon a Time* per poi proseguire di nuovo verso le fiabe tradizionali. L'interconnessione di questo ecosistema è un dato di fatto incontestabile.

- La struttura di *Once Upon a Time* è dotata anche di *equilibrio*. Iniziata nell'autunno del 2011, la serie continua il suo percorso anche ora che sono passati quasi cinque anni dall'episodio pilota. Pur non essendoci stati sconvolgimenti al sistema eccessivamente gravi, la resilienza del sistema è di certo stata dimostrata: in più casi sono stati convocati nuovi attori per interpretare personaggi già apparsi in precedenza, come nei casi di Robin Hood e del Brucaliffo che saranno in seguito trattati, ma il maggior problema affrontato dal sistema è stato di certo quello riguardante l'abbandono di Meghan Ory, interprete di un personaggio come Ruby che risultava tra le file del cast principale della seconda stagione.

Ory infatti, vedremo anche questo, accettò un ruolo nella serie televisiva *Intelligence*, abbandonando così il suo ruolo in *Once Upon a Time*. La serie tuttavia, pur restando senza uno dei protagonisti dichiarati, continuò il suo percorso senza curarsi eccessivamente del destino di Ruby, reintroducendola occasionalmente in qualche episodio alle cui riprese Ory poté essere presente. Infine, nell'episodio della quinta stagione *The Bear King* Ruby farà il suo ritorno a sorpresa e verrà spiegato a livello diegetico il motivo della sua prolungata assenza, giustificandola narrativamente e chiudendo in tal modo uno di quei buchi nella trama che risultano così dannosi per l'equilibrio ecosistemico.

- Particolarmente interessante è il fatto che *Once Upon a Time* rispetti le regole degli ecosistemi nonostante sia una narrazione fiabesca; tale tipo di narrazioni è infatti stato sempre contraddistinto da una marcata proceduralità. Basterebbe dare un'occhiata agli schemi di Vladimir Propp per rendersi conto di questo fatto. Secondo tali schemi la struttura narrativa di una fiaba è basata su una determinata ricorrenza di eventi chiave, definiti 'funzioni' (Propp ne individua 31); queste funzioni, seppur con qualche occasionale deroga, finiscono quasi sempre per comparire nell'ordine stabilito da Propp¹²⁰.

Un simile modello presenterebbe limiti notevoli alle narrazioni contemporanee, specialmente quelle destinate al grande pubblico, sempre più insofferente alle narrazioni dal percorso scontato. Ma a differenza della fiaba tradizionale, *Once Upon a Time* riesce ad aggirare questo limite, perché pur possedendo elementi tipici della stessa, ha espunto tutto il lato procedurale presente in quest'ultima, rispettando così il requisito di *non proceduralità* richiesto da un ecosistema narrativo pienamente funzionante. La trama è costantemente modificabile permettendo di prendere decisioni che possono sfuggire alle consuetudini delle fiabe classiche e ciò consente di aggirare le regole degli schemi di Propp portando avanti la narrazione per un tempo indeterminato. Una struttura decisamente più adatta per sviluppare una lunga serialità televisiva.

- Dato tutto ciò che si è scritto finora, risulterà evidente come *Once Upon a Time* sia caratterizzato sia da una componente *biotica* che da una *abiotica*. Entrambe influiscono in modo fondamentale nell'evoluzione del sistema. Le situazioni create dagli autori e la forza di attori sociali dei personaggi da loro creati permettono la

¹²⁰ Vladimir Propp, *Morfologija skazki*, Leningrado, Academia, 1928 (trad. it. di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 31-70)

fluidità della trama e motivano certe scelte, nell'ottica di una componente biotica sempre attiva e generatrice di cambiamenti. Allo stesso tempo, le dinamiche di riutilizzo di contenuti di proprietà di una grande azienda nel sistema dei media quale la Walt Disney Company, rappresenta un'interazione particolarmente importante con la componente abiotica, che si va ad aggiungere a tutte le altre normalmente presenti.

Infine, l'estrema *diversificazione* che presenta l'insieme dei personaggi e la grande varietà dei tipi di legami che questi presentano, in grado di interessare un grande numero di fasce di fruitori, permettono di applicare l'analisi delle reti sociali in maniera decisamente efficace. Il fatto che ci siano un così grande numero di personaggi e una così ampia gamma di relazioni sociali tra questi permette un'analisi comparativa che favorisce la gerarchizzazione degli attori sociali e lo stabilimento di tutte le sfere di influenza esistenti attorno ai personaggi più importanti. Per questo motivo e per tutti quelli riportati in precedenza, *Once Upon a Time* risulta un ecosistema più che adeguato sul quale svolgere il lavoro di analisi delle reti sociali.

Capitolo 5

Metodologia dello studio

5.1 Gli strumenti: UCINET e NetDraw

L'analisi che verrà svolta in questo elaborato necessita ovviamente di un procedimento preciso; e un lavoro di analisi delle reti sociali ai nostri giorni non potrebbe essere svolto adeguatamente senza l'aiuto di un software concepito per lo scopo. Esistono molti software per l'analisi delle reti sociali, ma quello di cui questo progetto si servirà è UCINET. Il programma fu concepito nella prima metà degli anni Ottanta del Novecento da Linton C. Freeman raccogliendo e unificando vari software di analisi di reti sociali scritti da altri ricercatori; UCINET fu successivamente implementato da Bruce MacEvoy e Steve Borgatti, oltre che dallo stesso Freeman, ed è attualmente giunto alla sua sesta versione¹²¹, la stessa che verrà utilizzata in questo elaborato.

Ogni analisi delle reti sociali abbisogna di dati per la creazione dei grafici relativi a una rete, dati che vanno poi organizzati in *matrici*¹²². Nel nostro caso UCINET produce delle reti sociali, tra i vari modi, convertendo delle matrici create tramite il notissimo programma per la produzione e gestione dei fogli elettronici Microsoft Excel. Il modo in cui si procederà alla creazione delle reti sarà proprio tramite la conversione di fogli Excel in cui saranno riportate delle matrici quadrate contenenti tutti gli attori sociali coinvolti. Il parametro riportato in ogni cella delle griglie corrisponderà al tempo condiviso dagli attori sociali riportati nelle corrispondenti riga e colonna, misurato in secondi come il programma richiede.

Sarà realizzata una matrice per ogni unità narrativa presa in considerazione; ogni unità narrativa corrisponderà ad un episodio della serie presa in considerazione, per cui verrà creato un totale di 57 matrici, relative ai 44 episodi equamente divisi tra seconda e terza stagione di *Once Upon a Time*, e ai 13 episodi di *Once Upon a Time in Wonderland*. Ognuna di queste matrici sarà successivamente trasformata in grafo tramite il software NetDraw. Tale programma, per quanto creato indipendentemente da UCINET, è in realtà molto legato a quest'ultimo: viene infatti automaticamente fornito a tutti gli utenti che effettuino il download

¹²¹ Stephen P. Borgatti, Martin G. Everett, Linton C. Freeman, *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*, Harvard, MA: Analytic Technologies, 2002, URL <https://sites.google.com/site/ucinetsoftware/home> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹²² Cfr. Johan Galtung, *Theory and Methods of Social Research*, Londra, George Allen & Unwin, 1967

di UCINET, ed è in grado di leggere ed elaborare tutti i file che UCINET fornisce, tra i quali ovviamente anche le matrici.

I grafi così creati sono strutture dinamiche: è possibile cambiarne forma, dimensione e colore, nonché eseguire su di essi operazioni di analisi tramite la modifica di alcuni parametri, pratica che, come presto vedremo, sarà molto utilizzata in questo elaborato. I grafi, comprese tutte le modifiche ad essi apportate, possono essere infine salvati in diversi formati di compressione, tra i quali JPEG, che sarà il formato comunemente utilizzato per conservare i dati creati in questa sede¹²³.

5.2 Raccolta dei dati e attori sociali presi in analisi

Come già menzionato, l'ecosistema narrativo scelto per il trattamento in questo elaborato sarà *Once Upon a Time*. A partire dall'inizio del ventesimo secolo, gli ecosistemi narrativi originatisi nelle reti televisive sono divenuti numerosi come mai prima di allora, ma alcuni dei più celebri, quali *Lost* o *Heroes*, sono ormai terminati da anni. Poiché il modello di analisi delle reti sociali negli ecosistemi pone tra i suoi obiettivi anche il tentativo di prevedere la loro evoluzione, si è ritenuto che la scelta migliore sarebbe consistita nel mappare un ecosistema ancora in prosecuzione.

Once Upon a Time, che come esposto in precedenza rispetta tutte le regole degli ecosistemi narrativi e sta attualmente proseguendo la sua evoluzione su più media, risulta un oggetto di analisi più che adeguato allo scopo che questo progetto si prefissa. In particolare saranno analizzate la seconda e la terza stagione di *Once Upon a Time*, insieme alla prima e unica stagione dello spin-off *Once Upon a Time in Wonderland* e a cenni riguardanti le stagioni restanti della serie madre, per le quali UCINET non sarà utilizzato. Infatti, seconda e terza stagione della serie madre contengono numerosi eventi che, oltre a fornire interessantissimi spunti di riflessione sull'utilizzo delle reti sociali nel nostro ambito, pongono le basi per numerose osservazioni sul proseguimento dell'ecosistema nei mesi (ed eventualmente anni) futuri.

Lo spin-off, costituendo in tutto e per tutto una storia parallela a quella della serie madre, risulta decisamente interessante da trattare per illustrare le peculiari dinamiche che possono intercorrere tra un prodotto nato per primo all'interno dell'ecosistema e un altro che ne è

¹²³ Cfr. Peter J. Carrington, John Scott, Stanley Wasserman (a cura di), *Models and Methods in Social Network Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

derivato successivamente; si scoprirà che questo particolare caso offrirà più di un elemento di riflessione.

Gli attori sociali scelti per effettuare l'analisi saranno i *personaggi* delle serie televisive appena nominate. Sebbene infatti l'analisi possa essere effettuata su diversi elementi dell'ecosistema, appartenenti alla componente abiotica come alla biotica, come già illustrato nei capitoli 1 e 2, in questo elaborato si è ritenuto adeguato scegliere come oggetto di studio proprio l'insieme dei personaggi, poiché ritenuti l'elemento più legato alla comprensione del singolo ecosistema narrativo, qui considerato principale oggetto del lavoro di analisi che si sta svolgendo.

Come già anticipato sia nel capitolo 2 che all'inizio di questo, i valori numerici che verranno inseriti nelle matrici UCINET corrisponderanno al *tempo* condiviso dai vari attori sociali; tali valori corrisponderanno alla quantità di tempo che i personaggi passano contemporaneamente in un'unità narrativa. Per ogni episodio, tutti i segmenti di tempo diegetico nei quali due personaggi condividano la presenza saranno sommati; ogni episodio avrà quindi una relativa griglia con il totale del tempo passato insieme da tutte le varie combinazioni di personaggi. Per essere considerato parte di un'unità narrativa, al personaggio è richiesta semplicemente la presenza all'interno di tale unità, indipendentemente dal fatto che egli intervenga nel dialogo o meno; questo per sottolineare il carattere corale della narrazione, che ricordiamo ben prestarsi alle logiche degli ecosistemi narrativi, e per rimarcare le evidenti differenze di rilevanza tra personaggi anche appartenenti alla stessa fascia di *billing* (ruoli principali, ruoli ricorrenti, guest star ecc.).

Nei grafi, il personaggio che non abbia avuto interazione con nessuno degli altri attori sociali presi in considerazione sarà ignorato: nell'analisi delle reti sociali che verrà svolta in questo elaborato, ciò che più conta è il valore delle relazioni costruite tra i personaggi più rilevanti e ciò che questo valore è in grado di modificare. Ne consegue che il tempo di mera presenza in scena dei personaggi sia considerato meno importante del tempo condiviso con altri, e solo il secondo sarà quindi compreso nella stesura delle matrici.

L'analisi sarà *parziale*. La quantità di attori sociali dell'ecosistema *Once Upon a Time* è infatti molto vasta e contiene un'enorme quantità di personaggi presenti per un numero assai limitato di episodi, se non addirittura di minuti. Poiché risulterebbe probabilmente superfluo includere tutti loro nel processo di creazione delle reti, la quantità di personaggi presi in analisi verrà limitata prendendo in esame solo quelli possedenti il maggior potenziale di influenza per l'evoluzione dell'ecosistema. La scelta degli attori sociali da includere sarà perciò regolata da una serie di criteri che verranno ora esposti:

- Saranno inclusi tutti i personaggi considerati *principali*, ossia tutti quelli i cui interpreti risultino accreditati tra le fila del *main cast* nella seconda stagione di *Once Upon a Time*, nella terza o in entrambe. Non è necessario sindacare sull'importanza che gli appartenenti a questa categoria possano ricoprire per la produzione che ha concesso loro tale posizione; tuttavia è evidente che in una narrazione *multistrand* di questi livelli non tutti i personaggi principali possano disporre dello stesso spazio e della stessa rilevanza nel complesso della trama, fatto che risulterà ancora più evidente dopo aver analizzato in profondità questo particolare ecosistema.

Proprio per evidenziare queste gerarchizzazioni, che potranno contribuire a rendere più completa l'analisi e a fornire nuovi spunti di riflessione, soprattutto riguardo il 'ciclo vitale' dei personaggi, saranno inclusi nelle reti tutti gli attori sociali di tale categoria, che in questa sede risultano essere Emma Swan, Regina Mills/Regina Cattiva, Mary Margaret Blanchard/Biancaneve, David Nolan/Principe Azzurro, Henry Mills, Mr. Gold/Tremotino, Belle French/Belle (Emilie de Ravin), Ruby/Cappuccetto Rosso (Meghan Ory), Neal Cassidy/Baelfire (Michael Raymond-James) e Killian Jones/Capitan Uncino (Colin O'Donoghue).

- È già stato menzionato come questo particolare ecosistema contenga una quantità enorme di *personaggi secondari*, molti dei quali risultano decisamente influenti nelle dinamiche delle reti sociali. Per determinare quali di questi siano i più adeguati da prendere in considerazione, si è scelto di adottare un criterio quantitativo, basato puramente sul numero di episodi nei quali i personaggi compaiono fisicamente, includendo quindi i flashback, grande punto di forza della serie, ma escludendo le sequenze d'archivio contenenti semplice materiale audiovisivo già andato in onda in precedenza.

Ritengo ragionevole includere nelle reti tutti i personaggi apparsi in un numero minimo di episodi pari al 25% del totale di questi, corrispondente alla metà di una singola stagione; poiché la seconda e la terza stagione comprendono un totale di 44 episodi, il quorum sarebbe fissato in 11 episodi. Saranno perciò inseriti tutti i personaggi secondari presenti fisicamente in scena per almeno 11 episodi; i personaggi che rispettano questo requisito sono Robin Hood (Sean Maguire e, solo nell'episodio *Lacey*, Tom Ellis), Leroy/Brontolo (Lee Arenberg), Granny/Vedova Lucas (Beverley Elliott), la Madre Superiora/Fata Turchina (Keegan Connor Tracy), Archie Hopper/Grillo Parlante (Raphael Sbarge), Mulan (Jamie Chung) e Aurora (Sarah Bolger).

- C'è un discorso particolare da svolgere riguardo il personaggio di Leroy. Egli infatti, rappresentando la controparte di Storybrooke del nano Brontolo, fa la parte del leader nel celebre gruppo dei *Sette Nani* concepiti dai fratelli Grimm nella loro fiaba *Biancaneve*. Gli altri sei componenti del gruppo compaiono tutti in *Once Upon a Time*¹²⁴, spesso per un numero di episodi anche superiore al quorum appena stabilito, ma in questa sede si è scelto di considerare il solo Leroy nell'analisi delle reti sociali. I sei nani rappresentati al fianco di Leroy hanno infatti una posizione di dipendenza da quest'ultimo che li riduce quasi a comparse nelle sequenze che li riguardano; praticamente mai sono in scena in momenti in cui Leroy non è presente, e durante azioni e dialoghi rilevanti essi si limitano a seguire le direttive di Leroy e a lasciargli sempre il ruolo di portavoce dei loro interessi. Inoltre nessuno di loro ha mai interagito con personaggi al di fuori del loro leader, né ha mai avuto episodi specificatamente dedicati loro, ad eccezione di Leroy che molto spesso compare in scena senza che nessuno dei suoi compagni nani sia presente. Per tutti questi motivi, i sei personaggi che compongono il resto del gruppo dei Sette Nani non saranno considerati nella stesura e creazione delle reti sociali.
- Specifico rilievo deve essere dato anche agli *antagonisti* dei principali archi narrativi, ovvero Cora (Barbara Hershey), Peter Pan (Robbie Kay) e Zelena/Perfida Strega dell'Ovest (Rebecca Mader). Infatti non solo tutti e tre, grazie al loro ruolo, costituiscono il principale motore dell'azione nella trama, ma possiedono anche delle relazioni con importanti personaggi che costituiscono un elemento di sicuro interesse nell'analisi dei rapporti e dell'evoluzione ecosistemica. Perciò tutti e tre, inclusa Zelena che è l'unico dei tre personaggi a non raggiungere il quorum di episodi (essendo ferma a 10), verranno inseriti nelle matrici di UCINET.
- Come in molte narrazioni, il *peso* di alcuni personaggi principali è decisamente superiore rispetto a quello di altri. La presenza scenica, l'abilità di influire sugli altri personaggi e sulla narrazione stessa e la preminenza all'interno delle reti sociali portano ad una inevitabile gerarchizzazione tra gli stessi protagonisti che dovrebbero in teoria avere tutti un ruolo preminente rispetto agli altri personaggi dell'opera. In particolare, analizzando *Once Upon a Time* emergono cinque personaggi che, dal momento che detengono tutte e tre le caratteristiche di cui sopra, costituiscono il pinnacolo della narrazione; essi sono Emma Swan, Regina Mills, Mary Margaret

¹²⁴ Nella serie essi sono Pisolo (Faustino Di Bauda), Eolo (Gabe Khouth), Dotto (David Paul Grove), Mammolo (Mig Macario), Cucciolo (Jeffrey Kaiser) e Gongolo (Michael Coleman).

Blanchard, David Nolan e Mr. Gold, e da ora alla fine dell'elaborato saranno nominati per semplificazione 'Gruppo dei Cinque', come precedentemente annunciato. Ognuno di essi avrà perciò un trattamento di favore che li porterà ad essere analizzati nella Parte Terza di questo elaborato, dedicata alle interazioni dei personaggi più rilevanti sia tra di essi che con altri.

Vi sarebbe in realtà un sesto personaggio potenzialmente in grado di collocarsi al loro stesso livello, e tale personaggio è Capitan Uncino. Egli infatti, a partire dalla sua prima comparsa ha compiuto una vera e propria scalata sociale, che lo ha portato ad avere un ruolo sempre più importante sia a livello di trama che di relazioni sociali. Tuttavia, dal momento che la sua ascesa è relativamente recente, e non coincide appieno con il segmento della serie che abbiamo scelto di analizzare in questa sede, egli verrà inserito nella Parte Quarta dell'elaborato, comprendente personaggi secondari e personaggi principali di minore rilevanza, nell'ottica di quelli che vedremo essere dei *legami anomali*.

5.3 I parametri: distanza, bilateralità e *betweenness*

Nell'analisi dei grafi costruiti tramite UCINET, enorme rilevanza verrà concessa alle variazioni del parametro di *distanza*. Tra le funzioni che UCINET permette di svolgere vi è infatti la possibilità di variare questo parametro in modo tale da modificare la forma del grafo. Nei grafi prodotti per questo elaborato, la resistenza degli archi è direttamente proporzionale al parametro 'tempo'; ciò significa che all'aumento del parametro di distanza, le relazioni sociali destinate a sopravvivere saranno quelle tra attori che hanno condiviso più tempo assieme nelle stesse unità narrative. Questo permetterà, continuando ad aumentare la distanza, di ricavare dal grafo i sottografi rappresentanti le relazioni sociali più forti ed in particolare le coppie più resistenti, che saranno oggetto di interesse preminente nel lavoro di analisi.

Il procedimento di ricavo di tali sottografi avverrà aumentando progressivamente il parametro di distanza di 50 unità alla volta. Un valore di 50 è infatti abbastanza alto da permettere variazioni significative all'interno del grafo, e allo stesso tempo abbastanza basso da permettere l'osservazione del graduale cambiamento di forma, senza esagerate differenze di densità. In casi particolari, qualora un aumento del valore di 50 non determinasse alcun cambiamento nel grafo, si procederebbe ad un ulteriore aumento di 50, e così via a procedere; in altri casi, qualora un aumento di 50 dovesse causare la scomparsa di tutti gli archi, si

procederebbe a ritroso in cerca dell'ultimo valore numerico utile a visualizzare un grafo composto da almeno un arco.

Un valore che spesso tornerà è strettamente legato alla reciprocità delle relazioni tra coppie di personaggi. Va però fatta una fondamentale precisazione: nella storia dell'analisi delle reti sociali il termine 'reciprocità' è tornato più volte, così come il suo sinonimo 'mutualità'¹²⁵, inteso genericamente come “la disposizione della coppia di attori a realizzare la relazione tenendo conto l'uno dell'altro”¹²⁶. Tale concetto è stato preso in particolare considerazione da Leo Katz e James H. Powell, i quali nel 1955 idearono un indice di mutualità per verificare se esistesse una certa frequenza da parte degli attori sociali a reciprocare le proprie scelte, e se tale frequenza diminuisse nel caso in cui le scelte degli attori fossero state effettuate casualmente¹²⁷. Quella che si vuole analizzare in questo elaborato è però una condizione decisamente più specifica, che in *Once Upon a Time* ricorre in modo molto costante ed è legata all'introduzione del parametro di distanza nelle reti sociali. Quindi il fenomeno preso in considerazione non verrà definito reciprocità o mutualità, bensì *bilateralità*, per distinguerlo dalla reciprocità in senso lato legata ai più tradizionali studi delle reti sociali.

Detto ciò, è il momento di definire la *bilateralità* secondo il modo in cui verrà trattata in questo elaborato. Poniamo l'esistenza di un grafo comprendente un numero minimo di tre attori sociali; denominiamo 'A' uno qualunque degli attori in questione e 'B' uno dei rimanenti; come si è esposto, aumentando il parametro di distanza all'interno del grafo, gli archi inizieranno a sparire uno dopo l'altro, e durante il processo si potrà notare il grado di vicinanza di ogni attore sociale con qualunque altro, qualificando le relazioni più solide come quelle visualizzabili più al lungo nel grafo all'aumentare della distanza. In tale grafo riteniamo la relazione tra A e B essere in condizione di *bilateralità* qualora ognuno dei due detenga il massimo grado di vicinanza nei confronti dell'altro.

Può accadere infatti che sebbene all'interno di un grafo l'attore A abbia come attore più vicino B, la cosa non valga anche per quest'ultimo. Infatti, dato il gran numero di personaggi presenti in ogni episodio di *Once Upon a Time* (e negli ecosistemi narrativi in generale), non è detto che B abbia A come vicino più stretto all'interno dei grafi. Per tale motivo la *bilateralità* del primato di vicinanza tra due attori sarà ben considerata in questo elaborato,

¹²⁵ In questo elaborato assumiamo che i due termini siano usati come sinonimi dai ricercatori; cfr. Simone Gabbriellini, “Analisi delle reti sociali con R: il pacchetto SNA”, in Andrea Salvini, *Analisi delle reti sociali: teorie, metodi, applicazioni*, cit., p. 263

¹²⁶ Andrea Salvini, *L'analisi delle reti sociali. Risorse e meccanismi*, Pisa, Edizioni Plus - Pisa University Press, 2005, p. 75

¹²⁷ Leo Katz, James H. Powell, “Measurement of the Tendency Toward Reciprocation of Choice”, in *Sociometry*, vol. 18, n. 4, novembre 1955, pp. 403-409

specialmente nelle relazioni amorose, che per poter decollare necessitano di una notevole condivisione di tempo e sentimenti da ambo le parti in gioco.

Verrà concessa importanza anche alla misura di centralità nota come *betweenness*; abbiamo già introdotto il concetto di centralità nel capitolo 2 di questo elaborato, ma senza soffermarci troppo su ognuna delle misure che la costituiscono. La *betweenness* è una tra quelle di più recente concezione; ideata da Linton C. Freeman nel 1979¹²⁸, può essere definita come la misura in cui un determinato nodo di una rete sociale favorisce il flusso di risorse all'interno di questa¹²⁹. In pratica corrisponde al numero di volte nelle quali il nodo in questione viene a trovarsi lungo il percorso più breve (*geodetica*) che collega altri due attori sociali¹³⁰. Freeman infatti considerava rilevante per l'analisi delle reti sociali anche il potenziale di controllo di un attore sociale nei confronti degli altri, che per l'attore in questione si traduceva in una condizione di guardiano o mediatore, in grado di aumentarne l'importanza anche notevolmente¹³¹.

Tale valore è, secondo John Scott, forse il più complesso da calcolare in una rete sociale, ma la complessità nel determinarlo può essere aggirata grazie all'utilizzo di software come UCINET, i quali contengono degli algoritmi in grado di calcolarlo e permettere di visualizzarlo nei grafi¹³²; all'interno di questi, le figure geometriche corrispondenti ai nodi con il maggiore grado di *betweenness* saranno caratterizzati da una superficie maggiore rispetto a quelle dei nodi con grado minore.

Dato l'alto numero di connessioni indirette presenti in una narrazione corale come *Once Upon a Time*, la *betweenness* può risultare un valore decisamente interessante da prendere in considerazione, specialmente considerando che tramite la struttura a flashback quasi ogni episodio è incentrato su un particolare personaggio o su un piccolo gruppo, e che quindi la serie stessa punta sulla centralità nella narrazione. Trovarsi spesso con alti valori di *betweenness* testimonia la forza degli attori sociali, e in special modo di quelli appartenenti al Gruppo dei Cinque, i quali primeggiano in questa misura di centralità molto spesso.

¹²⁸ Linton C. Freeman, Centrality in "Social Networks: Conceptual Clarification", in *Social Networks*, vol. 1, n. 3, 1979, pp. 215-239

¹²⁹ Evelien Otte, Ronald Rousseau, "Social Network Analysis: a Powerful Strategy, also for the Information Sciences", in *Journal of Information Science*, vol. 28, n. 6, dicembre 2002, pp. 441-453

¹³⁰ Stephen P. Borgatti, Martin G. Everett, Candace Jones, "Network Measures of Social Capital", in *Connections*, vol. 21, n. 2, autunno 1998, pp. 27-36

¹³¹ John Scott, *op. cit.*, p. 128

¹³² *Ivi*, pp. 128-129

5.4 Il Gruppo dei Cinque, la famiglia e le relazioni amorose

Il già menzionato *ribaltamento dei ruoli* è visibile anche a livello di reti sociali. Uno dei concetti fondamentali dell'ecosistema narrativo *Once Upon a Time* è che qualora un antagonista abbandonasse la propria malignità (anche non completamente) e venisse ricollocato dalla parte dei protagonisti, a tale passaggio corrisponderebbe una particolare attività nelle reti sociali, più affine a quella di chi è già protagonista positivo fin dal principio. Non è un caso che Regina e Gold siano membri del Gruppo dei Cinque e Uncino ne sia praticamente diventato il sesto membro durante gli eventi più recenti della trama. Il passaggio di influenti antagonisti dalla parte di ciò che in *Once Upon a Time* rappresenta la giustizia rende necessaria una regolarizzazione del loro livello di attività e influenza sociale, annullando in gran parte le distinzioni tra chi è un eroe 'di default' e chi inizia la propria storia da antagonista per poi acquisire la dignità eroica in un secondo momento; così nasce il Gruppo dei Cinque, e nel corso della serie Regina e Gold dimostreranno in più occasioni di essere ambedue degni di farne parte.

La nobilitazione di personaggi in passato manicheisticamente considerati come malvagi irrecuperabili e meritevoli di morte si esprime in una duplice parificazione. Narrativamente, essi vengono messi sullo stesso piano degli eroi, compiendo imprese paragonabili o superiori a quelle eseguite da questi ultimi; come attori sociali, sviluppano nelle reti che li riguardano un'attività impossibile da ignorare e decisamente rassomigliante quella degli eroi già consolidati.

Abbiamo già esposto come una colonna portante di *Once Upon a Time* sia il concetto di *famiglia*, una famiglia intesa come allargata, estesa, aperta a chiunque dimostri amore e rettitudine e sempre disposta a concedere una seconda possibilità. Tale concetto è ancora più importante di quanto si creda: la grandezza di questa famiglia si estende a tal punto da inglobare al suo interno qualunque personaggio si dimostri degno di farne parte. I personaggi che in *Once Upon a Time* riescono infatti a svolgere una funzione abbastanza importante all'interno della narrazione e delle reti sociali vengono infatti introdotti nella famiglia dei protagonisti tramite rivelazioni interne alla serie stessa. Personaggi inizialmente ritenuti estranei alla famiglia come Gold, Baelfire, Uncino e Peter Pan, sono stati resi parte di questa in virtù della loro rilevanza, mentre altri come Cora, Zelena e Robin Hood¹³³ sono stati

¹³³ In questa sede si intende il Robin Hood interpretato da Sean Maguire, che è subentrato al precedente interprete Tom Ellis in occasione della reintroduzione del personaggio all'inizio della terza stagione; Robin era già stato precedentemente introdotto nell'episodio della seconda stagione *Lacey*, ma solo come guest star senza alcuna garanzia di ricomparire in seguito. Egli verrà del tutto ridimensionato solo nella terza stagione, nella quale assistiamo a una vera e propria riproposizione del personaggio.

concepiti fin da subito per entrare a farne parte, per poi iniziare il loro redditizio percorso come attori sociali all'interno delle reti.

Esattamente come in un vero ecosistema l'aggregarsi in gruppi coesi permette la sopravvivenza contro i potenziali pericoli, nell'ecosistema narrativo un gruppo particolarmente affiatato funge da protezione dai rischi di eliminazione provenienti da incidenze esterne, permettendo ai più rilevanti attori sociali e a chi è loro sufficientemente vicino di continuare il viaggio durante la narrazione. *Once Upon a Time*, nel suo enfatizzare la forza del gruppo familiare come colonna portante del proprio ecosistema di riferimento, è un esempio particolarmente calzante di questa caratteristica.

Le pratiche di *performance*¹³⁴ degli appassionati della serie spesso ricalcano importanti relazioni sociali ricavate durante questo elaborato. I fan di *Once Upon a Time*, come di molti altri prodotti mediali, si dilettono nello scegliere una o più relazioni sentimentali (denominate *ships*) incentrate su specifiche coppie di personaggi e a contribuire alla crescita del mondo di informazioni riguardanti la serie e tutto ciò che la circonda, dai commenti nei social network alle vere e proprie *fanfiction*, storie dalla mole spesso pari a quella di romanzi create unicamente dai fan. Tale fenomeno, che prende il nome di *shipping*, è ormai da tempo parte rilevante nell'evoluzione della cultura popolare e nei fenomeni relativi all'attività *grassroots* da parte dei fruitori¹³⁵. Ecco così nascere i nomignoli *Captain Swan* (Emma Swan e Killian Jones), *Snowing* (Mary Margaret Blanchard e David Nolan), *Rumbelle* (Gold e Belle French) e *Outlaw Queen* (Regina Mills e Robin Hood), supportati dagli omonimi hashtag che diffondono la loro presenza in rete.

Nel corso dell'elaborato si evincerà che a molte di queste coppie corrispondono specifiche relazioni stabili all'interno delle reti sociali, che permetteranno loro di influenzare la struttura stessa della narrazione, sia per i componenti di tali coppie che per i personaggi intorno a queste. A ciò si ricollega strettamente il concetto di bilateralità introdotto in questo stesso capitolo: un particolare che si evincerà dall'analisi delle reti sociali è che non può nascere una relazione amorosa tra due attori sociali che non si sono mai trovati in condizione di bilateralità in almeno un episodio. Tale pattern si è ripetuto per tutte le relazioni amorose viste finora, a riprova del fatto che in un ecosistema come *Once Upon a Time*, basato sull'amore come concetto fondante della coesione, ad una condivisione dei sentimenti debbano corrispondere delle dinamiche di vicinato reciproche.

¹³⁴ Henry Jenkins, *Convergence Culture*, New York, New York University, 2006 (trad. it. di Vincenzo Susca, Maddalena Papacchioli, Virginio B. Sala, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, pp. 135-140)

¹³⁵ Henry Jenkins, "How to Watch a Fan-Vid", in *Confessions of an Aca-Fan*, 18 settembre 2006, URL http://henryjenkins.org/2006/09/how_to_watch_a_fanvid.html (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Data l'eterogeneità degli argomenti che da ora verranno trattati, l'elaborato sarà diviso in sezioni più specifiche, a seconda dell'argomento toccato dall'analisi delle reti sociali. Come già anticipato, la Parte Terza sarà dedicata al trattamento dei personaggi appartenenti al Gruppo dei Cinque, che in virtù della loro appartenenza a tale categoria, che ne parifica il potere sociale rendendoli tutti dei pilastri della narrazione, tendono a seguire le stesse regole nell'ecosistema. La Parte Quarta sarà invece dedicata ai casi particolari; ci sono infatti degli attori sociali, tra quelli non appartenenti al Gruppo dei Cinque, che seguono delle regole più complesse e sono caratterizzati da dinamiche nelle quali influiscono diversi altri fattori oltre alle relazioni sociali di base che erano invece centrali per i personaggi del Gruppo. Infine, nella Parte Quinta verrà trattata la serie spin-off di *Once Upon a Time*, *Once Upon a Time in Wonderland*, con particolare attenzione ai rapporti da questa intrattenuti con la serie madre, rappresentati da ambientazioni e, ovviamente, personaggi.

Tra le varie immagini presenti in questo elaborato, saranno ovviamente inclusi anche dei grafi rappresentativi di ciò che si sta esponendo in quel determinato momento. Allo scopo di facilitarne la ricerca in questo elaborato, i grafi saranno numerati utilizzando il sistema di numerazione arabo, mentre per il resto delle immagini, tabelle comprese, sarà utilizzato quello romano. Data però l'enorme quantità di grafi utilizzati nell'analisi delle reti sociali, saranno inclusi soltanto quelli più emblematici per il lavoro in corso. Tutti i file UCINET utilizzati per creare le reti sociali di questo elaborato saranno reperibili nel sito web Narrative Ecosystems.org¹³⁶, attualmente in costruzione. Il sito intende formare un terreno comune in cui raccogliere concetti e dati relativi agli ecosistemi narrativi, tra i quali appunto quelli legati all'analisi delle reti sociali, allo scopo di divenire un valido strumento per chiunque voglia in futuro approcciarsi allo studio di oggetti così complessi.

¹³⁶ Il sito sarà disponibile prossimamente all'indirizzo web <http://www.narrativeecosystems.org/>

PARTE TERZA

Il Gruppo dei Cinque

La Parte Terza di questo elaborato sarà dedicata personaggi appartenenti al Gruppo dei Cinque, come precedentemente annunciato. Emma, Regina, Mary Margaret, David e Gold hanno infatti caratteristiche di attori sociali molto simili: la loro presenza nella trama è costante, hanno tutti rilevanti relazioni tra loro, detengono spesso primati di *betweenness* e assistono gli attori sociali più deboli mantenendoli saldi nell'ecosistema. Questa terza parte dell'elaborato, oltre a dimostrare la loro forza, ci permetterà anche di notare come l'opera di rivalutazione rintracciabile in *Once Upon a Time* tramite la SNA, parallela a quella puramente narrativa, si faccia sentire già attraverso i suoi protagonisti.

Ricordiamo infatti come non tutti gli appartenenti al Gruppo dei Cinque siano classificabili come paladini senza macchia, ma che nonostante questo subiscano tutti lo stesso trattamento a livello di relazioni sociali, associabile a quello dei veri eroi. Nonostante questo, ognuno di essi ha particolari interessanti da rivelare, particolari che risulteranno molto importanti nell'influenzare il percorso di altri personaggi meno rilevanti per l'ecosistema, che verranno affrontati in seguito. Anche per poter meglio trattare i personaggi più marginali, molto importanti nonostante il loro status, tutto il Gruppo dei Cinque sarà analizzato, ricordando metaforicamente come per la costruzione di ogni edificio siano necessarie delle fondamenta, possibilmente solide.

Capitolo 6

Regina ed Emma, protagoniste a confronto

6.1 Il bilanciamento dei ruoli

In una narrazione corale l'attività di stabilire un protagonista è per definizione piuttosto complessa. Il grande numero di personaggi e la rilevanza data a molti di essi rende pressoché superflua la maggior parte dei tentativi in tale ambito. Tuttavia non è sempre così; esistono casi nei quali il particolare svolgimento della narrazione permette la preminenza di alcuni personaggi a discapito di altri, pur dedicando spazio a sufficienza a ognuno di essi. Proprio *Once Upon a Time* rappresenta uno di questi casi.

	EMMA	HENRY	GOLD	REGINA	MARY	DAVID
EP1	1244	559	206	542	955	935
EP2	1005	478	365	1578	315	15
EP3	982	611	0	443	2095	1570
EP4	1131	841	732	172	180	292
EP5	837	989	141	538	271	215
EP6	290	57	307	200	584	1717
EP7	828	126	89	1003	505	0
EP8	1239	455	1465	484	285	57
EP9	1327	469	103	686	296	0
EP10	332	52	165	94	1828	926
EP11	1181	269	241	1001	252	48
EP12	311	28	1796	619	353	241
EP13	468	139	0	376	485	1278
EP14	400	0	67	68	775	114
EP15	789	142	0	49	1215	384
EP16	670	284	459	271	1480	838
EP17	1279	180	152	699	342	0
EP18	763	91	372	1740	967	44
EP19	461	200	1600	243	262	224
EP20	831	168	167	420	160	299
EP21	668	494	220	1359	811	356
EP22	1011	523	0	707	362	856
SOMME	18047	7155	8647	13292	14778	10409

FIG. III – I tempi totali in scena dei personaggi nella prima stagione (secondari esclusi)

Come già illustrato nell'introduzione, la principale artefice dell'evoluzione della trama, almeno nel corso della prima stagione, è Emma Swan. Ella infatti, grazie al suo status di predestinata, nota nell'ambientazione come Salvatrice, è per esigenze di trama l'unica a poter spezzare il Sortilegio Oscuro e ristabilire l'ordine in un contesto ormai disfatto dalle azioni di Regina. Osservando il grafico riportato in FIG. III si nota come la presenza di Emma nella prima stagione ammonti a 18047 secondi, una cifra molto superiore a quella di qualunque altro personaggio e senz'altro calzante al ruolo che ella si trova a ricoprire.

In ogni caso, non è questo il nostro campo di interesse; la struttura decisamente formulaica della prima stagione ben si presta a risultati di questo tipo, mentre i veri cambiamenti inizieranno a partire dalla seconda, proseguendo verso le successive. Infatti, una volta infranto il Sortilegio Oscuro alla fine della prima stagione, verrà meno il principale espediente narrativo che permetteva ad Emma di avere un ruolo di primissimo piano all'interno della trama, a netto favore di altri comprimari. Tali comprimari risultano essere proprio gli altri membri del Gruppo dei Cinque: Regina, Mary Margaret, David, Gold e Uncino. Il concetto si fa decisamente più evidente esaminando il grafico in FIG. IV, relativo alla seconda stagione.

	EMMA	HENRY	MARY	DAVID	REGINA	GOLD	BELLE	RUBY	UNCINO	NEAL	CORA	ROBIN
EP 1	749	376	794	971	626	512	228	352	0	95	0	0
EP2	110	547	110	940	1434	442	0	324	0	0	197	0
EP3	899	361	1750	881	0	0	0	38	0	0	184	0
EP4	0	32	0	400	0	1862	654	354	890	38	57	0
EP5	404	157	404	326	1487	416	0	0	630	0	0	0
EP6	1716	74	562	74	0	0	0	0	840	856	0	0
EP7	45	251	465	888	133	111	159	1607	0	0	0	0
EP8	678	688	835	710	698	465	125	0	315	0	441	0
EP9	820	566	703	105	957	560	58	333	1019	0	727	0
EP10	1068	379	1506	1273	1139	484	213	479	225	0	243	0
EP11	312	236	315	315	42	731	1891	136	499	0	0	0
EP12	787	172	589	589	290	762	236	486	207	0	382	0
EP13	388	328	944	944	223	461	163	530	298	0	0	0
EP14	847	522	68	32	250	1550	59	0	132	727	191	0
EP15	444	131	1601	602	457	325	0	0	55	287	398	0
EP16	593	76	525	253	410	1301	92	76	0	448	1388	0
EP17	383	424	353	359	1650	422	0	57	0	211	0	0
EP18	625	305	717	386	154	0	0	0	0	448	0	0
EP19	342	125	201	328	409	1670	1240	0	7	146	0	139
EP20	484	333	667	91	1706	248	0	0	683	131	0	0
EP21	477	95	480	509	471	336	212	0	58	1281	0	0
EP22	841	595	813	934	641	607	317	0	1353	545	0	0
SOMME	13012	6773	14462	11910	13177	13265	5647	4572	7211	5213	4208	139

FIG. IV – I tempi totali in scena dei personaggi nella seconda stagione (secondari esclusi)

Il baricentro che sosteneva la prima stagione è caduto: mentre in origine Emma sovrastava di almeno 3269 secondi¹³⁷ qualunque altro personaggio nella prima stagione, l'ecosistema si è spostato in una direzione molto più equilibrata. Ora, non solo Emma non si trova più ad essere il centro della narrazione, restituendo il tempo sottratto agli altri protagonisti (in un parallelismo con il tempo rubato loro dal Sortilegio dell'antagonista Regina e dalla stessa Emma restituito), ma non è neanche più il personaggio con la maggiore presenza. I suoi 13012 secondi vengono infatti superati in ordine crescente da Regina (13177 secondi), Gold (13265 secondi) e Mary Margaret (14402 secondi), la quale prende qui il posto di Emma al vertice del parametro di presenza.

	EMMA	HENRY	MARY	DAVID	REGINA	GOLD	BELLE	RUBY	UNCINO	NEAL	ROBIN	PAN	ZELENA	CORA
EP1	1026	581	875	875	819	300	0	0	912	438	213	360	0	0
EP2	1031	0	1440	1289	804	522	182	0	621	0	0	396	0	0
EP3	401	226	366	412	1129	106	0	0	360	337	407	193	0	0
EP4	413	531	405	447	265	1358	190	0	417	905	0	549	0	0
EP5	656	145	522	781	532	0	0	0	1906	0	0	434	0	0
EP6	700	0	1320	584	703	384	70	0	530	187	0	138	0	0
EP7	541	325	311	276	183	183	764	0	523	459	0	250	0	0
EP8	810	400	401	374	637	1400	0	0	459	693	0	1260	0	0
EP9	757	958	645	369	2084	428	0	0	265	400	0	363	0	0
EP10	919	253	1481	1459	578	435	482	0	257	322	0	407	0	0
EP11	1272	1411	1440	1429	1097	865	1185	0	1497	1322	0	492	0	0
EP12	1404	384	583	363	454	0	68	11	654	131	165	0	44	0
EP13	923	208	333	549	1614	45	235	128	301	111	714	0	482	0
EP14	594	99	484	1718	291	240	89	0	488	0	154	0	595	0
EP15	980	217	326	370	318	500	731	0	366	1128	224	0	378	0
EP16	654	274	673	521	940	735	318	0	520	0	471	0	1325	0
EP17	641	157	446	506	460	0	144	0	1832	0	0	0	165	0
EP18	330	0	693	314	1029	392	269	0	330	0	175	0	513	843
EP19	800	500	1757	1690	1706	166	328	0	531	28	360	0	276	0
EP20	686	247	254	645	515	778	164	0	603	0	249	0	1286	0
EP21	1704	215	425	478	446	567	208	150	1670	0	281	0	0	0
EP22	1344	117	781	843	321	348	214	232	1188	134	44	0	0	0
SOMME	18566	7248	16159	16292	16925	9672	5641	521	16230	6595	3457	4842	5064	843

FIG. V – I tempi totali in scena dei personaggi nella terza stagione (secondari esclusi)

La situazione torna a rispecchiare quella originaria nella terza stagione (FIG. V), la quale rappresenta quasi uno stadio intermedio tra le prime due: Emma torna ad essere il personaggio più rappresentato in scena, ma vi è senz'altro un equilibrio migliore tra lei e gli altri personaggi rilevanti. Infatti, dopo i 18566 secondi di Emma, troviamo a discendere Regina (16925 secondi), David (16292 secondi), Uncino (16230 secondi) e Mary Margaret (16159 secondi). Tali cambiamenti di disposizione delle presenze non sono ovviamente casuali, ma legati ad una serie di dinamiche narrative influenzate naturalmente anche dalle relazioni che i personaggi condividono; il prossimo passo dell'elaborato sarà quindi quello di mappare tali

¹³⁷ Confronto eseguito con Mary Margaret, il cui tempo in scena nella prima stagione ammonta a 14778 secondi.

relazioni, numerosissime e in continuo mutamento, e tentare di descrivere ciò che hanno rappresentato nello svolgimento della trama e ciò che potrebbero rappresentare in futuro.

6.2 Le due eroine in lotta

Come appena illustrato, dalla seconda stagione il ruolo da protagonista di Emma non è più marcato come in origine e forse nonostante tutto non lo è mai davvero stato. Il particolare modello di narrazione utilizzato nella serie fu portato alla ribalta in ambito televisivo da *Lost*, che ricordiamo essere stato un importante trampolino di lancio per i creatori di *Once Upon a Time* Edward Kitsis e Adam Horowitz, e consente una particolare gestione dei personaggi. La struttura a flashback permette una separazione netta tra *running plot* e *anthology plot* (o, soprattutto in certi archi narrativi, tra due *running plot* di diversi tempi) che, episodio dopo episodio, rende i personaggi delle vere e proprie star del loro piccolo segmento di trama, per quanto alcuni di essi a lungo andare si rivelino essere meteore piuttosto che stelle.

Emma, pur rappresentando nella prima stagione l'unica speranza per porre fine al Sortilegio Oscuro, è obbligata a concedere ai personaggi a lei vicini lo spazio necessario che consenta la coralità dell'opera; tuttavia ella possiede chiaramente la caratterizzazione eroica che competerebbe a un protagonista positivo, combattente contro le forze maligne. Proprio dalle fila delle forze maligne giunge uno dei personaggi che più competono con Emma per la supremazia nelle reti sociali, e il personaggio in questione è nientemeno che Regina Mills.

In certe condizioni risulterebbe difficile anche solo considerare di concedere ad un'antagonista una simile posizione di rilevanza, ma il contesto in cui *Once Upon a Time* è nata rende pienamente possibile questa operazione. Regina infatti non è un semplice *villain* catalizzatore dei sentimenti di disprezzo degli spettatori, ma un personaggio assai più complesso che percorre il sentiero della storia parallelamente al proprio sentiero interiore; dall'iniziale bontà entra in un mondo di oscurità a causa della crudeltà dell'ambiente e delle persone che la circondano, per poi tornare progressivamente la donna di buon cuore che era in origine, senza tuttavia abbandonare alcuni aspetti prettamente negativi che continueranno sempre a caratterizzarla.

Tale crescita interiore è un elemento chiave per la definizione di un protagonista; secondo Christopher Vogler infatti, il personaggio degno di questo ruolo è quello che “[...]impara e

crece di più nel corso della storia”¹³⁸, descrizione che è impossibile non ricollegare a Regina. Il suo carattere fa di lei una vera e propria antieroina¹³⁹, in grado di conquistarsi le simpatie di una vasta fetta di pubblico e una posizione preminente tra i personaggi della serie, scavalcando in varie occasioni la decisamente più convenzionale Emma.

Dall’iniziale opposizione manicheistica che caratterizzava Emma e Regina nella prima stagione di *Once Upon a Time*, si passa a un insieme di legami molto più complesso, che tuttavia non si basa eccessivamente sulla relazione diretta tra le due. Già dalla *premiere* della seconda stagione *Broken*, questo rapporto verrà messo da parte per una particolare scelta di trama: Emma e Mary Margaret verranno infatti risucchiate fuori da Storybrooke e dal Mondo Senza Magia verso il Mondo delle Fiabe, dove resteranno confinate fino al nono episodio della stessa, *Queen of Hearts*. Peraltro, in *Broken* la relazione che Regina ha con Emma, per quanto importante, è superata da quella che intrattiene con David, chiaramente a causa del distacco di Emma e Mary Margaret dal gruppo.

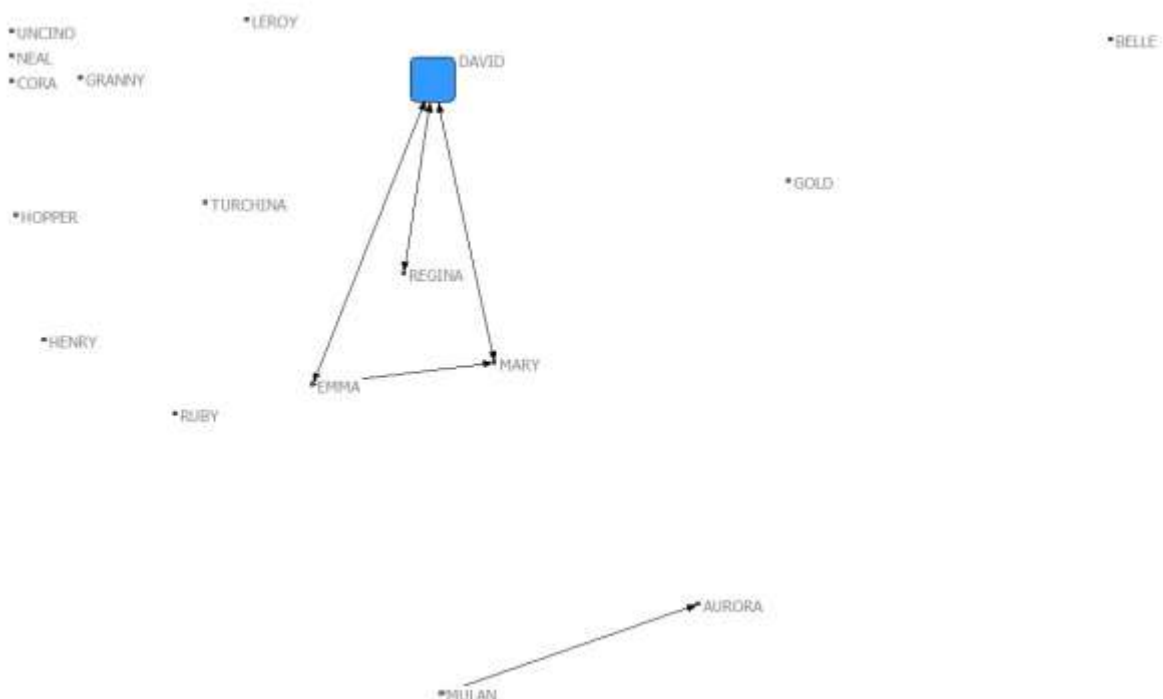


FIG. 1 – *Broken* (stagione 2, episodio 1), distanza 400

¹³⁸ Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992 (trad. it. di Jusi Loreti, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Roma, Dino Audino, 2010, p. 38)

¹³⁹ *Ibidem*, p. 41

Dal grafo in FIG. 1 si nota infatti come ad un livello di distanza di 400 Regina comprenda nel proprio vicinato il solo David, mentre quest'ultimo continua a restare connesso alla moglie Mary Margaret e la figlia Emma fino ad una distanza di ben 750, formando una sorta di 'sacra famiglia' che ricorrerà più volte nei grafi. Regina sarà molto spesso legata a questo importante trittico, vero e proprio cardine delle reti sociali della serie, che per il resto dell'elaborato verrà definito, a scopo di semplificazione, 'Trio SBN', acronimo contenente i cognomi dei tre personaggi (Swan, Blanchard, Nolan).

Da questo momento fino alle sequenze finali di *Queen of Hearts*, le reti sociali dei personaggi della serie presenteranno tendenzialmente due sottografi: uno legato a Emma e Mary Margaret, prigioniere del Mondo delle Fiabe, e i loro compagni e nemici; l'altro legato ai personaggi rimasti a Storybrooke, capitanati da Regina, Gold e David. Emblematici a riguardo sono i grafi degli episodi *We Are Both*, *The Doctor* e *Into the Deep* (FIG. 2).

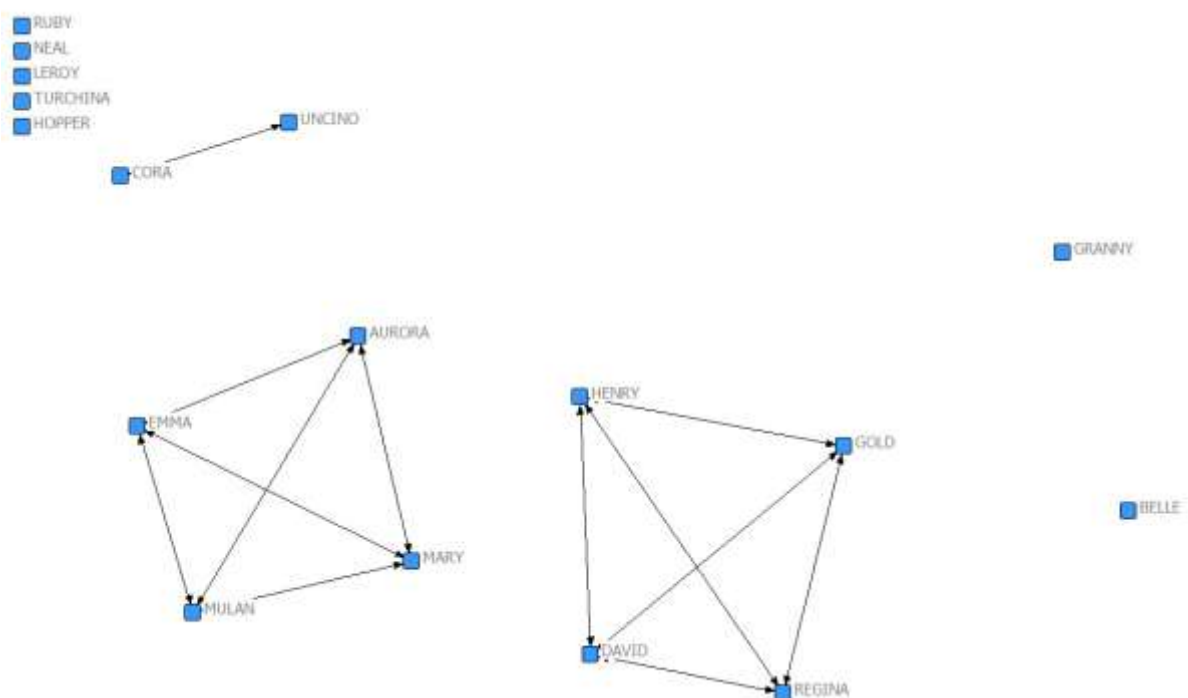


FIG. 2 – *Into the Deep* (stagione 2, episodio 8), distanza 200

La struttura a flashback tuttavia permetterà a tali sottografi di intersecarsi più di quanto sarebbe stato normalmente possibile: ad esempio, il grafo relativo all'episodio *Lady of the Lake*, mostra come ad un aumento del parametro di distanza pari a 300 il vicinato di Mary

Margaret, nodo più rilevante dell'episodio e suo personaggio centrale, si riduca ad ammettere i soli Emma e David, situazione che in quel preciso momento sarebbe stata impossibile data la lontananza geografica dei personaggi (FIG. 3). In ogni caso, questa è solo una peculiarità permessa dalla struttura narrativa della serie, che non pregiudica le relazioni sociali tra i personaggi, il cui valore è sempre presente e necessario per una migliore comprensione dell'ecosistema.

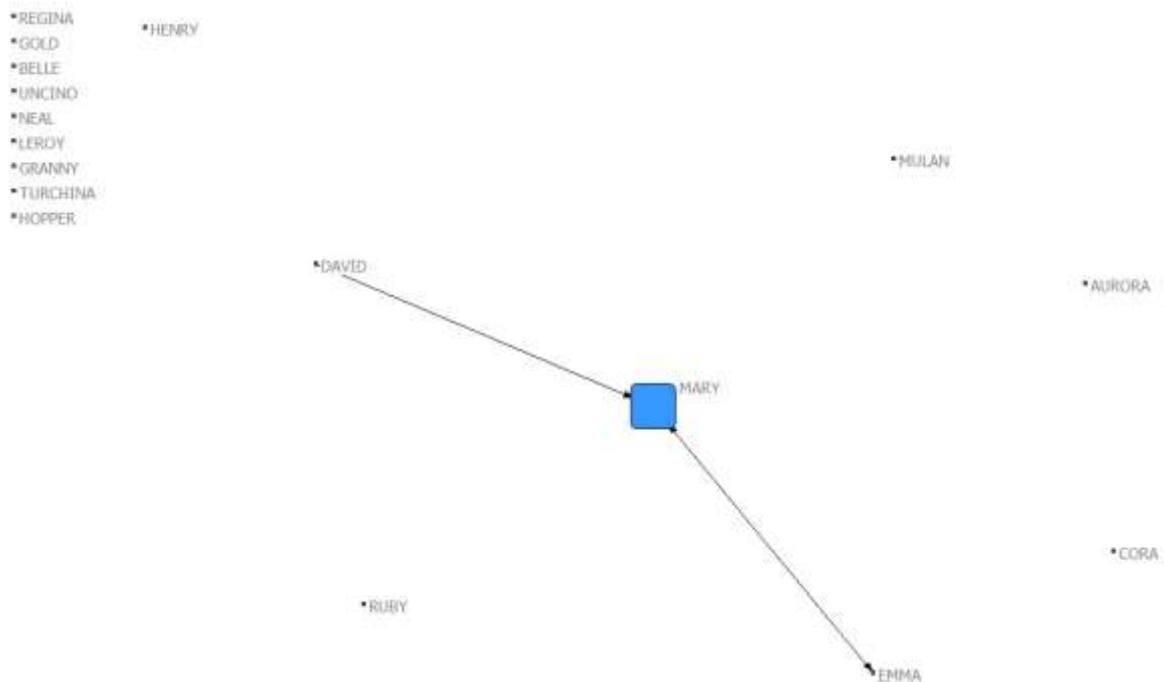


FIG. 3 – *Lady of the Lake* (stagione 2, episodio 3), distanza 300

Successivamente alle vicende di *Queen of Hearts*, Regina ed Emma continuano a non avere relazioni dirette significative. Se consideriamo la relazione più forte come l'ultima a sopravvivere nel grafo all'aumentare del parametro di distanza, ci accorgeremo che quella tra Emma e Regina raggiunge questo stadio solamente due volte, ossia negli episodi *Witch Hunt* e *The Jolly Roger*. Ciò che contribuisce a dar loro forza nell'ecosistema non è quindi, a differenza di altre coppie di personaggi, la relazione diretta tra di loro, bensì l'insieme delle relazioni che intrattengono con altri attori sociali. Entrambe sono molto spesso presenti in sottografi di una certa rilevanza, e più di una volta detengono un ruolo centrale all'interno di questi.

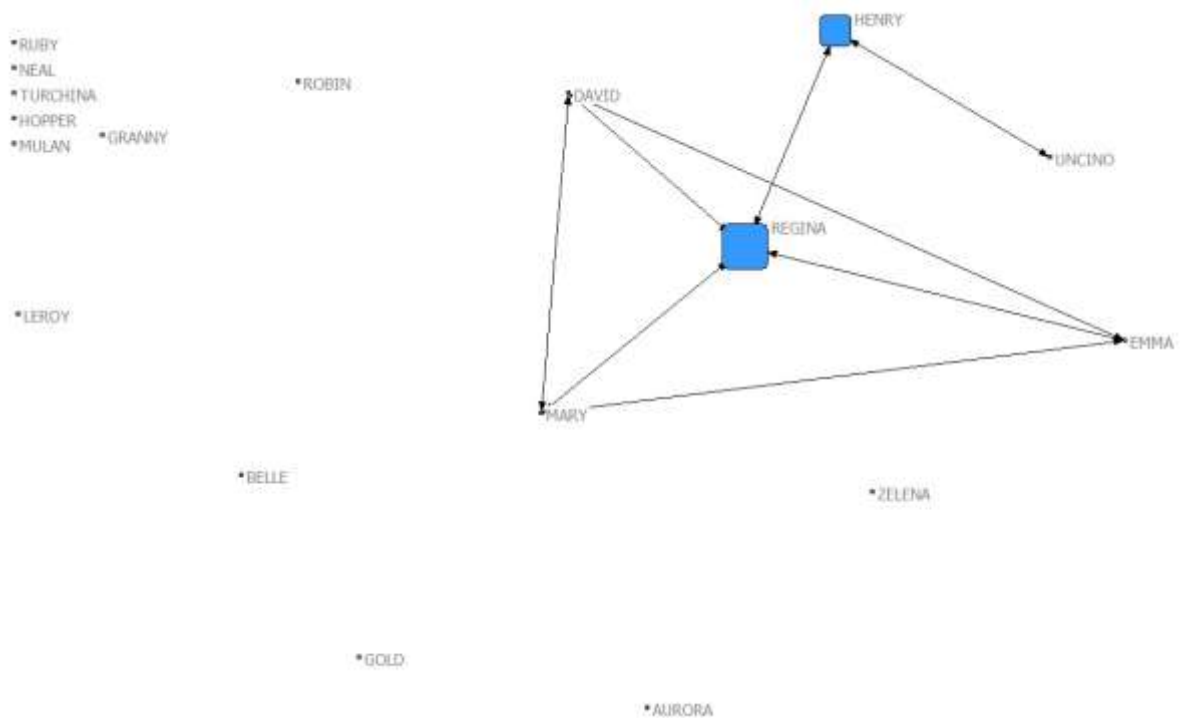


FIG. 4 – *A Curious Thing* (stagione 3, episodio 19), distanza 400

Regina ad esempio primeggia indiscutibilmente in episodi della seconda stagione quali *We Are Both*, *The Doctor* e *The Evil Queen*, e della terza quali *Save Henry*, *Witch Hunt*, *Bleeding Through* e *A Curious Thing* (FIG. 4). Anche Emma ovviamente si è spesso trovata in situazioni simili: la troviamo ad ampi livelli di centralità in *Tallahassee*, *The New Neverland* (FIG. 5) e *Quiet Minds*, nonché nei due episodi che compongono il finale della terza stagione, *Snow Drifts* e *There's No Place Like Home*. Basandoci soltanto sulla quantità di episodi nei quali un personaggio primeggia in *betweenness*, si potrebbe ora comprendere un ulteriore motivo dell'importanza di Regina all'interno dell'ecosistema e addirittura porla in superiorità rispetto ad Emma, ma ovviamente ciò non è sufficiente allo scopo, e soprattutto non si traduce in una svalutazione del personaggio di quest'ultima.

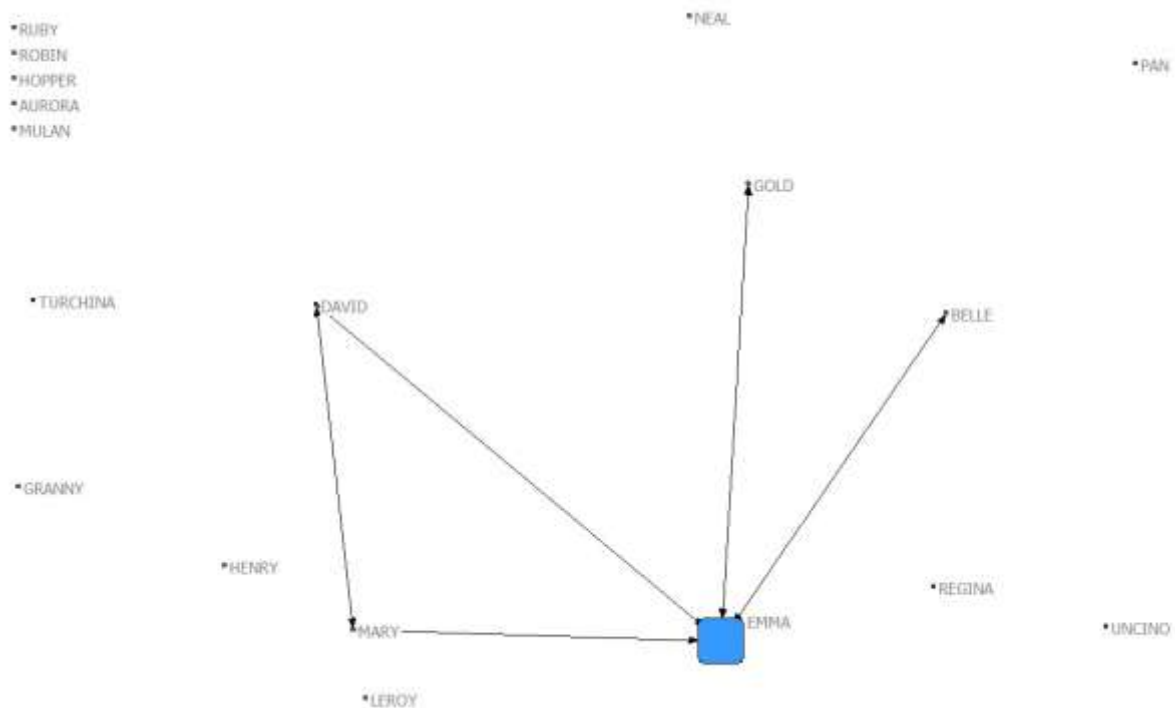


FIG. 5 – *The New Neverland* (stagione 3, episodio 10), distanza 550

Emma e Regina si sono trovate infatti in una dura lotta per la centralità in diversi episodi, nei quali al variare del parametro di distanza la *betweenness* maggiore passava da Regina ad Emma o viceversa. Tra questi episodi troviamo *Manhattan*, *Welcome to Storybrooke* e *It's Not Easy Being Green*. Altre volte, nonostante il basso grado di centralità all'interno delle reti, le loro relazioni con un singolo membro del vicinato risultano così intense da resistere a livelli di distanza anche molto alti, risultando entrambe presenti in grafi dagli altissimi valori di distanza. Tale situazione si verifica ad esempio negli episodi *Into the Deep* (FIG. 6), *The Queen is Dead* e *New York City Serenade*, nei cui grafi Emma e Regina si trovano in relazione con un particolare membro del vicinato che le accompagnerà fino alla scomparsa di tutte le altre relazioni. La forza di tali relazioni è molto importante per il loro percorso di personaggi.

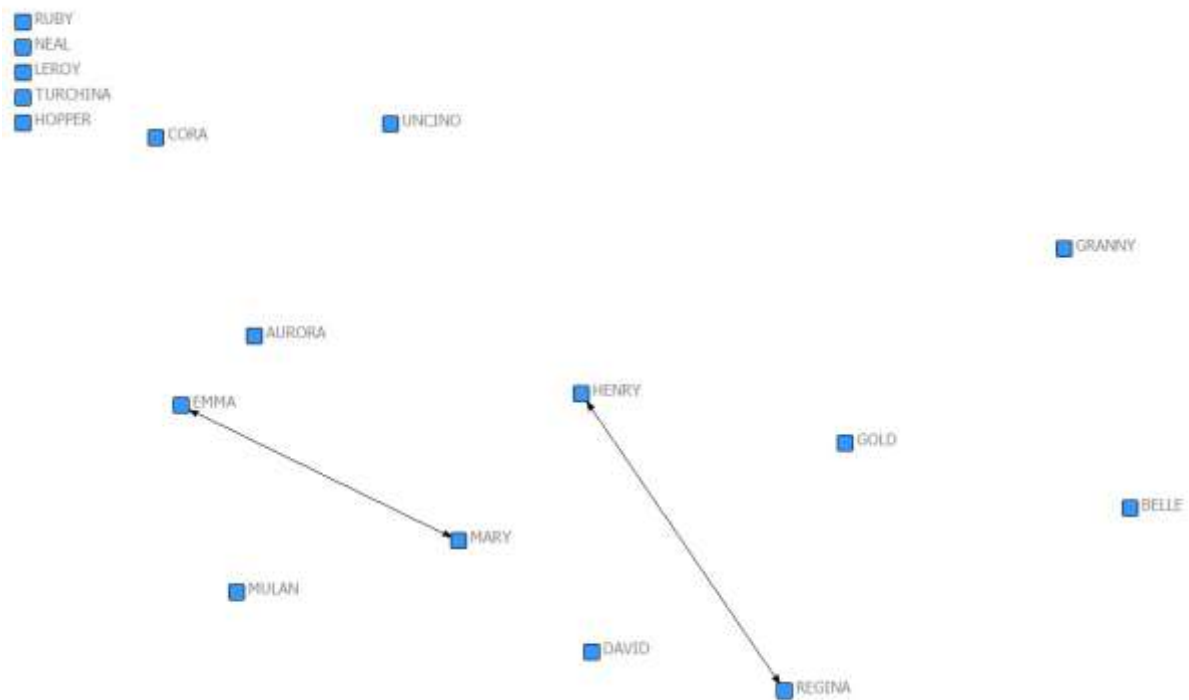


FIG. 6 – *Into the Deep* (stagione 2, episodio 8), distanza 550

6.2.1 *Il bene di Henry*

Un rilevante terreno di gioco per i due personaggi sarà rappresentato dal personaggio di Henry. Le due donne, che Henry considera ambedue come proprie madri, provano per il ragazzo dei sentimenti che lo rendono determinante per un confronto. Henry è tuttavia un attore sociale dalle regole tutte sue, decisamente particolare rispetto agli altri personaggi principali, come vedremo nel capitolo 9 ad egli dedicato, ed anche per questo, risulta assai difficile trovarlo al massimo della vicinanza con la maggior parte dei personaggi. Limitiamoci per il momento ai suoi rapporti con Emma e Regina.

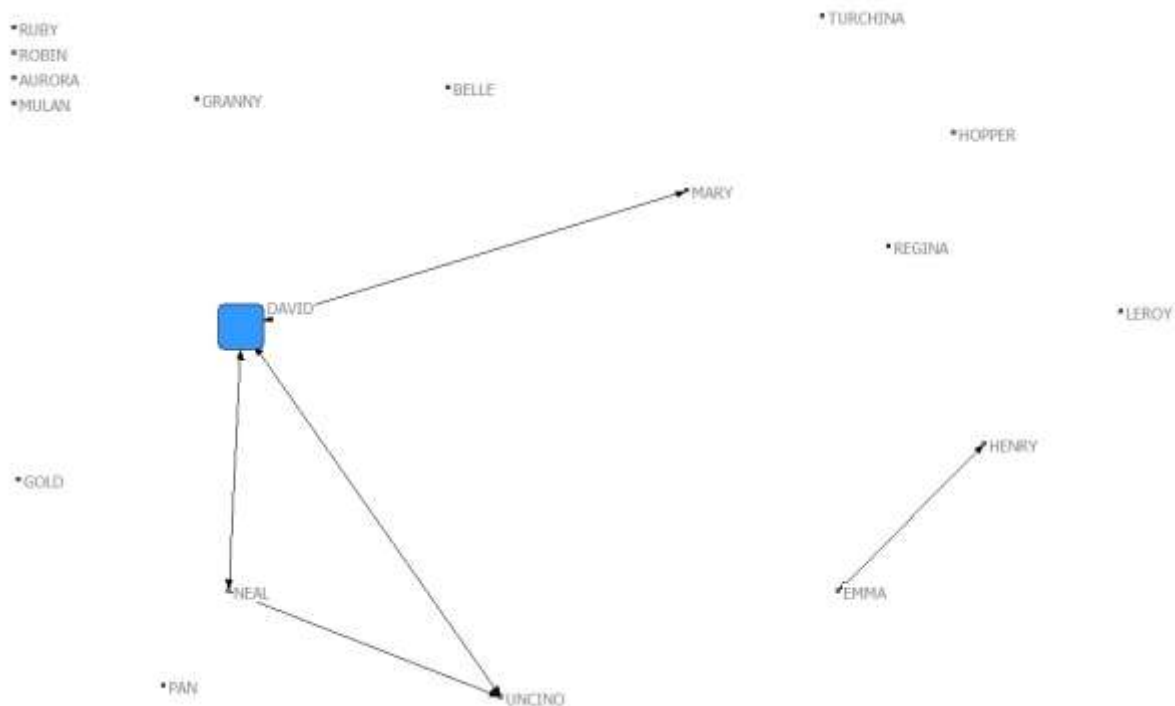


FIG. 7 – *Going Home* (stagione 3, episodio 11), distanza 1150

Osserviamo come egli sia il vicino più stretto di Emma nei soli episodi *The Evil Queen* e *Going Home* (FIG. 7), quest'ultimo caratterizzato dalla massiccia e costante presenza di personaggi riuniti in gruppi: un episodio molto corale anche per gli standard di *Once Upon a Time*. Per quanto riguarda Regina, Henry risulta essere il suo vicino più stretto, oltre che in *Going Home* per il motivo appena citato, anche in *Into the Deep* e *Save Henry* (FIG. 8). Questa sottile maggioranza sembra però scomparire dinnanzi ai risultati ottenuti verificando i risultati di Emma nella competizione per la vicinanza ad Henry. La madre biologica del ragazzo risulta infatti l'attrice sociale a lui più vicina in ben diciassette episodi¹⁴⁰, contro i soli cinque nei quali il suo vicino più stretto è Regina¹⁴¹.

¹⁴⁰ Tali episodi sono *The Cricket Game*, *The Outsider*, *In the Name of the Brother*, *Tiny*, *The Queen Is Dead*, *The Miller's Daughter*, *Welcome to Storybrooke*, *The Evil Queen*, *Second Star to the Right*, *And Straight On 'til Morning*, *The New Neverland*, *Going Home*, *New York City Serenade*, *Witch Hunt*, *Quiet Minds*, *Kansas* e *There's No Place Like Home*.

¹⁴¹ Tali episodi sono *Child of the Moon*, *Into the Deep*, *Save Henry*, *The Tower* e *A Curious Thing*.

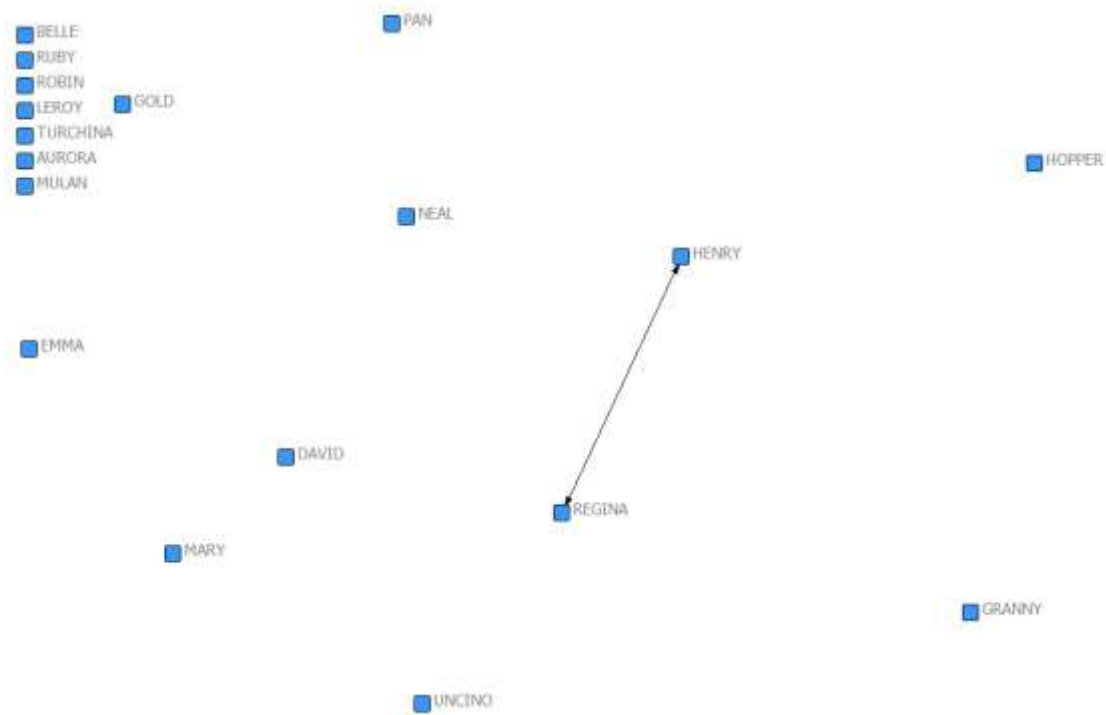


FIG. 8 – *Save Henry* (stagione 3, episodio 9), distanza 700

Esiste tuttavia una caratteristica di Henry, spiegata più in dettaglio nel capitolo 9 ad egli dedicato, che potrebbe spiegare questa grande differenza quantitativa tra Emma e Regina. In breve, Henry è un attore sociale più debole di quanto la sua posizione di personaggio principale potrebbe far intendere; di conseguenza, gli è necessario aggregarsi con tanti potenti attori sociali in grado non solo di mantenerlo nell’ecosistema, ma anche di dargli occasioni per eseguire importanti azioni a livello di narrazione. Emma, essendo un membro del Trio SBN, ampiamente riconosciuto come il sottografo più comune e più resiliente nelle reti sociali di *Once Upon a Time*, è perciò un vicino molto più appetibile per Henry rispetto alla più solitaria Regina; le forze combinate di Emma, Mary Margaret e David rappresentano senz’altro una risorsa inestimabile per chiunque voglia restare con i piedi ben saldi sul terreno dell’ecosistema.

Tuttavia, nonostante quanto appena scritto, la superiorità di Emma nei rapporti con Henry non è in realtà così scontata; non dobbiamo infatti dimenticare come una parte molto importante della relazione tra due attori sociali consista nella frequenza delle relazioni bilaterali, simbolo della condivisione di tempo e sensazioni. Da tale punto di vista, la bilateralità della relazione tra Henry ed Emma è presente sia in *The Evil Queen* che in *Going*

Home, mentre quella tra Henry e Regina risulta bilaterale in *Into the Deep* e *Save Henry*, concludendosi con un risultato di parità. Una rivalità in influenza tra Regina ed Emma dunque esiste anche secondo questi parametri, perché il numero di relazioni bilaterali con Henry, personaggio fondamentale sia per Regina che per Emma, entrambe madri a tutti gli effetti del ragazzo, è lo stesso per entrambe.

6.2.2 *Le ambiguità di Mary Margaret*

Altro importante attore sociale nell'analisi delle relazioni di Emma e Regina è Mary Margaret. A livello narrativo ella ha per entrambe un'importanza fondamentale poiché, insieme ad Henry, rappresenta il secondo anello di congiunzione tra le due rivali protagoniste. Come Henry si ritiene figlio di ambedue, così Emma è la figlia di Mary Margaret, e Regina divenne la sua matrigna dopo la morte della madre naturale, esattamente come nella fiaba originale che le vede presenti. Tale catena di relazioni è una delle peculiarità facenti parte di una questione in realtà abbastanza complessa che potrebbe essere a questo punto sollevata, ossia il trattamento riservato a David; sebbene quest'ultimo, come vedremo, condivide un rapporto indissolubile con Mary Margaret e di conseguenza con chiunque le sia vicino, non gli può essere attribuito lo stesso status di metro di paragone nel confronto tra Emma e Regina.

La narrazione ha infatti impedito a David di avere con Emma una relazione forte quanto quella condivisa dalla figlia con l'altra genitrice, e ciò si può ricondurre alla già citata prima metà della seconda stagione, che ha diviso i protagonisti in due nuclei fondamentali separando Mary Margaret ed Emma da tutti gli altri. David ha perciò perso un'importante quantità di potenziali momenti da trascorrere con la figlia per rinforzare la relazione tra i due, al contrario di Mary Margaret che è stata invece estremamente favorita dalle circostanze.

Nemmeno le sequenze in flashback portano equilibrio in tale situazione, poiché Emma ovviamente non è quasi mai presente durante le stesse. Ma non è tutto; tale periodo di separazione da Emma non è stato compensato da una relazione particolarmente rilevante tra David e Regina. Perciò, una relazione già debole in partenza, soprattutto rispetto a quella tra Regina e Mary Margaret, non è stata valorizzata nell'unico momento che avrebbe potuto essere propizio per lo scopo, mettendo David in una posizione di difetto che lo rende quindi inadatto ad essere considerato nel confronto tra Emma e Regina.

Mary Margaret è perciò, tra i due coniugi, la giusta scelta da effettuare per tale confronto. Tuttavia prima di procedere, può risultare utile soffermarci su un particolare delle reti sociali di *Once Upon a Time* che era stato accennato in precedenza: la presenza e l'incidenza del Trio SBN, a cui Mary Margaret e Emma appartengono insieme a David, nell'ecosistema. Si è visto che aumentare il parametro di distanza di UCINET permette di osservare quali sono le relazioni più resilienti nelle reti sociali; quello che unisce allo stesso tempo Emma, Mary Margaret e David è un sottografo che conta il numero minimo di tre nodi requisito fondamentale per essere definito una *clique*. Ricordiamo infatti come secondo la definizione di Stanley Wasserman e Katherine Faust, una *clique* sia un sottoinsieme di nodi, di numero mai inferiore a tre, nel quale ciascuno di essi è adiacente a ognuno degli altri.

All'aumentare del parametro di distanza nelle reti, il Trio SBN arriva in moltissime occasioni a scorporarsi da tutti gli altri attori sociali presenti, corrispondendo spesso e volentieri a tale definizione di *clique*, e rimanendo anzi quella più resiliente in assoluto. Un fatto riscontrabile osservando i grafi degli episodi di *Once Upon a Time* presi in analisi è la notevole rarità di *cliques* formate da più di tre attori sociali. Ciò probabilmente accade poiché, per far sì che un sottografo possa essere considerato una *clique*, ogni attore sociale deve essere adiacente ad ciascuno dei rimanenti; ed è chiaro come aumentando il numero di attori diminuisca la possibilità che si formino *cliques* stabili, a causa della gestione del tempo in scena degli attori stessi, i quali raramente si trovano a condividere la presenza in modo uniforme.

Nei grafi oggetto dell'analisi pertanto le *cliques* più comuni sono quelle formate da tre nodi: queste sono infatti rintracciabili in quattordici episodi della prima stagione e in nove della seconda, per un totale di ventitré episodi. Il Trio SBN compare in sette di questi episodi¹⁴² (FIG. 9), mentre tutte le altre *cliques* formate da tre nodi compaiono solo in uno o due episodi al massimo. È dunque innegabile come in un ambiente così ostile alle *cliques* il Trio SBN dimostri di possedere un grande valore sociale, risultando degno di resistere e di prevalere su tutti gli altri gruppi. Emma, Mary Margaret e David possono essere rintracciati persino nelle rare *cliques* con più di tre attori sociali, come quelle apparse negli episodi *Ariel* e *There's No Place Like Home*, formate da quattro nodi, e in *Lost Girl*, formata, quest'ultima, da ben cinque nodi. Una dimostrazione che se si vogliono creare delle *cliques* stabili in un grafo relativo a *Once Upon a Time*, il Trio SBN rappresenta la perfetta base da cui iniziare a costruirle.

¹⁴² Tali episodi sono *Broken*, *The Cricket Game*, *The Outsider*, *In the Name of the Brother*, *Lacey*, *And Straight On 'til Morning* e *The Heart of the Truest Believer*.

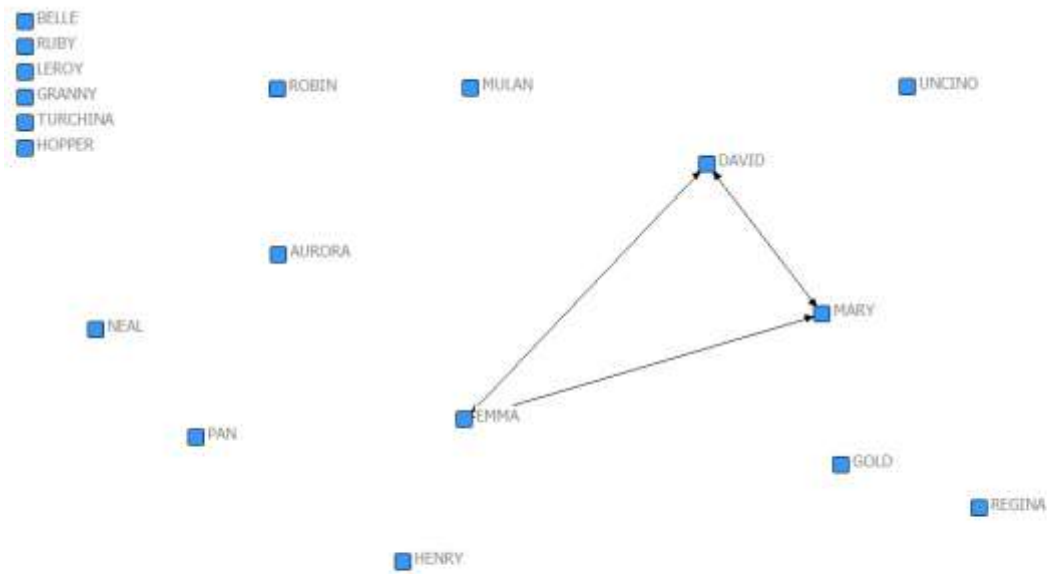


FIG. 9 – *The Heart of the Truest Believer* (stagione 3, episodio 1), distanza 850

Notevoli infine le identità degli attori sociali facenti parti delle *cliques* appena nominate: uno dei cinque nodi di quella presente in *Lost Girl* è rappresentato da Regina, mentre colui che è presente nelle *cliques* di tutti e tre gli episodi nominati è nientemeno che Uncino (FIG. 10). Un membro del Gruppo dei Cinque e un aspirante tale non potevano essere da meno, anche se tra i due il più emblematico della forza del Trio è certamente il secondo: come si vedrà nel capitolo 10, Uncino sarà protagonista di imprese notevoli all'interno delle reti sociali, e il fatto di essere stato così in intimità con il Trio SBN costituisce senz'altro una delle cause della sua ascesa.

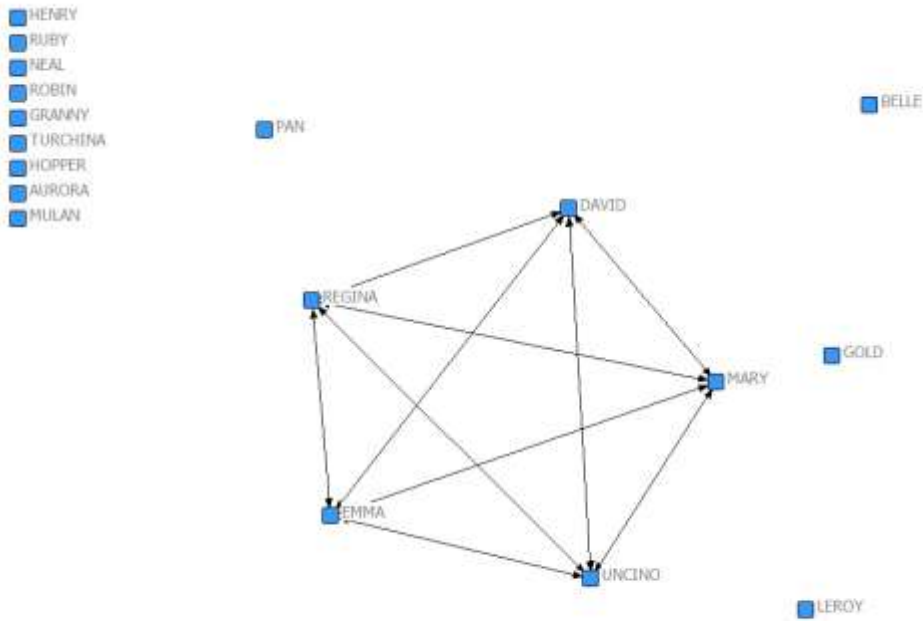


FIG. 10 – *Lost Girl* (stagione 3, episodio 2), distanza 500

A partire da questa osservazione, risulta già chiaro come Emma e Mary Margaret condividano un rapporto strettissimo, a prima vista sicuramente superiore a quello che unisce quest'ultima a Regina. Va anche considerato come Regina e Mary Margaret condividano una relazione molto più complessa e articolata di quella che intercorre tra quest'ultima ed Emma, ovviamente a causa del ruolo molto più controverso detenuto da Regina, decisamente meno inquadabile nelle fila di tipici protagonisti della narrativa fiabesca rispetto a quello della Salvatrice Emma, figlia di Mary Margaret ed eroina fin dalla propria nascita. Ma in realtà, esattamente come nel caso di Henry, i risultati possono comunicarci molto di più analizzandoli tramite l'osservazione delle relazioni bilaterali.

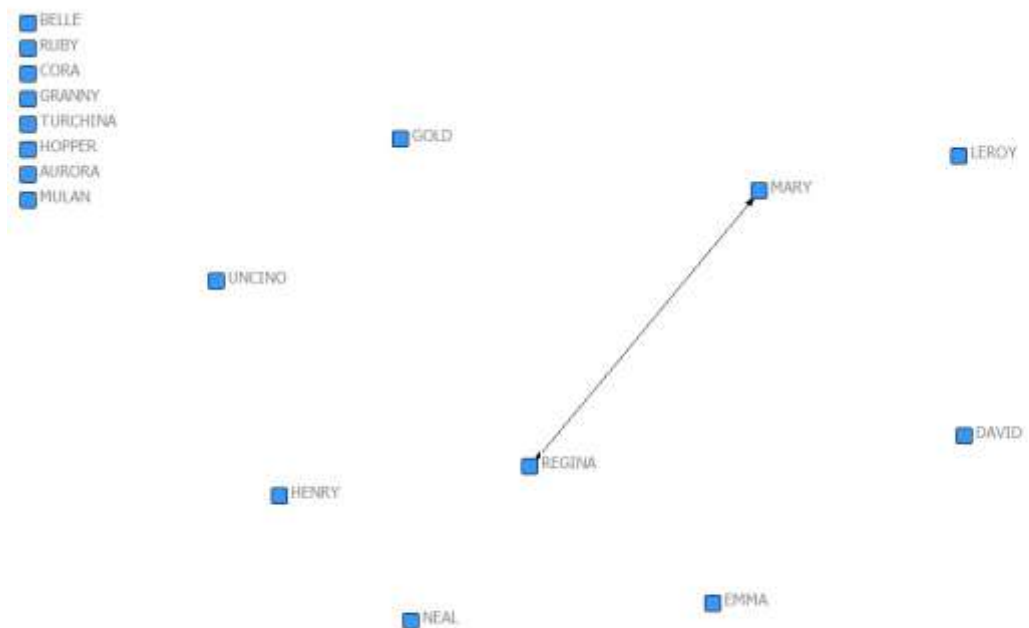


FIG. 11 – *The Evil Queen* (stagione 2, episodio 20), distanza 500

Infatti le relazioni bilaterali tra Regina e Mary Margaret sono presenti in sei episodi¹⁴³ (FIG. 11), mentre quelle tra Emma e Mary Margaret in sette¹⁴⁴ (FIG. 12); la differenza è quantomeno esigua, specialmente considerato tutto ciò che si è esposto finora e che è rintracciabile nell'alto numero di episodi nei quali Emma detiene la massima vicinanza con Mary Margaret, rispetto a quelli che vedono invece Regina nella posizione della Salvatrice. Regina dimostra così anche in questo caso di avere caratteristiche simili a quelle di Emma; per Mary Margaret come per Henry, personaggi centrali nelle vite di entrambe, il ruolo di Regina ha un'importanza certamente paragonabile a quello di Emma, nonostante le parentele biologiche di quest'ultima con i due personaggi, confermando ancora una volta come il concetto di famiglia nell'*Once Upon a Time* non sia affatto limitato e soprattutto come non limiti le performance sociali di chi ne fa parte.

¹⁴³ Gli episodi in questione sono *Welcome to Storybrooke*, *The Evil Queen*, *Good Form*, *New York City Serenade*, *It's Not Easy Being Green* e *Bleeding Through*.

¹⁴⁴ Gli episodi in questione sono *We Are Both*, *Lady of the Lake*, *The Doctor*, *Into the Deep*, *Queen of Hearts*, *Selfless*, *Brave and True* e *Good Form*.

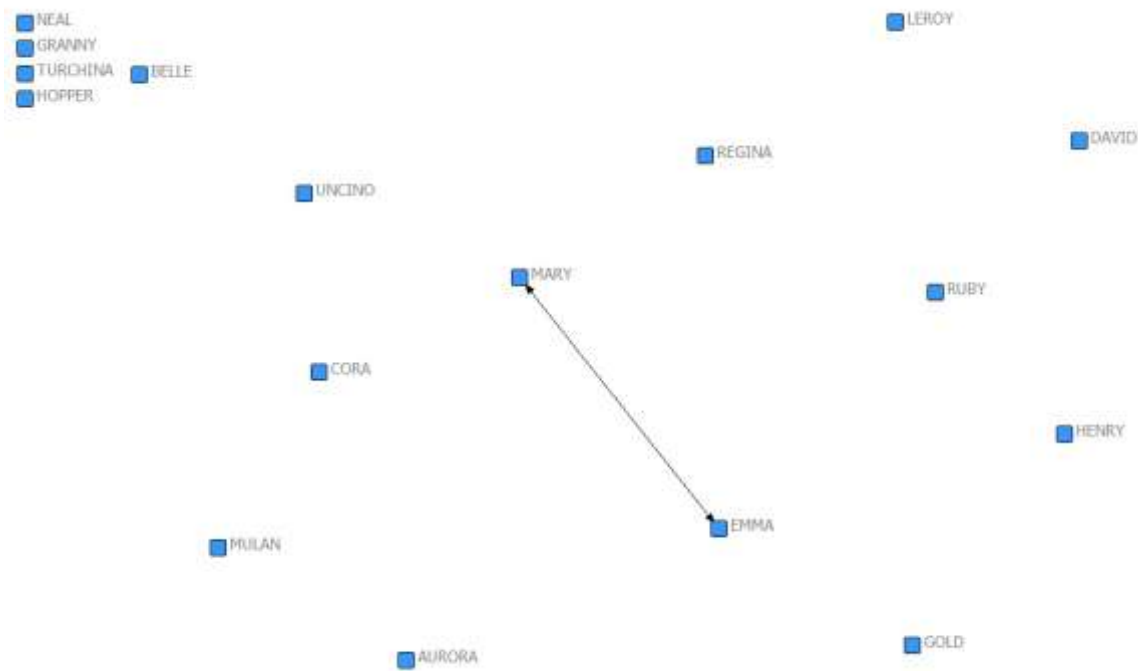


FIG. 12 – *Queen of Hearts* (stagione 2, episodio 9), distanza 700

6.3 Regina la Salvatrice

Non è difficile credere nell'idea che la vicinanza con Emma sia una risorsa fondamentale per qualunque personaggio voglia proseguire il proprio percorso all'interno della trama. Avere infatti Emma tra i principali vicini nelle reti sociali tendenzialmente tiene al sicuro dalla falce degli autori qualunque personaggio, a meno che non sopraggiungano relazioni più forti tra Emma e altri personaggi in grado di sovrapporsi alle più deboli e offuscarle, come vedremo in seguito nel caso di Neal Cassidy.

Ma all'interno delle reti sociali Regina ha un'influenza che non è da meno: alcuni degli attori sociali a lei più vicini hanno goduto non solo di una considerevole presenza nell'ecosistema, ma persino di un aumento di grado all'interno dello stesso. Un esempio particolarmente calzante è quello di Robin Hood, l'arciere e ladro gentiluomo del Mondo delle Fiabe ispirato all'omonimo personaggio leggendario del folklore britannico. In *Once Upon a Time*, Robin e Regina si sono conosciuti nel Mondo delle Fiabe durante la seconda metà della terza stagione, e progressivamente tra i due è nato un sentimento romantico che, nonostante numerosi impedimenti, ha continuato a svilupparsi sempre più e continua ancora durante gli attuali eventi della serie.

6.3.1 La promozione di Robin Hood

Robin è stato senz'altro uno dei personaggi più avvantaggiati dalla vicinanza con Regina: fa la sua prima apparizione, interpretato dall'attore Tom Ellis, nell'episodio *Lacey* della seconda stagione, nel quale lui e Regina non si incontrano mai. Avvenuto il recasting che assegnò il suo ruolo a Sean Maguire, Robin ricompare nel primo (*The Heart of the Truest Believer*) e nel terzo episodio (*Quite a Common Fairy*) della terza stagione, di nuovo senza incontrare Regina. Dopo l'incontro tra i due nel quattordicesimo episodio della stessa stagione *New York City Serenade*, le apparizioni di Robin divengono sempre più frequenti, rendendolo un rilevante personaggio secondario fino a quando, prima dell'esordio della quinta stagione, viene resa nota la promozione di Sean Maguire, assieme a Rebecca Mader, a membro del *main cast*¹⁴⁵.

Robin così diventa a tutti gli effetti un protagonista di *Once Upon a Time*, districandosi nelle problematiche *storylines* della serie insieme a tutti i più rilevanti comprimari, nella cui famiglia è ovviamente stato incluso anch'egli, in un'operazione che abbiamo menzionato come in grado di coinvolgere la quasi totalità dei personaggi principali della serie. Per raggiungere tale posizione l'appoggio del Gruppo dei Cinque è fondamentale, e Robin dimostra di poterne disporre. Tra i suoi vicini più stretti troviamo Mary Margaret (*New York City Serenade*), David (*The Tower*) e Gold (*Bleeding Through*), ma è ovviamente con Regina che l'arciere condivide la relazione più importante.

Ella ha infatti il massimo grado di vicinanza con Robin in ben nove episodi¹⁴⁶, dato ancora più rilevante se consideriamo che gli episodi della terza stagione nei quali Robin appare sono solo dodici. Inoltre, la vicinanza è bilaterale negli episodi *Quiet Minds* e *Snow Drifts* (FIG. 13); per quanto non rappresenti un gran numero di occasioni, tale dato è in realtà molto significativo. Un attrice sociale come Regina infatti, la quale solitamente accoglie al massimo grado di vicinanza solo altri membri del Gruppo dei Cinque, si trova nel caso di Robin a concedere il suo prezioso tempo in scena a un personaggio prima mai considerato a fondo. Tali occasioni di bilateralità costituiscono il vero punto di partenza della relazione sentimentale tra Regina e Robin, che nonostante le macchinazioni di Zelena, personaggio di cui si parlerà tra poco, continuerà il suo corso fino agli attuali eventi presentati nella trama.

¹⁴⁵ Natalie Abrams, "Once Upon a Time Promotes Sean Maguire, Rebecca Mader to Series Regulars", in *Entertainment Weekly*, 9 giugno 2015, URL <http://www.ew.com/article/2015/06/09/once-upon-time-sean-maguire-rebecca-mader-season-5> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹⁴⁶ Tali episodi sono *New York City Serenade*, *Witch Hunt*, *Quiet Minds*, *It's Not Easy Being Green*, *Bleeding Through*, *A Curious Thing*, *Kansas*, *Snow Drifts* e *There's No Place Like Home*.

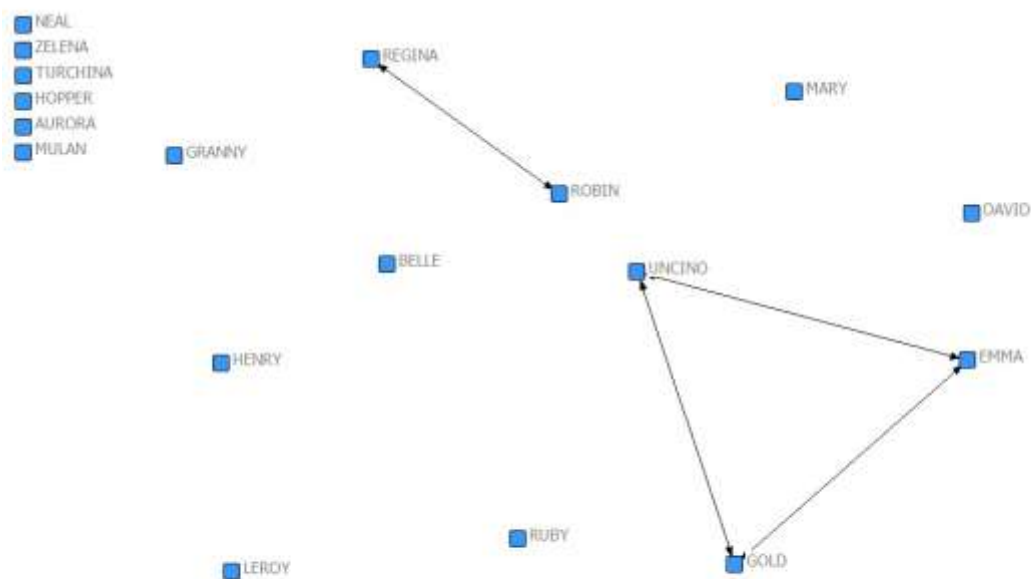


FIG. 13 – *Snow Drifts* (stagione 3, episodio 21), distanza 250

6.3.2 “La perfidia vince sempre”: Zelena

Altra importante vicina di Regina è certamente Zelena. Principale antagonista della seconda metà della terza stagione, ella è la sorellastra di Regina, con la quale condivide la madre Cora. Abbandonata fin da neonata del Mondo di Oz, Zelena imparerà le arti magiche da Gold, ai tempi ancora noto solo come Tremotino, e dopo la decisione di quest’ultimo di scegliere Regina come unica allieva, dedicherà la sua vita a cercare di vendicarsi della sorellastra, colpevole a suo dire di non meritare tutto il benessere e la fortuna posseduti e che a lei furono negati. Nel giro di pochi anni, Zelena diverrà un’incantatrice temuta e nota come la Malvagia Strega dell’Ovest, rispecchiando così l’omonimo personaggio del romanzo *Il meraviglioso mago di Oz* di L. Frank Baum.

Le sue malvagie pianificazioni daranno origine, più o meno direttamente, a eventi importantissimi per la trama di *Once Upon a Time*; tra questi il ritorno sulla scena di Gold, il lancio di un secondo Sortilegio Oscuro, la morte di Neal Cassidy e un clamoroso inganno ai danni di Regina e Robin. Tale stratagemma consisterà nell’omicidio dell’amata di quest’ultimo Marian (interpretata da Christie Laing), nella sua trasformazione fisica in

quest'ultima, e infine nel conseguente concepimento di una figlia; tutto ciò al fine di privare Regina della felicità che tanto agognava e che sperava di trovare con Robin.

In un certo senso, Zelena condivide con Robin vari aspetti nel proprio percorso di personaggio: oltre alla particolare relazione con Regina, entrambi hanno ricevuto un aumento di status dopo un periodo come personaggi ricorrenti. Come visto poco fa infatti, Rebecca Mader, interprete di Zelena, è stata promossa anch'ella a membro del *main cast* nello stesso periodo di Sean Maguire, ossia prima dell'esordio della quinta stagione. Inoltre, di nuovo come Robin, Zelena è sempre molto vicina al Gruppo dei Cinque, principalmente a Gold, come si esporrà con più attenzione nel capitolo 8, dedicato a quest'ultimo, ma anche a Mary Margaret (*The Tower, A Curious Thing*) e David (*A Curious Thing*), nonché ovviamente a Regina (*Witch Hunt, A Curious Thing*).

Dal lato opposto tuttavia, si nota come Zelena sia in realtà piuttosto distante tra gli attori sociali gravitanti intorno a Regina: risulta infatti la vicina più stretta di quest'ultima nel solo episodio *Kansas* (FIG. 14). Di conseguenza, non vi è mai bilateralità nella relazione sociale che intercorre le due sorellastre. La cosa tuttavia non danneggia il personaggio di Zelena, la cui solidità si regge su due forti pilastri: il suo legame di sangue con Regina e le relazioni sociali intraprese con i membri del Gruppo dei Cinque, in particolare con il fondamentale Gold. Perciò, nonostante Regina non abbia in realtà questa enorme incidenza nelle reti sociali in cui Zelena è coinvolta, la vicinanza con altri attori sociali importantissimi e tutti appartenenti alla famiglia di protagonisti della serie, e la sua stessa appartenenza a tale famiglia grazie alla parentela con Regina, le hanno permesso di resistere ben oltre il limite iniziale che sembrava esserle stato dato.

Infatti, nel ventesimo episodio della terza stagione *Kansas*, Zelena, dopo la sua sconfitta, era stata apparentemente uccisa da Gold, svanendo letteralmente nel nulla per una grande quantità di episodi successivi; la Strega ricomparirà tuttavia nel diciassettesimo episodio della quarta stagione *Heart of Gold*, svelando l'inganno da lei perpetrato ai danni di Regina e Robin e inaugurando un periodo di frequente presenza fino alla sua promozione a personaggio principale nella quinta stagione, status che continua a mantenere anche dopo il suo esilio a Oz ad opera di Regina nel *mid-season finale* della stessa stagione *Swan Song*. Zelena è perciò destinata a tornare a testa alta, in un modo mai visto per nessun altro antagonista di *Once Upon a Time*, con l'ovvia eccezione dei già in partenza favoriti Regina e Gold.

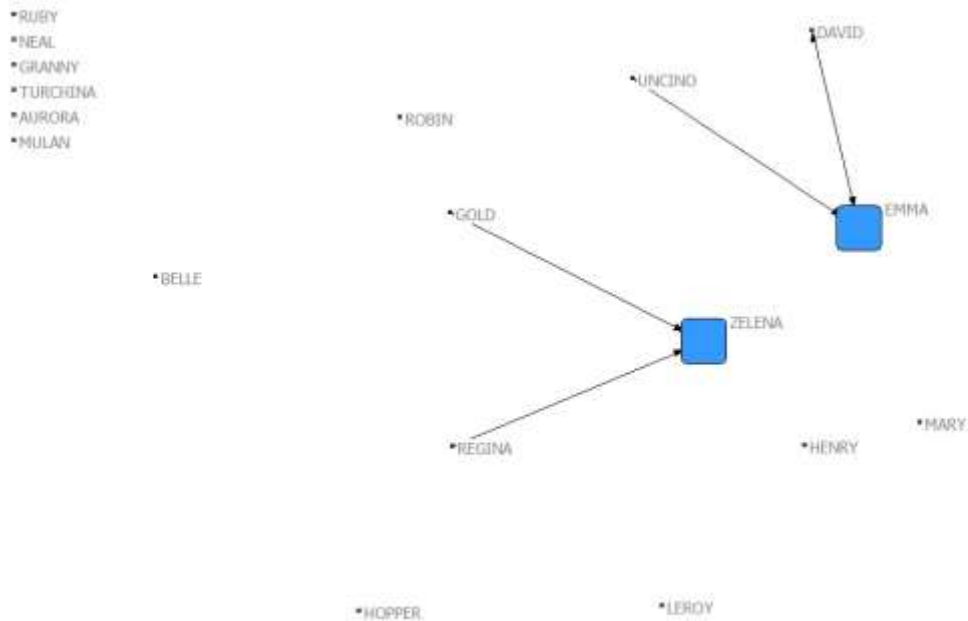


FIG. 14 – *Kansas* (stagione 3, episodio 20), distanza 350

6.3.3 Cora e la persistenza

Ultima fondamentale relazione di Regina è quella che condivide con la madre Cora, principale antagonista della prima metà della seconda stagione. In *Once Upon a Time* ella rappresenta la controparte della Figlia del Mugnaio, comparsa per la prima volta nella fiaba *Tremotino* dei Fratelli Grimm, dalla quale proviene anche l'omonimo personaggio. Anche nella serie i due sono legati poiché Cora, come le due figlie, impara le arti magiche proprio dal potente stregone; saranno le capacità acquisite a permetterle di abbandonare le sue umili origini e ascendere alla classe sociale della nobiltà, sposando il principe Henry e concependo con egli la figlia Regina. Tutto ciò non prima, comunque, di aver abbandonato la primogenita Zelena, avuta da un altro uomo e rappresentante un potenziale ostacolo per il suo avanzamento verso il potere.

Dalla nascita di Regina, Cora commetterà atti indicibili per assicurarle il benessere socioeconomico, convinta che sia l'unico modo di donarle la felicità, organizzando una serie di eventi allo scopo di spingerla a sposare il re Leopold (Richard Schiff), tra i quali le uccisioni di Daniel (Noah Bean), l'interesse romantico di Regina, e di Eva (Rena Sofer), moglie del re. Una volta scoperta la verità, Regina esilierà la madre nel Paese delle

Meraviglie, nel quale tuttavia ella ricomincerà la scalata per il potere, diventando nota come la Regina di Cuori e alleandosi in seguito con Uncino per cercare di riconquistare l'affetto della figlia e governare insieme sul mondo che condannano e le ha condannate.

Alla lunga distanza, Cora si è imposta come uno dei personaggi più ricorrenti dell'intero ecosistema di *Once Upon a Time*. Ella è infatti uno tra i soli due personaggi, insieme al leader dei Sette Nani Leroy, ad apparire sia nella totalità delle stagioni della serie madre¹⁴⁷ che nello spin-off *Once Upon a Time in Wonderland*, concedendosi inoltre apparizioni persino in alcune opere derivate, quali i fumetti *Shadow of the Queen* e *Out of the Past*. A livello narrativo perciò, la sua influenza ha ben pochi eguali nel gruppo dei personaggi secondari, e anche in questa occasione un importante motivo è la relazione che detiene con la potente Regina.

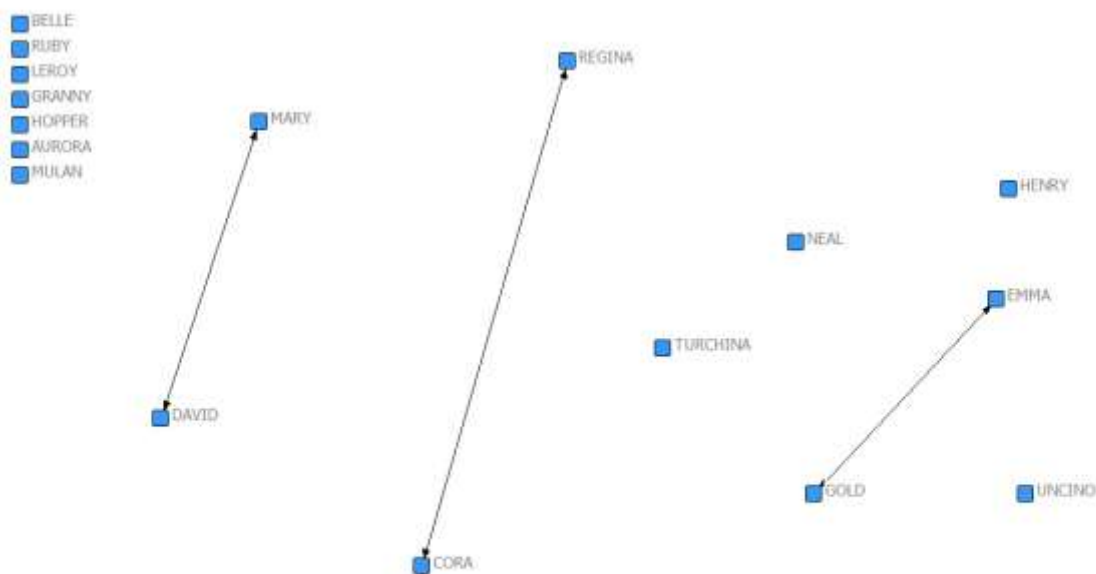


FIG. 15 – *The Queen Is Dead* (stagione 2, episodio 15), distanza 300

¹⁴⁷ Al momento (19 febbraio 2016) non ha ancora fatto una comparsa nella quinta stagione, ma la sua presenza è stata confermata per il centesimo episodio *Souls of the Departed*, la cui messa in onda è prevista per il 6 marzo 2016.

Quest'ultima detiene infatti la massima vicinanza con Cora in cinque episodi¹⁴⁸, esibendo la bilateralità in ben tre di questi (*In the Name of the Brother*, *Manhattan* e *The Queen Is Dead*, vedi FIG. 15). Un ottimo punto di partenza che è però supportato da ben altro: ad esempio le sempre fondamentali interazioni con il resto del Gruppo dei Cinque, in particolare Emma (*Lady of the Lake*) Mary Margaret (*Lady of the Lake* e *Bleeding Through*) e Gold (*The Miller's Daughter*, episodio in cui la relazione sociale è peraltro bilaterale).

Ma la relazione più peculiare e degna di nota intrapresa dalla donna è senz'altro quella che detiene con Uncino. Cora in questo caso si rende parte di una relazione che concede vantaggi a entrambi i personaggi, caratterizzata dalla presenza di due attori sociali praticamente nuovi all'interno dell'ecosistema che riescono tuttavia a rafforzarsi a vicenda, ovviamente avvantaggiati anche dalle altre relazioni sociali che intraprendono. Limitandoci al legame diretto tra i due, potremmo notare nei grafi come Uncino sia il più stretto vicino di Cora in quattro episodi¹⁴⁹, e come quattro anche gli episodi nei quali è Cora ad avere la maggior vicinanza con Uncino¹⁵⁰.

Inoltre in ben tre episodi (*Into the Deep*, *Queen of Hearts* e *The Cricket Game*) la relazione sociale tra i due presenta bilateralità, cementando la forza del duo malefico che si estende ben oltre la fine del primo arco narrativo, corrispondente al nono episodio della seconda stagione *Queen of Hearts* (FIG. 16). Se invece volessimo osservare la struttura delle tipiche reti sociali nelle quali è coinvolto Uncino, pratica che tuttavia verrà meglio eseguita nel capitolo 10 dedicato anche ad egli, noteremmo quante volte la strega e il pirata condividano gli stessi attori sociali tra i vicini più stretti, tra i quali Regina in *Manhattan*, Aurora in *Into the Deep* e Hopper in *The Cricket Game*.

¹⁴⁸ Tali episodi sono *We Are Both*, *In the Name of the Brother*, *Manhattan*, *The Queen Is Dead* e *Bleeding Through*.

¹⁴⁹ Tali episodi sono *The Crocodile*, *Into the Deep*, *Queen of Hearts* e *The Cricket Game*.

¹⁵⁰ Tali episodi sono *Into the Deep*, *Queen of Hearts*, *The Cricket Game* e *Manhattan*.

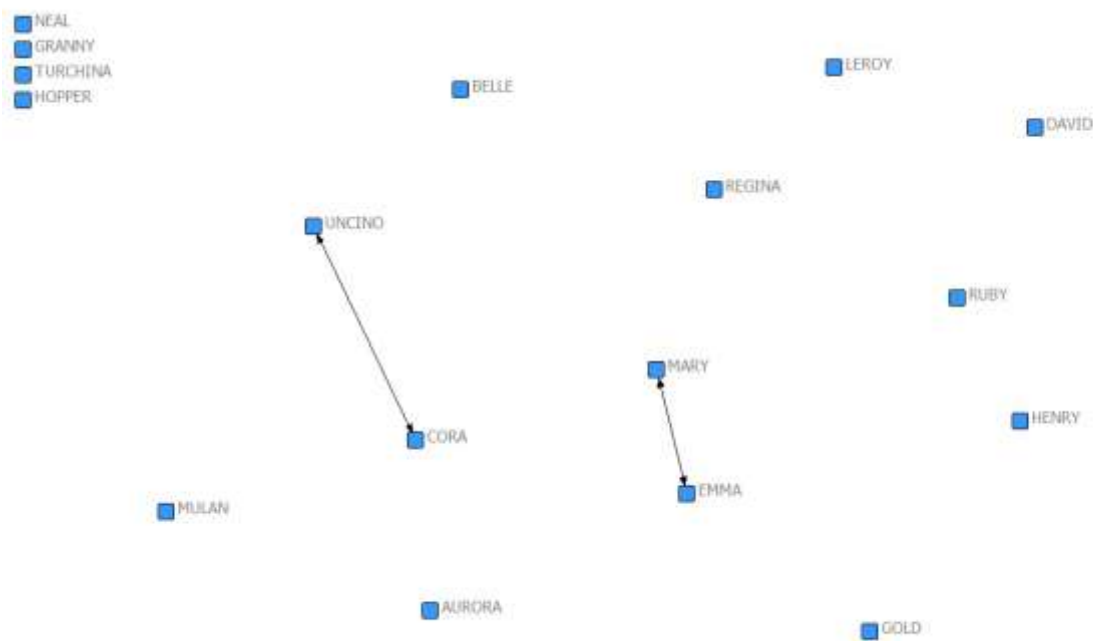


FIG. 16 – *Queen of Hearts* (stagione 2, episodio 9), distanza 650

In sostanza perciò, un membro rinnegato della famiglia di Storybrooke e un personaggio destinato ad entrare a farne parte uniscono le loro forze (e i loro vicini) per resistere in un ecosistema loro ostile. Entrambi ne trarranno vantaggio, anche se a livelli diversi: Uncino aumenterà sempre più di importanza, fino a divenire uno dei personaggi centrali di *Once Upon a Time*, mentre Cora compenserà la perdita di importanza con l’acquisizione della *persistenza*, continuando a contare apparizioni che seppur non numerose vengono dilazionate in periodi di tempo anche molto estesi, trasbordando oltretutto in altri oggetti testuali, anche molto diversi dall’opera di partenza.

6.4 Il valore aggiunto dell’introduzione

Nella disamina delle relazioni di Regina con Robin, Zelena e Cora, emerge come l’influenza della donna nei confronti di altri attori sociali sia estremamente redditizia per questi. Tuttavia non è sempre fattibile imputare il merito del trattamento ricevuto dai tre personaggi esclusivamente ad ella; è plausibile svolgere un simile discorso riguardo Robin,

ma Zelena e Cora hanno goduto di particolari relazioni, esterne a quelle con Regina, risultate di estremo valore, nonostante non fossero quelle che le hanno introdotte nell'ecosistema.

Proprio qui si nota un punto a grandissimo favore di Regina, ossia la sua funzione di *introduzione*. Nella narrazione in generale accade che ogni nuovo personaggio necessiti di un tramite per approcciarsi al gruppo dei protagonisti; in una narrazione come *Once Upon a Time*, che fin dalla prima esibizione della sua struttura narrativa ci fa comprendere come il passato abbia un ruolo fondamentale nella trama, i nuovi personaggi risultano spesso già legati ad alcuni dei più importanti personaggi presenti ormai da tempo. E da questo punto di vista Regina è in prima linea più spesso di molti altri personaggi: ella è infatti la prima ad essere riconosciuta tra i personaggi legati sia a Zelena che a Cora, che fin dalla loro prima interazione con altri personaggi ci vengono presentate rispettivamente come la sorellastra e la madre, rinsaldando quei legami familiari che abbiamo visto essere così importanti tra regole di questo ecosistema.

Regina quindi, come nella serie si ritaglia un ruolo di crocevia tra la luce e l'oscurità, rappresentandole entrambe, nella nostra analisi vanta un doppio potere di influenza nell'ecosistema: la rilevanza come attore sociale e la funzione di introduzione. Qualora in *Once Upon a Time* nuovi attori sociali venissero introdotti e subissero il doppio potere di influenza di Regina, una loro uscita di scena potrebbe in realtà non risultare definitiva nello svolgersi della trama. Regina, fino ad ora, si è dimostrata almeno pari ad Emma su questo campo di battaglia, se non addirittura superiore. La nobilitazione di un personaggio inizialmente malvagio come Regina o, come si esporrà presto, Gold, supportata dalle performance da questi eseguite all'interno delle reti, ha permesso la nascita di un potente e influente antieroe, confermando che le pratiche riabilitative effettuate dal testo *Once Upon a Time* sui propri personaggi risultano estremamente efficaci.

Capitolo 7

Mary Margaret, David e il Vero Amore

7.1 Biancaneve e cacciatrice

Emma e Regina, per quanto importanti nell'economia narrativa della serie, sono per diversi motivi estranee al modo canonico di definizione dell'eroe in una fiaba classica: Regina passa dall'essere un'antagonista a un'antieroina mentre Emma, pur condividendo percorso e diversi aspetti di un eroe fiabesco, ha un carattere e una *backstory* che chiaramente la rendono un personaggio più legato alla realtà piuttosto che alla fantasia. In *Once Upon a Time* c'è però un personaggio principale che accorpa tutte le caratteristiche di un convenzionale eroe delle fiabe, integrandone tuttavia anche delle nuove, e tale personaggio è ovviamente Mary Margaret Blanchard.

Alter ego di Storybrooke della regina Biancaneve, famosissimo personaggio introdotto dai Fratelli Grimm nel racconto omonimo, Mary Margaret proviene dal Mondo delle Fiabe ed è in tutto e per tutto una protagonista eroica dotata oltretutto di un gran numero di caratteristiche che nelle storie dei Grimm e dei loro contemporanei erano tipiche dei personaggi maschili e interdette a quelli femminili. Mary Margaret infatti dimostra in un enorme numero di occasioni coraggio, intelligenza, abilità nel combattimento almeno pari a quelle del suo eterno interesse romantico David Nolan, alter ego del Principe Azzurro presente nella stessa fiaba. Inoltre, come si vedrà in seguito, l'importanza che Mary Margaret presenta sia in termini di presenza scenica che di centralità all'interno delle reti sociali è indiscutibilmente superiore a quella dell'amato, confermando un vero e proprio capovolgimento in senso più egualitario della narrazione, coerentemente al target principale a cui *Once Upon a Time* mira.

Mary Margaret, come può risultare evidente da diversi grafi e tabelle esaminati finora, ha una rilevanza che le permette di competere con le due eroine in lotta per la vetta Emma e Regina. Riesaminando le tabelle nelle FIGG. IV, V e VI situate nel capitolo 6, potrà tornare alla mente come Mary Margaret nella seconda stagione risulti essere il personaggio più presente, mentre nella prima e nella terza si mantenga comunque entro le prime cinque posizioni nella classifica di presenza (rispettivamente in seconda e quinta posizione). Ricordiamo inoltre come ella appartenga al precedentemente menzionato Trio SBN, centro di

gravità di molti personaggi della serie, e sia legata a filo doppio ad un altro importantissimo personaggio quale Regina.

Avendo già analizzato i rapporti di Emma e Regina con Mary Margaret, resta la relazione di quest'ultima con David, conosciuta tra i fan col nome di *Snowing*, dall'unione dei nomi di Biancaneve (Snow White) e del Principe Azzurro (Prince Charming) nella lingua inglese. Tale relazione non solo non perde di rilevanza rispetto a quelle che Mary Margaret intrattiene con Regina ed Emma, ma anzi risulta in assoluto la più importante sia per ella che per David, ed è di certo la più solida all'interno dell'ecosistema *Once Upon a Time*, con tutte le conseguenze che questo comporta. Da ora si passerà quindi a soffermarci su tale relazione, sottolineando quanto risulti rappresentativa dello stile della serie e quanto influenzi le relazioni che le si trovino più in prossimità.

7.2 Una gerarchia apparente

Come dovrebbe ormai essere assodato, *Once Upon a Time* si caratterizza fin da subito per una riqualificazione dei personaggi femminili, qui trasformati in figure dalla performatività molto più elevata. Tale discorso si applica ovviamente anche a Mary Margaret; già soltanto osservando le tabelle in FIGG. III, IV e V, appare cristallino il fatto che la sua presenza superi, a volte anche di molto, quella di David, con l'eccezione della terza stagione che riequilibra il peso dei componenti della coppia.

La serie stessa tende a porre Mary Margaret in una posizione privilegiata rispetto a quella del marito, creando sviluppi di trama importantissimi che avvengono soprattutto a causa di decisioni effettuate dalla donna. Ad esempio, è proprio Mary Margaret a donare ad Henry il libro di fiabe che permetterà al ragazzo di scoprire la verità su Storybrooke, permettendo l'inizio della ricerca di Emma; sempre Mary Margaret è la responsabile della morte di Cora, fondamentale antagonista della seconda stagione, nell'episodio *The Miller's Daughter*; ella è inoltre responsabile di aver evocato il secondo Sortilegio Oscuro nel diciannovesimo episodio della terza stagione *A Curious Thing*, permettendo la ricostituzione di Storybrooke. Tutti questi elementi sembrerebbero indicare una superiorità del suo personaggio nel complesso dell'ecosistema, ma la realtà dei fatti risulta essere un'altra; un'attenta analisi delle reti sociali permette infatti di sfatare tale superiorità, ridimensionando in parte il suo ruolo a favore di David.

Per prima cosa, se si osservano i grafi dei vari episodi impostando valori di distanza diversi, si può notare come Mary Margaret e David contino entrambi un numero abbastanza simile di occasioni in cui la loro centralità è massima. Ciò è possibile anche per le particolari scelte di trama che, specialmente all'inizio della seconda stagione, hanno separato i due coniugi permettendo a David di prevalere più spesso. È da aggiungere inoltre come spesso questi detengano contemporaneamente il grado massimo di *betweenness*, come negli episodi *Into the Deep*, *The Cricket Game*, *In the Name of the Brother* (FIG. 17), *Tiny* e *The Queen Is Dead*; tali circostanze sono legate ad una caratteristica della loro relazione che verrà comunque analizzata più in dettaglio tra breve.

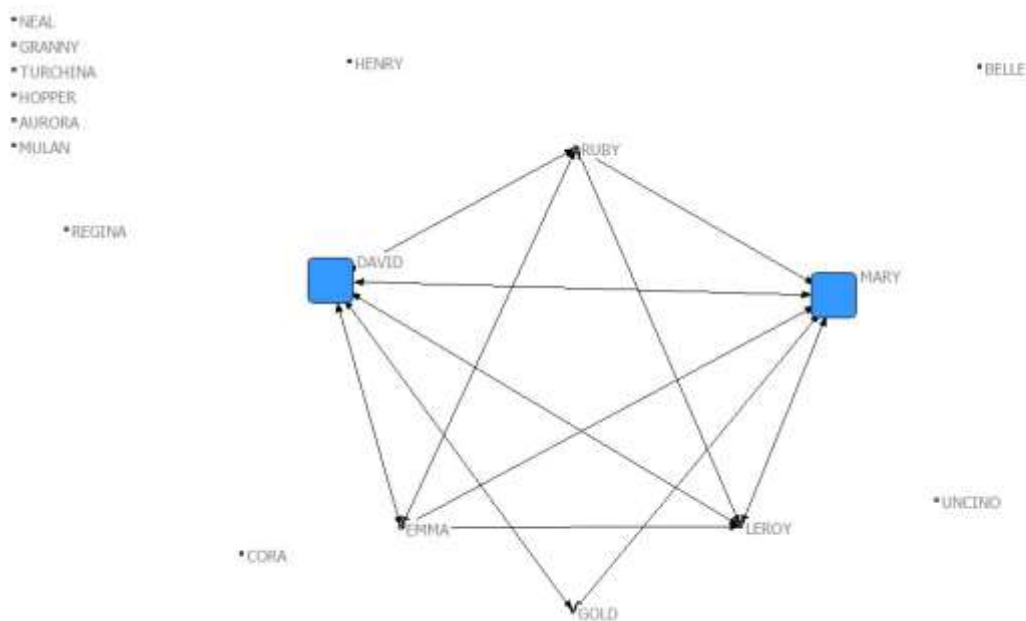


FIG. 17 – *In the Name of the Brother* (stagione 2, episodio 12), distanza 250

Un'altra cosa che li accomuna è la loro costante vicinanza ad Emma, il terzo membro del Trio SBN, che risulta essere tra i due vicini più stretti di David per oltre venti episodi, e di Mary Margaret per oltre trenta. Direttamente collegate a questa comunanza di vicinato ve ne sono diverse altre che è possibile rintracciare; dato che però, come vedremo, ognuno dei due componenti della coppia compare costantemente nel vicinato dell'altro, per il momento saranno presi in considerazione solo i personaggi terzi, esterni alla relazione degli *Snowing*.

Infatti non sono rare le occasioni nelle quali Mary Margaret e David condividono lo stesso vicino (o gli stessi vicini) ai massimi valori di distanza; la maggior parte delle volte si tratta di Emma, in accordo con quanto detto poco fa, ma possiamo trovare anche Regina (*Good Form*, insieme ad Uncino, e *A Curious Thing*, vedi FIG. 18), Uncino (*Good Form*, insieme a Regina, e *Dark Hollow*, insieme a Neal), Neal (*Dark Hollow*, insieme ad Uncino) e persino Leroy (*Tiny*), che si dimostrerà essere tra i personaggi secondari più resilienti. Infine, questa parità di trattamento è rintracciabile anche a livello narrativo: difatti, i flashback incentrati su uno degli *Snowing* comprendono quasi sempre anche l'altro, e anche le occasioni in cui il personaggio centrale del flashback è solo uno di loro sono ben ripartite tra i due.

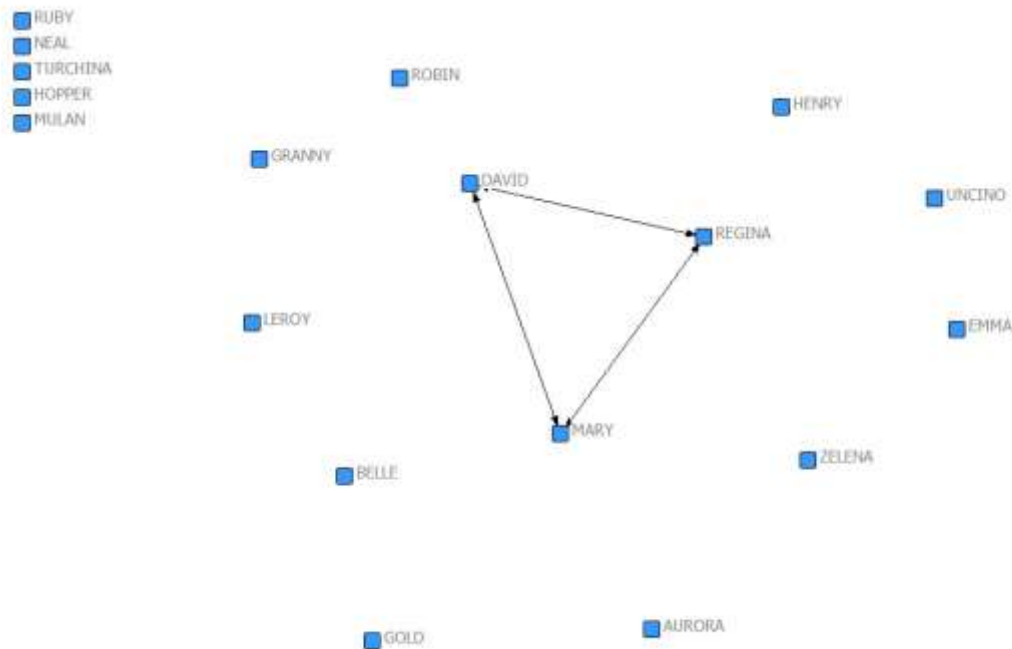


FIG. 18 – *A Curious Thing* (stagione 3, episodio 19), distanza 700

7.3 Un legame indissolubile

Mary Margaret ha indubbiamente una delle personalità più potenti e attive tra quelle dei personaggi di *Once Upon a Time*, superando quella del marito all'interno della trama. Come si è visto però, ella non è la sola a detenere grande influenza nelle reti sociali, condividendo il proprio potere con David che, sebbene nella trama non sia responsabile di scelte centrali nella

stessa misura della moglie, nei grafi risulta essere un nodo dall'importanza decisamente paragonabile a quella di quest'ultima. Tuttavia, tale discrepanza non deve affatto essere vista come fonte di conflitto, bensì al contrario come un fondamentale cardine tra le relazioni sociali presenti in *Once Upon a Time*. Ciò che infatti è più degno di nota in questa sede non è l'importanza di Mary Margaret, né tantomeno quella di David, bensì la forza estrema della coppia che formano.

La relazione sociale stabilita tra Mary Margaret e David è infatti la più resiliente in assoluto tra quelle presenti nell'ecosistema di riferimento. Coerentemente non solo con il contesto fiabesco ma anche e soprattutto con quello dei lungometraggi animati Disney, quello tra i due personaggi è un amore indissolubile in grado di resistere a qualunque avversità e di spezzare ogni maledizione. L'analisi delle reti sociali non lascia dubbi: Mary Margaret e David condividono la massima vicinanza in un numero di episodi talmente alto da risultare praticamente irraggiungibile da qualunque altra coppia di personaggi.

La bilateralità della relazione è presente infatti in ben ventiquattro episodi¹⁵¹, numero superiore alla durata complessiva di una stagione, nonché tra l'altro alla metà degli episodi di *Once Upon a Time* presi in esame in questo elaborato. Mary Margaret e David risultano praticamente sempre insieme, tranne in archi narrativi, come quello comprendente i primi nove episodi della seconda stagione, che li vedono separati per cause di forza maggiore. Anche osservando i grafi ai massimi livelli di distanza si può comprendere la durezza della loro relazione, che in un episodio limite come *A Curious Thing* resiste all'incredibile valore di distanza di 1650 (FIG. 19): infatti, all'aumento della distanza l'arco che li unisce rimane l'ultimo presente nei grafi di ben dodici episodi¹⁵², un primato finora mai eguagliato da alcuna altra coppia.

¹⁵¹ Tali episodi sono *Broken, The Cricket Game, The Outsider, In the Name of the Brother, Tiny, Manhattan, The Queen Is Dead, The Miller's Daughter, Lacey, Second Star to the Right, And Straight On 'til Morning, The Heart of the Truest Believer, Lost Girl, Nasty Habits, Ariel, Dark Hollow, Think Lovely Thoughts, The New Neverland, Witch Hunt, The Tower, The Jolly Roger, A Curious Thing, Snow Drifts* e *There's No Place Like Home*.

¹⁵² Tali episodi sono *Broken, The Cricket Game, In the Name of the Brother, Tiny, The Queen Is Dead, Second Star to the Right, And Straight On 'til Morning, The Heart of the Truest Believer, Lost Girl, Ariel, The New Neverland* e *A Curious Thing*.

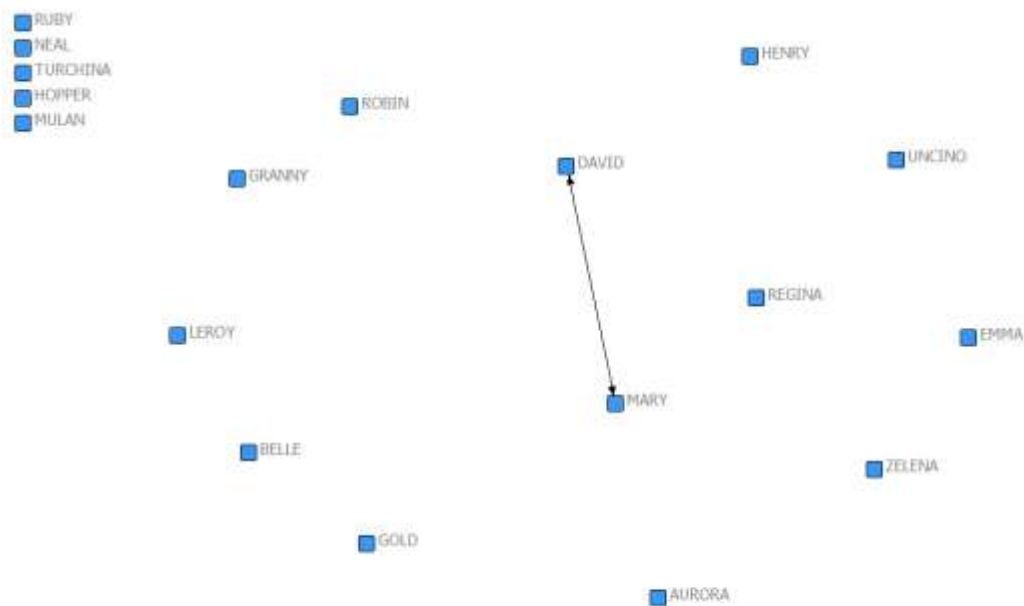


FIG. 19 – *A Curious Thing* (stagione 3, episodio 19), distanza 1650

Ciò rende la loro relazione virtualmente indistruttibile, e la trama stessa lo dimostra in modo lampante nell'episodio *A Curious Thing* appena citato. Nell'episodio, Regina, Mary Margaret e David devono lanciare un secondo Sortilegio Oscuro per tornare nel Mondo Senza Magia e permettere la sconfitta dell'antagonista Zelena. La maledizione tuttavia non può essere completata senza che chi la metta in atto sacrifichi, tramite un procedimento magico, il cuore della persona più amata; di conseguenza, Mary Margaret è costretta a sacrificare David, anche per l'esortazione di quest'ultimo. La coppia sembra ormai spezzata, fin quando Mary Margaret non concepisce l'idea che la salverà: donare una metà del proprio cuore a David, il quale così può tornare a vivere condividendo letteralmente una parte dell'amata. L'amore tra Mary Margaret e David dimostra di poter resistere alla separazione definitiva data dalla morte, e la condivisione di una parte di sé fondamentale come il cuore dimostra l'unità indissolubile della coppia.

Tutto ciò corrisponde esattamente a quello che le reti sociali hanno mostrato. È inoltre da ricordare come Mary Margaret e David costituiscano due membri del Trio SBN, che mantiene saldi all'interno dell'ecosistema personaggi di ogni tipo, sia fondamentali come Henry che secondari come Leroy, il quale nel suo ruolo di appartenenza al gruppo dei Sette Nani, risulta naturalmente molto vicino alla coppia, in accordo con la fiaba originale dei Fratelli Grimm. In

conclusione, gli *Snowing* hanno dimostrato una resilienza impareggiabile all'interno di *Once Upon a Time*, e le probabilità di vedere la loro unione in frantumi sono praticamente pari a zero; allo stesso tempo, chi si trova nelle vicinanze di Mary Margaret e David, come si è già visto e come si vedrà ancora, ha ottime probabilità di rimanere come parte dell'ecosistema, anche consistentemente. Il Vero Amore, elemento focale della serie, che non può essere spezzato ma che spezza ogni maledizione, è vivo nei due come in nessun'altra coppia.

Capitolo 8

Eroe e malvagio: il burattinaio Gold

8.1 Il Signore Oscuro degli eventi

Tutti i personaggi dei quali si è trattato finora sono collocati, come ormai si sarà notato, in un'unica grande famiglia nella quale ognuno ha la propria collocazione ben stabilita fin dall'inizio. Ricordiamo infatti come l'importanza della famiglia e delle relazioni a questa legate sia un elemento fondamentale di *Once Upon a Time*, rintracciabile anche nell'analisi delle reti sociali. C'è però un personaggio che, nonostante faccia parte del Gruppo dei Cinque, non è inizialmente presentato come membro della relativa famiglia, rappresentando così un'eccezione nella serie, almeno fino alla metà della sua seconda stagione. Il personaggio in questione è Gold, conosciuto nel Mondo delle Fiabe come Tremotino.

Ispirato all'omonimo personaggio reso popolare dalle fiabe dei Fratelli Grimm, in *Once Upon a Time* Tremotino accorpa in realtà più personaggi oltre all'omonimo; egli rappresenta infatti anche la Bestia, dalla versione della fiaba *La bella e la bestia* scritta da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, e presenta richiami al Coccodrillo che mangiò la mano di Capitan Uncino, apparso nelle opere di J.M. Barrie legate al personaggio di Peter Pan. Le suddette integrazioni al personaggio consentono di metterlo in relazione con due personaggi che risulteranno molto importanti nel suo percorso di personaggio, ossia Belle French e Uncino. Tali relazioni saranno esaminate in un secondo momento, soffermandoci ora brevemente sul ruolo di Gold all'interno della trama.

Tremotino è ampiamente riconosciuto come il più potente mago dell'universo di *Once Upon a Time*, ed è dotato del dono dell'immortalità, che nessun altro incantatore possiede (almeno fino al finale della quarta stagione). Tali poteri gli derivano dal fatto di ospitare all'interno del suo corpo un'entità di pura potenza maligna definita come Oscurità; ciò fa quindi di lui quello gli abitanti del Mondo delle Fiabe definiscono il Signore Oscuro, visto da chiunque, con l'importantissima eccezione di Belle, come un bizzarro quanto temibile e potente stregone.

In virtù del possesso di tale qualifica, Tremotino è stato responsabile di alcuni dei più importanti eventi nella serie: oltre ad aver insegnato le arti magiche a Regina, Cora e Zelena, è stato lui la vera mente dietro il Sortilegio Oscuro che ha dato inizio alla trama,

concependolo al solo scopo di trovare il proprio figlio Baelfire, disperso nel Mondo Senza Magia. Giunto in tale mondo, gli viene assegnata l'identità del ricco, influente e posato Mr. Gold dal potere del Sortilegio, dal quale ben presto riuscirà a liberarsi. Col passare del tempo, Gold/Tremotino ha manipolato all'incirca tutti i personaggi rilevanti che lo circondavano, unicamente per raggiungere i propri obiettivi e trovando sempre una scappatoia per salvarsi da ogni eventualità dannosa.

Il suo ruolo corrisponde quindi a quello di un vero e proprio *deus ex machina*, in grado di influenzare lo svolgimento delle vicende a livelli che gli altri personaggi non possono raggiungere, almeno nella maggior parte dei casi. Nell'episodio *Heart of Gold* persino Isaac Heller, scrittore del libro che narra le gesta realmente compiute nel Mondo delle Fiabe, confessa a Gold quante difficoltà abbia avuto nel gestire un personaggio come il suo; un ironico ammicco ai problemi nei quali può incorrere un autore che si trova a raccontare di un personaggio dalla potenza così superiore a quella dei comprimari.

Le azioni e il carisma di Gold lo hanno portato ad essere uno dei più popolari personaggi di *Once Upon a Time*, e fin dall'inizio gli autori, consci di questo, hanno svolto nei suoi confronti un lavoro di 'standardizzazione' per avvicinarlo sempre più al tipo di personaggio dominante nell'ecosistema di riferimento e massimizzarne l'efficacia. Vedremo infatti come Gold segua un percorso molto simile a quello di Regina, a livello sia di evoluzione caratteriale che di performance nelle reti sociali.

8.2 La famiglia perduta

Appurate le funzioni che Gold ricopre all'interno della trama, è ora il momento di osservare il suo ruolo nei rapporti con gli altri personaggi. La sua posizione lo porta a primeggiare spesso in *betweenness* risultando il personaggio più centrale in diversi episodi, quali *The Crocodile*, *The Miller's Daughter*, *Lacey* e *Think Lovely Thoughts* (FIG. 20), e uno dei più centrali in molti altri, tra cui *Broken* (a un valore di distanza compreso tra 0 e 100), *In the Name of the Brother* (tra i valori 0 e 100 di distanza), *Manhattan* (tra i valori 150 e 350 di distanza) e *Nasty Habits* (tra i valori 150 e 350 di distanza).

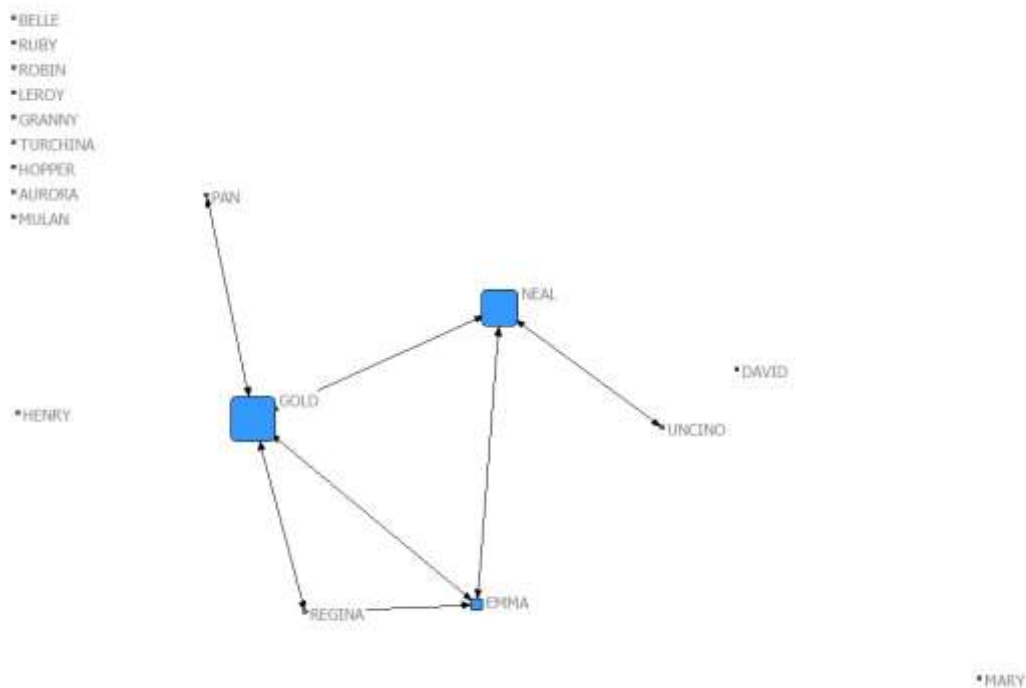


FIG. 20 – *Think Lovely Thoughts* (stagione 3, episodio 8), distanza 400

Grazie alla sua appartenenza al Gruppo dei Cinque, Gold si ritrova a interagire spesso con gli altri quattro suoi pari. Suoi vicini più stretti sono stati Emma (ad esempio negli episodi *Tiny*, *The Queen Is Dead* e *The New Neverland*), Mary Margaret e David (spesso contemporaneamente, come negli episodi *The Cricket Game*, *In the Name of the Brother* e *Lost Girl*), ma è con Regina che il Signore Oscuro ha una relazione sociale davvero degna di nota. L'essere stato suo maestro e, in diverse occasioni, compagno di malefatte permette a Regina di essere il vicino più stretto di Gold in ben dieci episodi¹⁵³, più vari altri nei quali il primato è condiviso con altri attori sociali (FIG. 21).

¹⁵³ Gli episodi in questione sono *We Are Both*, *The Doctor*, *Queen of Hearts*, *Welcome to Storybrooke*, *The Evil Queen*, *Quite a Common Fairy*, *Ariel*, *Dark Hollow*, *Save Henry* e *Going Home*.

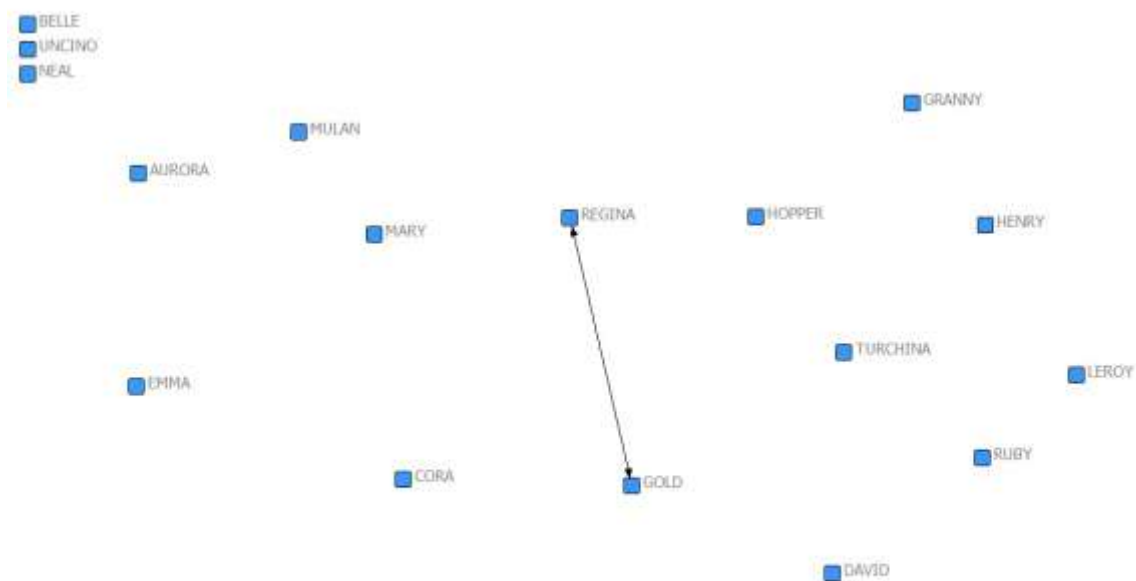


FIG. 21 – *We Are Both* (stagione 2, episodio 2), distanza 400

Queste relazioni appaiono decisamente più appropriate a un membro della famiglia degli altri protagonisti che ad un apparente estraneo come Gold, il quale sembra quasi voler essere elevato dagli autori al rango di membro ‘onorario’ della stessa famiglia. La trama tuttavia rivelerà una sorpresa, più precisamente nel quattordicesimo episodio della seconda stagione *Manhattan*: Gold si scoprirà effettivamente appartenere alla famiglia dei protagonisti. Infatti l’ex amante di Emma, Neal Cassidy, con il quale la ragazza concepì il figlio Henry, e il figlio perduto di Gold, Baelfire, si riveleranno essere la stessa persona, rendendo Gold il nonno paterno di Henry e legandolo definitivamente agli altri personaggi col suo stesso livello di importanza.

Può sorgere spontaneo domandarsi come mai Gold sia stato imparentato con gli altri protagonisti senza un apparente bisogno. Del resto, la sua popolarità era già un fatto assodato e il suo distinguersi così tanto dai personaggi che lo circondavano era il motivo principale dell’approvazione che riceveva da parte del pubblico. Tale distinzione vale anche ad un mero livello estetico: non va trascurato come Robert Carlyle, interprete di Gold, sia fin dall’inizio l’unico attore del cast principale di *Once Upon a Time* anagraficamente collocabile nella mezza età, avendo un’età di 50 anni al momento della messa in onda dell’episodio pilota. L’appeal di cui gode risulta indipendente dalla differenza di età che lo separa dai comprimari,

più vicini al target anagrafico di spettatori a cui è diretta la serie, e ciò rappresenta un'ulteriore testimonianza della presa che il personaggio ha avuto sul pubblico.

Quindi a che pro rendere Gold a tutti gli effetti un membro della famiglia protagonista? In realtà la risposta si può benissimo evincere da ciò che è stato scritto finora. *Once Upon a Time* si è prestissimo dimostrata essere parte di un ecosistema nel quale il vero elemento unificante di tutti i personaggi principali risulta il legame affettivo tra gli appartenenti ad una grande famiglia; famiglia che ricordiamo essere eterogenea ed allargabile, con la possibilità di includere sempre più personaggi a seconda dei casi. E tenere separato da questa un favorito dai fan e dagli autori come Gold sarebbe risultato quanto meno incoerente con la struttura della serie, specialmente considerando le promozioni al *main cast* di attori interpretanti nuovi arrivi nella famiglia quali Robin e Zelena, legati a Regina, oppure Uncino e Neal, legati ad Emma. Il 'cane sciolto' di Storybrooke viene così (ri)condotto entro i confini, sbloccando una parte consistente dell'albero genealogico più influente della città.

8.3 Zelena e Neal: inversione di tendenza?

Poco fa sono stati nominati Zelena e Neal, due personaggi inizialmente secondari ma elevati a principali in seguito. Della prima ci si è già occupati durante l'analisi dei rapporti di Emma e Regina, mentre il secondo verrà trattato in un momento successivo, parallelamente a Uncino. È però ora opportuno sottolineare il ruolo avuto da Gold nell'evoluzione dei due, essendo egli uno dei personaggi ad aver più influito negli eventi che li hanno coinvolti.

La vicinanza tra Zelena e Gold è stata più frequente e stretta di quanto si potrebbe pensare. Tornano in gioco gli elementi di trama, legati a particolari eventi accaduti dopo l'undicesimo episodio della terza stagione *Going Home*, dei quali si parlerà più nel dettaglio in seguito. A causa di tali eventi, Gold viene imprigionato da Zelena, e costretto quindi ad una convivenza forzata con l'ex allieva. Ella risulta essere così la vicina più stretta di Gold in sei episodi¹⁵⁴, con bilateralità negli episodi *It's Not Easy Being Green* (FIG. 22), *Bleeding Through* e *Kansas*. Quindi nelle reti sociali il Signore Oscuro risulta essere un attore sociale ancora più importante di Regina, colei che legava Zelena alla famiglia di protagonisti in qualità di sorellastra. Ma ciò ha ormai poca importanza, poiché è assodato che della stessa famiglia faccia parte anche Gold, e che perciò Zelena abbia non una, ma ben due relazioni in grado di richiamarla al fianco dei personaggi principali.

¹⁵⁴ Gli episodi in questione sono *Witch Hunt*, *The Tower*, *It's Not Easy Being Green*, *Bleeding Through*, *A Curious Thing* (qui condivisa però con altri cinque personaggi) e *Kansas*.

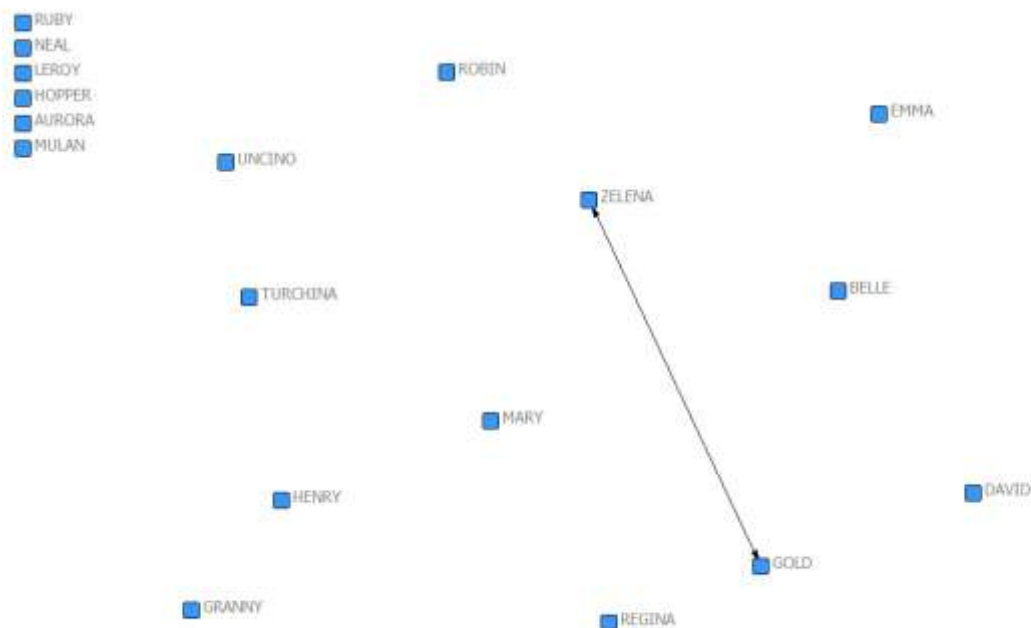


FIG. 22 – *It's Not Easy Being Green* (stagione 3, episodio 16), distanza 600

Con Neal il discorso si fa più complesso. Egli è infatti al centro di una contesa che lo vede coinvolto in una fitta rete di relazioni con i vari membri della sua famiglia e con Uncino. Anche questo discorso sarà affrontato nel dettaglio in un momento successivo, ma ai fini di ciò che si sta ora scrivendo, un riassunto è quantomeno necessario. In breve, nella terza stagione Neal e Uncino sono entrambi intenzionati a conquistare (o, nel caso di Neal, riconquistare) l'amore di Emma; tuttavia Neal morirà nel quindicesimo episodio della stessa stagione *Quiet Minds*, sacrificando la sua vita per salvare quella del padre e permettendo così ad Uncino ed Emma di avere successivamente una vera relazione amorosa, seppur con le iniziali controversie dovute agli eventi accaduti. Come si vedrà più accuratamente nel capitolo 10 di questo elaborato, dedicato a tale triangolo amoroso, Uncino prevarrà su Neal nella lotta per la mano di Emma a causa delle più rilevanti relazioni da egli intraprese con attori sociali importanti per la Salvatrice.

In questo caso, è necessario esaminare i rapporti tra Gold e Neal per capire come mai il primo non sia riuscito a trattenere il secondo all'interno dell'ecosistema. A conti fatti, i due hanno avuto un livello di interazione desolatamente basso nelle reti sociali: Neal risulta il più stretto vicino di Gold soltanto negli episodi *Nasty Habits* e *Quiet Minds*, e l'unico di questi episodi in cui c'è stata bilateralità di rapporto è il primo (FIG. 23). Va poi considerato come

Quiet Minds sia l'episodio nel quale l'interprete di Neal, Michael Raymond-James, abbandona il cast di *Once Upon a Time*, nonostante non sia la sua ultima apparizione nella serie; perciò, volendo escludere *Quiet Minds* per il fatto di essere un episodio di commiato nel quale la morte del personaggio era già stata decisa, Gold e Neal condividerebbero la massima vicinanza solo in *Nasty Habits*. Paradossale inoltre il fatto che un risultato identico si otterrebbe osservando la relazione tra Gold e Uncino, che nell'episodio *The Crocodile* presenta ognuno dei due come il massimo vicino dell'altro, esattamente come era accaduto a Gold e Neal in *Nasty Habits*.

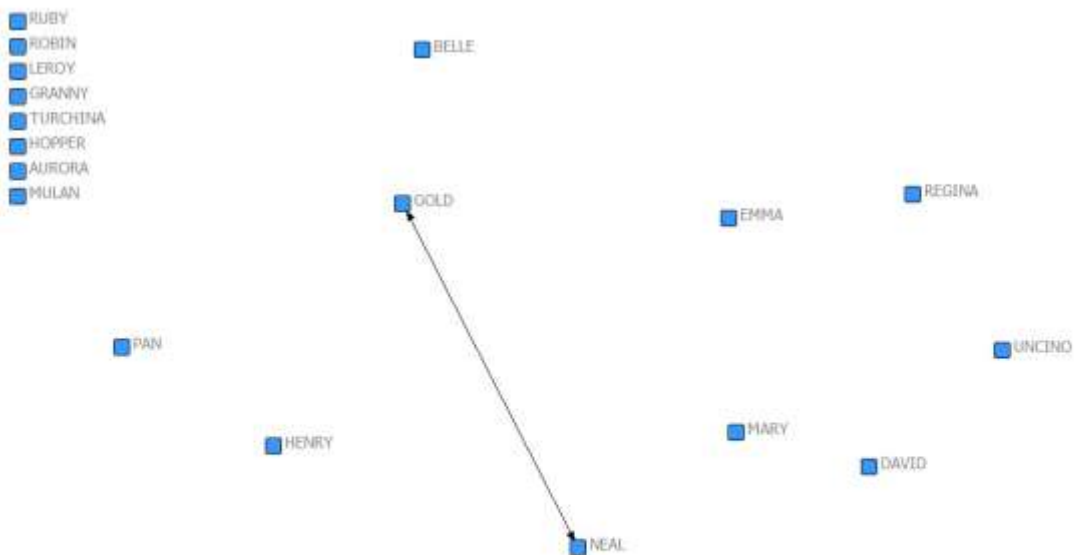


FIG. 23 – *Nasty Habits* (stagione 3, episodio 4), distanza 450

Un solo episodio dunque, decisamente insufficiente per consentire al Signore Oscuro di avere una vera rilevanza (in materia di reti sociali) per il figlio, specialmente considerando le relazioni che nello stesso periodo favorivano Uncino e che saranno esaminate con maggior perizia nel capitolo 10, incentrato anche sul Capitano. Ironicamente, la persona che Gold aveva fatto di tutto per salvare è l'unica che non è riuscito a proteggere. Il peso di relazioni sociali più importanti ha contrastato quello della relazione tra Gold e Neal fino a permettere la morte del secondo, nonostante la grande forza del primo.

8.4 Belle e la Bestia

Il rapporto più importante intrapreso da Gold nella serie è però certamente quello che ha con Belle. In *Once Upon a Time* le storie d'amore sono un elemento fondamentale: il fenomeno dello *shipping* è fin dall'inizio facilitato, presentando coppie di personaggi già romanticamente affermate o aspiranti ad esserlo. Tra queste ultime c'è proprio quella tra Gold e Belle, denominata dai fan *Rumbelle*, parola risultante dall'unione tra i nomi Rumpelstiltskin (nome di Tremotino nella versione originale della serie in lingua inglese) e Belle.

La loro relazione chiaramente rimanda a quella tra i personaggi di Belle e della Bestia presenti nella fiaba di Beaumont. Questo rimando è facilitato dall'aver assegnato al personaggio di Gold anche diversi aspetti della Bestia sopracitata; il Signore Oscuro infatti esibisce un aspetto decisamente poco rassicurante, in parte disumanizzato a causa dell'Oscurità che alberga in lui, presentando una pelle deturpata e dorata come i propri occhi. Ma soprattutto possiede una personalità che nonostante sia decisamente assimilabile alla malvagità fiabesca, lascia sottintendere come sia ancora possibile per lui redimersi. Belle, come nella fiaba d'origine, è colei che comprende i sentimenti della Bestia meglio di chiunque altro, e metterà tutte le proprie forze nel cercare di riportare Gold sulla retta via.

Non è quindi chiaramente un caso che per Belle sia Gold l'attore sociale più rilevante nei propri confronti: egli è infatti il suo vicino più stretto in sedici diversi episodi¹⁵⁵, più di quanti ne presenti qualunque altro attore sociale nel vicinato della ragazza. Gold a propria volta presenta Belle come attrice sociale più vicina in sette episodi¹⁵⁶. La bilateralità della loro vicinanza è infine presente in sei episodi, ossia la *premiere* della seconda stagione *Broken; The Outsider*, nel quale Belle riesce anche a conquistare per la prima volta il primato di *betweenness*, *Lacey* (FIG. 24), *Second Star to the Right* e *And Straight On 'til Morning*, appartenenti alla stessa stagione; e il finale della terza stagione *There's No Place Like Home*, nel quale i due personaggi celebrano il proprio matrimonio.

¹⁵⁵ Gli episodi in questione sono *Broken, The Crocodile, Into the Deep, The Cricket Game, The Outsider, In the Name of the Brother, The Miller's Daughter, Lacey, Second Star to the Right, And Straight On 'til Morning, Lost Girl, Nasty Habits, Ariel, Kansas, Snow Drifts* e *There's No Place Like Home*.

¹⁵⁶ Gli episodi in questione sono *Broken, The Outsider, Lacey, Second Star to the Right, And Straight On 'til Morning, A Curious Thing* e *There's No Place Like Home*.

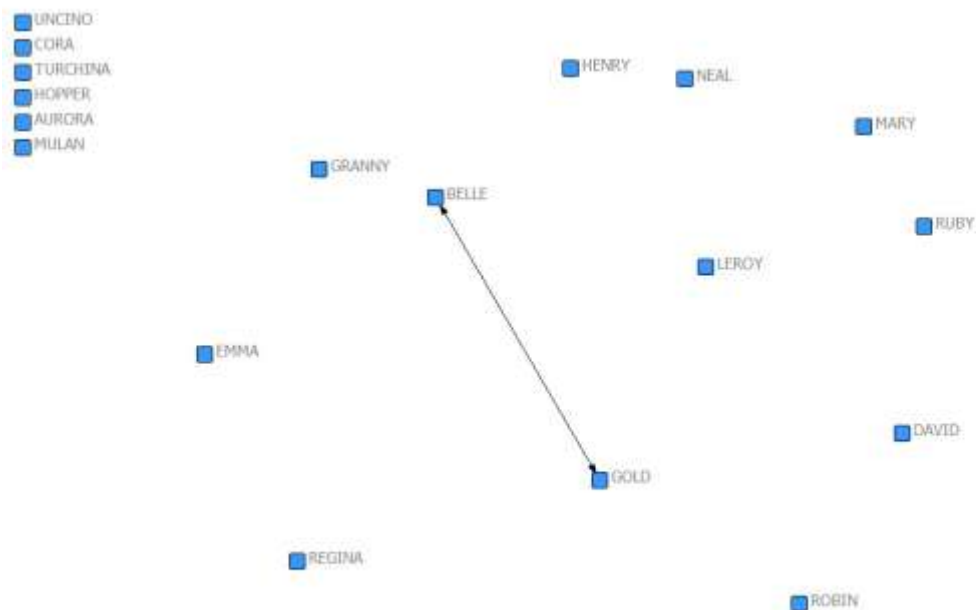


FIG. 24 – *Lacey* (stagione 2, episodio 19), distanza 250

La vicinanza a Gold ha però portato benefici a Belle ben prima di tale evento. Infatti, prima dell’inizio della seconda stagione fu annunciata la promozione di Emilie de Ravin, interprete di Belle, a membro del cast principale¹⁵⁷; la notizia portò stupore, considerando il fatto che l’attrice fosse comparsa soltanto in tre episodi della prima stagione. Evidentemente la ricezione positiva della coppia, adiuvata anche dall’eco del precedente cinematografico targato anch’esso Disney, ha accelerato notevolmente l’aumento di status dell’attrice, per permettere di parificare il suo personaggio a quello di Gold. Difatti, sono proprio la centralità e la rilevanza di Gold ad aver permesso questo cambiamento; le relazioni amorose, che in *Once Upon a Time* hanno un valore molto elevato, non possono svilupparsi se non vi sono abbastanza occasioni per consentire ai personaggi un’interazione adeguata.

Di conseguenza, un rapporto sentimentale tra un membro del Gruppo dei Cinque come Gold e una semplice guest star non sarebbe potuto essere possibile senza un livellamento delle gerarchie di *billing* negli interpreti della coppia; perciò Belle è passata ad essere un personaggio principale, potendo iniziare una performance nelle reti sociali in grado di reggere il confronto con la sfida assegnata. Per quanto un simile concetto possa apparire

¹⁵⁷ Matt Webb Mitovich, “*Once Upon a Time* Exclusive: Emilie de Ravin Promoted to Series Regular for Season 2”, in *TVLine*, 19 giugno 2012, URL <http://tvline.com/2012/06/19/once-upon-a-time-emilie-de-ravin-series-regular-season-2/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

quantomeno classista, l'analisi delle reti sociali dimostra che in *Once Upon a Time* questo è effettivamente applicabile: sono stati elevati al *main cast* gli interpreti di personaggi come Uncino, Neal Cassidy, Robin Hood e appunto Belle, tutti accomunati dalle loro relazioni sentimentali con personaggi appartenenti al Gruppo dei Cinque e dalla bilateralità che hanno dimostrato con essi nelle reti.

Rimanendo fedeli al concetto di Vero Amore come forza che supera ogni avversità, gli autori di *Once Upon a Time* non si sono smentiti nemmeno nei confronti di Gold, sebbene l'intervento salvifico sia stato mascherato in verità abbastanza profondamente nel caso in questione. Giunge ora infatti il momento in cui diventa necessario esporre le vicende del quindicesimo episodio della terza stagione *Quiet Minds*, precedentemente menzionate ma mai spiegate nel dettaglio. Nell'undicesimo episodio della stessa stagione *Going Home*, Gold si era sacrificato per sconfiggere l'antagonista di turno Peter Pan, salvando così l'intera popolazione di Storybrooke e redimendosi completamente; nel tredicesimo episodio *Witch Hunt* tuttavia, si scopre che il Signore Oscuro è misteriosamente vivo.

È *Quiet Minds* a far luce sulle vicende che hanno portato alla sua resurrezione: nel flashback collocato all'interno dell'episodio, Belle e Neal, tornati nel Mondo delle Fiabe, sono alla ricerca di un metodo per resuscitare Gold e, ingannati da Zelena per i propri fini, attivano un artefatto magico in grado di riportarlo in vita, non sapendo che il prezzo della sua attivazione consista nella vita del responsabile di tale azione. Neal firma così la propria condanna a morte, rimandata da Gold grazie al potere oscuro nuovamente nelle sue mani, ma destinata a risolversi presto. Difatti, alla fine dello stesso episodio Neal muore, poco dopo l'addio dato ad Emma e a suo padre.

Il destino di Neal, che sarà affrontato nel capitolo 10, si intreccia in questa occasione con quello di Gold, sul quale viene compiuta un'operazione esattamente inversa. La decisione di uccidere il suo personaggio in *Going Home* aveva goduto di una ricezione estremamente positiva, per l'intensità del momento nonché per aver portato a compimento il percorso interiore dell'uomo¹⁵⁸. Ma nelle reti sociali l'importanza di Gold era troppo alta per permettergli di restare da parte a lungo. La sua centralità, la sua appartenenza al Gruppo dei Cinque, le sue relazioni con i più importanti personaggi, ma soprattutto il legame romantico che ha condiviso con Belle, sono tutti elementi troppo rilevanti per poter essere accantonati in totale indifferenza. Come Gold ha permesso a Belle di avere il suo posto tra i protagonisti,

¹⁵⁸ Jason Evans, "Once Upon a Time Recap, Season 3, Episode 11, *Going Home*", in *The Wall Street Journal*, 15 dicembre 2013, URL <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/12/15/once-upon-a-time-recap-season-3-episode-11-going-home/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

così Belle ha rappresentato il filo rosso del destino che ha guidato Gold di nuovo nel mondo dei viventi.

L'utilizzo di Neal come artefice del processo di rinascita di Gold risulta solo una convenienza di trama convenientemente creata per risolvere due problemi in uno: il ritorno di Gold e l'interferenza di Neal nella relazione tra Emma e Uncino (per questo secondo problema rimando al capitolo 10). A livello di reti sociali, Neal non è infatti sufficientemente vicino a suo padre da avere un'influenza davvero determinante su di esso; il vero motivo della ricomparsa di Gold giace nelle forti relazioni che egli ha costruito con attori sociali più importanti durante il suo percorso di personaggio. E il suo far parte di una delle coppie romantiche più popolari non solo nella propria serie di riferimento, ma anche in tutti i media legati a *La bella e la bestia*, non poteva che avere conseguenze positive.

8.5 Colui che inganna i finali

I Signori Oscuri sono tradizionalmente considerati, nel mondo della finzione, esseri senza speranza di redenzione che è necessario abbattere per ristabilire l'ordine. Ma questi concetti a Gold non sono applicabili: la storia del suo personaggio in *Once Upon a Time* si è troppo intersecata con quelle di altri comprimari importanti, che lo hanno aiutato come lui ha aiutato loro. La sua inclusione nella grande famiglia di Storybrooke e la sua resurrezione sono solo i più appariscenti tra i modi che l'ecosistema ha dimostrato di usare nel trattamento di simili caratteri. Nonostante la minaccia dell'Oscurità sia sempre in agguato alle spalle di Gold, la sua posizione nelle reti sociali lo rende pressoché impermeabile a sconvolgimenti eccessivamente gravi.

Emblematico in tal senso il trattamento subito a partire dal finale della quarta stagione *Operation Mongoose – Part 2*. In tale occasione Gold perderà i propri poteri oscuri, venendo così privato di una caratteristica che gli era fondamentale per ricoprire il proprio ruolo. Ma nella quinta stagione egli non sarà comunque lasciato indietro, e la narrazione svolgerà il suo compito a riguardo in un duplice modo, permettendo al suo interprete Robert Carlyle di continuare a impersonare entrambi i lati del personaggio: continuerà a presentare il lato folle della sua personalità oscura nei panni di una proiezione psichica presente nella mente di Emma, nuova detentrica dell'Oscurità; ma allo stesso tempo si presenterà come il distinto ma ormai impotente Gold nel mondo tangibile, nel quale si costruirà una nuova identità di eroe compiendo imprese degne dei protagonisti fiabeschi 'canonizzati'.

Questo almeno fino al *mid-season finale* della stagione stessa *Swan Song*, nel quale con uno dei suoi consueti stratagemmi recupererà i propri poteri oscuri raggiungendo una potenza mai vista prima. Tale resilienza che lo ha portato a rimediare sia alla morte che alla perdita dei propri poteri, per due volte (prima diventando un eroe e poi recuperandoli), unita alla sua performance di attore sociale e a quella narrativa, dimostrano che, se supportato da una altrettanto brillante performance nelle reti sociali, anche un ruolo dall'origine monocorde come quello del Signore Oscuro può crescere e prosperare, anche con qualche cambio di direzione.

PARTE QUARTA

I legami anomali

Non tutti i personaggi ovviamente sono ascrivibili al regime di attori sociali relativo al Gruppo dei Cinque. Questa caratteristica può risultare scontata se applicata ai personaggi secondari, ma in realtà da una loro analisi si è in grado di estrapolare informazioni interessanti, in quanto essi seguono delle regole tutte loro che è necessario prendere in analisi per comprendere il percorso di una simile categoria personaggi. Informazioni ancora più interessanti possono però essere estrapolate dall'attività sociale di alcuni personaggi che, pur apparendo sulla carta come rilevanti, dimostrano in realtà una serie di anomalie che solo uno strumento come la SNA riesce a decifrare.

Infine, riprendendo la già menzionata logica dei conflitti relazionali, spesso presenti in *Once Upon a Time* come in innumerevoli altre narrazioni, esistono dei casi di conflitto tra i personaggi, tutti membri della grande famiglia protagonista, la cui risoluzione finisce per essere favorevole a chi si costruisca le reti sociali maggiormente solide; è proprio qui che si nota la gerarchizzazione effettuata sull'insieme degli attori sociali, ed è anche per questo che alcuni tra i più importanti conflitti interni a questa famiglia saranno inclusi in questa Parte Quarta, assieme agli esempi più lampanti delle dinamiche anomale poc'anzi esposte.

Capitolo 9

Henry, il bambino prodigio

9.1 Una performance singolare

Come in molte narrazioni, anche in *Once Upon a Time* è presente un'incarnazione del cosiddetto 'figlio più piccolo', ovvero il membro più giovane di una famiglia che viene visto apparentemente come debole, nel fisico e/o nello spirito, salvo poi dimostrare le sue doti eroiche nei momenti di bisogno contribuendo alla vittoria dei protagonisti¹⁵⁹. Il figlio più piccolo è qui Henry Mills, figlio biologico di Emma adottato da Regina poco dopo la sua nascita e da ella cresciuto per i primi dieci anni della sua vita. Egli rappresenta quindi il vero collegamento tra tutti i membri della grande famiglia di Storybrooke, essendo il discendente più giovane di questa e unendo così non solo tutti i propri parenti biologici, ma anche personaggi non legati da legami di sangue come Regina, dalla quale è stato cresciuto e che continuerà sempre a considerare come una delle sue madri; parte della sua forza giace anche in questa peculiare posizione di 'crocevia' nella propria famiglia.

All'interno della narrazione, Henry è inizialmente l'unico abitante di Storybrooke ad aver scoperto la verità sulla natura del luogo e dei suoi cittadini, tramite un libro di fiabe che risulterà un elemento determinante per la trama in più occasioni. Da quel momento si dedicherà a trovare la Salvatrice, identificata come la propria madre naturale, e a condurla a Storybrooke per porre fine al Sortilegio Oscuro, dando inizio alla narrazione all'interno del Mondo Senza Magia.

Ma non è tutto: Henry sarà infatti protagonista diretto della rottura del Sortilegio, nel finale della prima stagione *A Land Without Magic*. Solo un bacio del Vero Amore è infatti in grado di spezzare la maledizione, e tale bacio verrà concesso inconsapevolmente da Emma ad un Henry in stato comatoso a causa di una mela avvelenata destinata in origine alla stessa Emma. Come se non bastasse, Henry permetterà la rottura del Sortilegio Oscuro per una seconda volta: nell'episodio *A Curious Thing*, la nuova maledizione sarà spezzata da un nuovo bacio che Henry riceverà dall'altra persona in grado di provare il Vero Amore per lui, ovvero Regina.

¹⁵⁹ Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 87

Henry è un vero e proprio asso nella manica che elude in parte le regole dell'ecosistema. Nonostante il ruolo fondamentale ricoperto, ha infatti una presenza scenica decisamente inferiore a quella di altri protagonisti e senz'altro sproporzionata all'importanza che ricopre nella serie. Le tabelle presenti nel capitolo 6 mostrano come il tempo totale che egli trascorre in scena ammonti nella prima stagione a 7155 secondi (FIG. III), nella seconda a 6773 (FIG. IV) e nella terza a 7248 (FIG. V). Numeri decisamente inferiori a quelli di altri personaggi principali, che raggiungono facilmente le cinque cifre, e che quasi sembrerebbero collocarlo tra i personaggi secondari.

Una causa di questa scarsa presenza può essere ricercata pensando alla struttura dei flashback: questi sono ambientati quasi tutti in Mondi¹⁶⁰ diversi dal Mondo Senza Magia in cui Henry è cresciuto o in periodi temporali in cui egli non era ancora nemmeno nato. Da ciò si può comprendere come mai i tempi di presenza del personaggio siano così ridotti rispetto a quelli dei suoi comprimari; ma ciò che permette a Henry di brillare all'interno della serie, come per tutti i personaggi, sono le relazioni che egli intrattiene con Emma, Regina e tutti i più importanti abitanti di Storybrooke.

Henry ha avuto un percorso molto variegato all'interno delle reti sociali di *Once Upon a Time*. Nel corso dei 44 episodi della serie presi in analisi si è trovato all'interno di un vasto numero di sottografi ed ha avuto importanti relazioni sociali con i personaggi più disparati, senza però, come si vedrà, avere un peso determinante per nessuno di questi. Si potrebbe quasi dire che Henry intrattiene rapporti asimmetrici con coloro che lo circondano: come un piccolo pianeta orbita attorno ad una grande stella, così il poco presente Henry gravita attorno a personaggi molto più partecipi nella serie, che ne influenzano il cammino ma non si fanno da egli influenzare eccessivamente. Ripercorriamo quindi la performance di Henry all'interno della seconda e della terza stagione della serie, per avere sott'occhio tutti le variazioni di equilibrio. Tale performance può essere divisa in cinque blocchi di narrazione:

1) A causa della separazione dei personaggi in due gruppi, già menzionata nel capitolo 6, Henry trascorrerà i primi nove episodi della seconda stagione principalmente in compagnia di David, l'unico parente rimasto di cui si fidi dopo aver ripudiato Regina nella *premiere Broken*. Tuttavia Regina continuerà ad essere presente nella vita di Henry nel tentativo di ricostruire il loro rapporto, tentativo che infine riuscirà. Presenti, ma meno rilevanti saranno anche le relazioni con Gold, allora suo inconsapevole nonno, e Ruby, decisa a proteggerlo dal pericolo.

¹⁶⁰ Per il concetto di Mondo, rimando alla Parte Quinta, nel capitolo 12 di questo elaborato.

2) Successivamente al ritorno di Emma e Mary Margaret in *Queen of Hearts*, Henry svilupperà la relazione più costante con la persona che gli aveva dimostrato il suo Vero Amore, ovvero Emma. Come Regina, anche Henry passerà diverso del suo tempo con il Trio SBN, che abbiamo già appurato essere uno dei fondamentali nel mare delle reti sociali in *Once Upon a Time*.

3) Nell'episodio *Tiny* Henry partirà per un breve viaggio a New York in compagnia di Emma e Gold alla ricerca del figlio di quest'ultimo, che si rivelerà essere Neal Cassidy, padre naturale di Henry. Il ragazzo fortificherà così la sua relazione sociale con Gold e aggiungerà Neal al proprio vicinato.

4) In seguito agli eventi del finale di stagione *And Straight On 'til Morning*, Henry verrà rapito e condotto nel Mondo dell'Isola Che Non C'è da Peter Pan, il quale lo sta cercando per i propri sinistri scopi. Pan diverrà indiscutibilmente il principale vicino di Henry nelle reti sociali relative alla prima metà della terza stagione.

5) Dal nono episodio *Save Henry* fino al finale di stagione *There's No Place Like Home* il vicinato di Henry tornerà essenzialmente alla condizione post-*Queen of Hearts*, con alcune piccole variazioni.

9.2 David: la giusta scelta

Tralasciando le relazioni che Henry forma con Emma e Regina, già trattate nel capitolo 6 dedicato a queste ultime, partiamo focalizzandoci su colui che per un certo periodo è stato il più importante vicino di Henry, ossia il nonno David. Abbiamo già visto come nell'economia narrativa della serie David non risulti così rilevante come potrebbe sembrare, in una prospettiva che lo ha visto molto spesso subordinato alla moglie Mary Margaret; nella seconda stagione, persa la compagnia sia di quest'ultima che della figlia Emma, David non poteva che rivolgersi all'unico membro rimasto della sua famiglia, ovvero Henry, con il quale condividerà diverso tempo. David risulta infatti l'attore sociale più vicino ad Henry nei primi sei episodi del primo blocco¹⁶¹, con bilateralità in *We Are Both* (FIG. 25) e *Tallahassee*, e anche in seguito manterrà vicinanza con lui, restando tra i due attori sociali più vicini a Henry per quasi tutta la seconda stagione e per buona parte della seconda metà della terza.

¹⁶¹ Tali episodi sono *Broken*, *We Are Both*, *Lady of the Lake*, *The Crocodile*, *The Doctor* e *Tallahassee*.

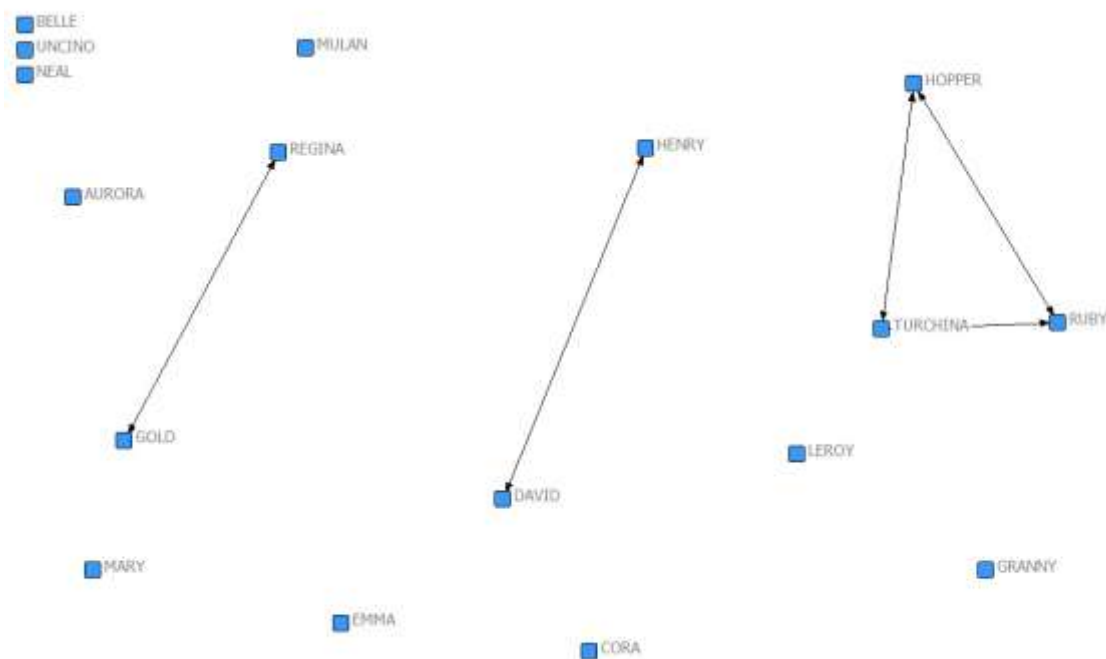


FIG. 25 – *We Are Both* (stagione 2, episodio 2), distanza 300

È chiaro come Henry, persa gran parte della propria famiglia biologica e ripudiata Regina, fosse naturalmente portato ad avvicinarsi all'unico membro rimasto della sua famiglia naturale, ma ciò che è avvenuto in queste circostanze è in realtà descrivibile come una mutua assistenza; una volta scomparsi i principali vicini che aveva David nella prima stagione, non gli restava altra scelta che unirsi al membro più caro della propria famiglia rimasto a Storybrooke, il quale tuttavia non era il parente più stretto che avesse in quel momento. Tale posizione era infatti detenuta dal procuratore distrettuale Albert Spencer/Re George (Alan Dale), suo padre adottivo. Il rapporto tra i due però, come la maggior parte dei rapporti tra padri e figli in *Once Upon a Time*, è sempre stato caratterizzato da conflitto e disaccordo; David quindi, riottenuti i propri ricordi nel finale della prima stagione, cercherà di tenersi alla larga dal padre il più possibile.

Ciò che realmente interessa in questa sede è che il discorso appena svolto vale anche a livello di analisi delle reti all'interno dell'ecosistema. Henry, volendo osservare le reti sociali nel modo più cinico possibile, a livello narrativo è stato poco più di un ripiego per il nonno. Non è un caso che una volta tornati i due parenti di primo grado della propria famiglia, David tornerà a intrattenere le relazioni più intense proprio con loro tralasciando decisamente il nipote, il quale non sarà incluso nella coppia dei due vicini più stretti di David in alcun

episodio della terza stagione, eccetto *Snow Drifts*. Il discorso però vale anche in senso contrario: svantaggiato da una considerevole scarsità di tempo in scena, Henry ha bisogno dei più importanti attori sociali per assicurarsi la sopravvivenza all'interno dell'ecosistema. Dato che il gruppo sociale più rilevante all'interno della serie è senz'altro il Trio SBN, egli ha quindi stabilito una relazione duratura con l'unico membro del Trio ancora presente a Storybrooke, relazione che sarà sempre presente, seppur meno marcata successivamente a *Queen of Hearts*, con la riunione del Trio.

9.3 Il ritorno di Mary Margaret e Gold

Possiamo applicare un discorso molto simile alle relazioni formate nella seconda stagione con Mary Margaret e Gold, entrambi membri della famiglia biologica del ragazzo e gli unici suoi nonni ancora viventi oltre a David. Gold, che tra i due è inconsapevole della consanguineità con Henry, avrà il maggior grado di vicinanza con quest'ultimo per cinque episodi della seconda stagione¹⁶² (con bilateralità in *Manhattan*, vedi FIG. 26) e Mary Margaret per quattro¹⁶³. Soprattutto la relazione con Gold è degna di nota, dal momento che costituisce e costituirà ancora in futuro un appiglio sicuro. In varie occasioni, ma specialmente durante il viaggio a New York intrapreso per trovare Neal, Gold acquisirà un livello di vicinanza con Henry che eguaglierà e a volte supererà quelli di Regina ed Emma, specialmente in un momento in cui quest'ultima non sarà presente a proteggerlo.

¹⁶² Tali episodi sono *Child of the Moon*, *Tiny*, *Manhattan*, *The Queen Is Dead* e *The Miller's Daughter*.

¹⁶³ Tali episodi sono *The Outsider*, *In the Name of the Brother*, *The Miller's Daughter* e *Second Star to the Right*.

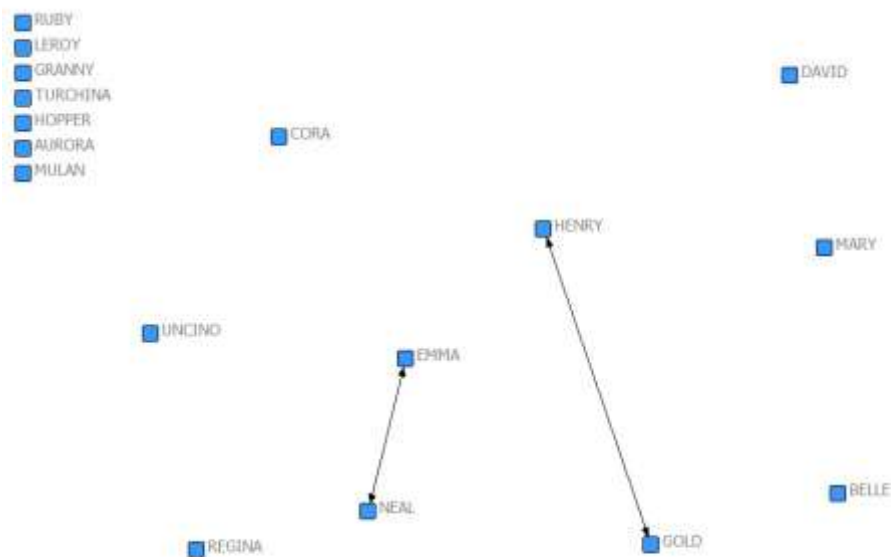


FIG. 26 – *Manhattan* (stagione 2, episodio 14), distanza 400

Per Mary Margaret invece, il discorso può essere ricondotto all'estrema vicinanza che ella ha con l'amato David. Dal nono episodio della seconda stagione *Queen of Hearts* che vede il ritorno di Mary Margaret, fino al rapimento di Henry nel ventiduesimo episodio della stessa stagione *And Straight On 'til Morning*, i due sposi condivideranno il grado di vicinanza con Henry (contando anche le occasioni in cui non è massimo) per ben otto episodi¹⁶⁴ su quattordici (FIGG. 27 e 28), nella loro duplice qualità di membri del Trio SBN, ma soprattutto di coppia preminente della serie.

¹⁶⁴ Tali episodi sono *The Cricket Game*, *The Outsider*, *In the Name of the Brother*, *Tiny*, *The Miller's Daughter*, *Lacey*, *Second Star to the Right* e *And Straight On 'til Morning*.

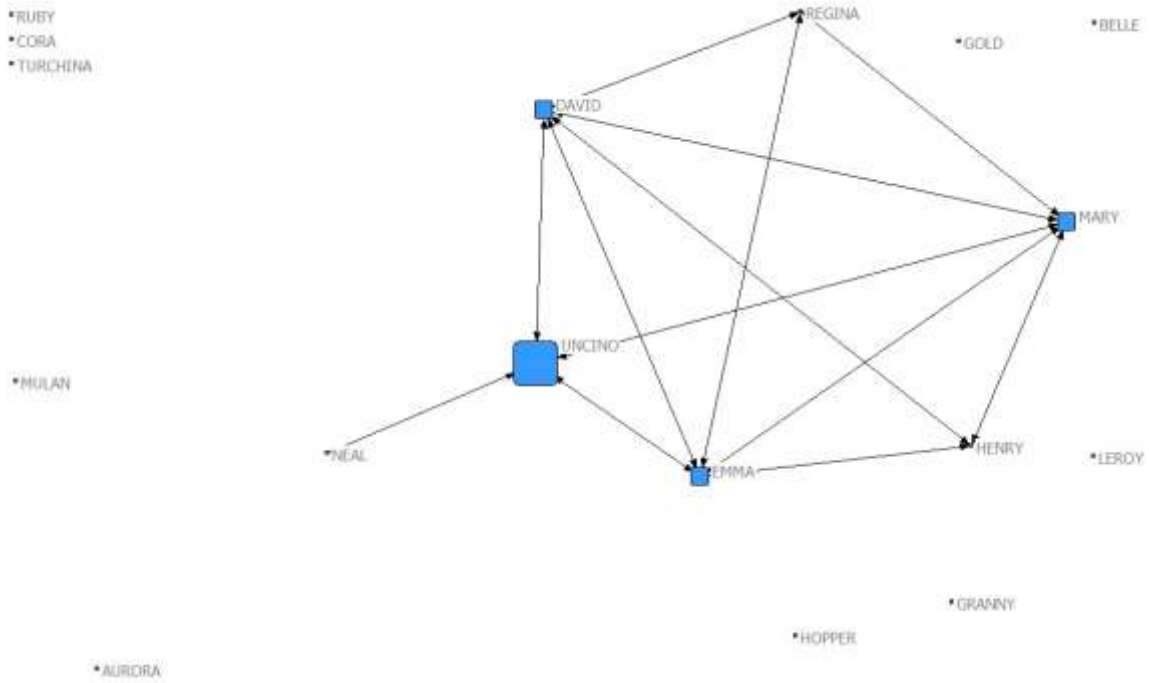


FIG. 27 – *And Straight On 'til Morning* (stagione 2, episodio 22), distanza 350

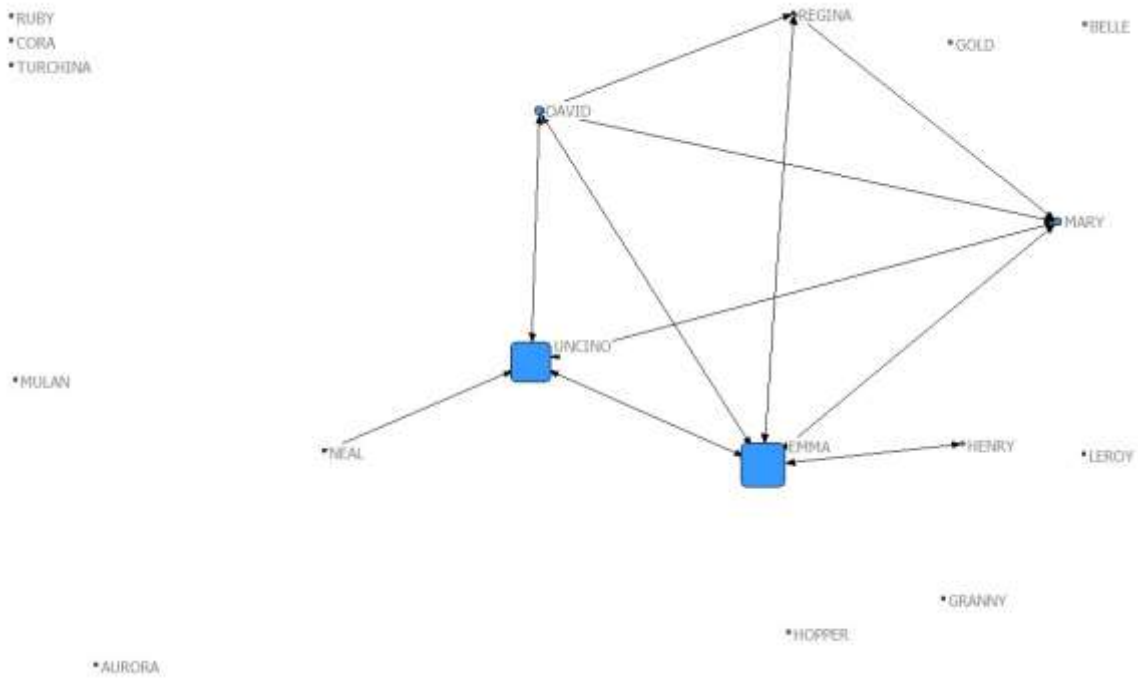


FIG. 28 – *And Straight On 'til Morning* (stagione 2, episodio 22), distanza 400

Il concetto di familiarità viene chiamato in causa due volte: riguardo l'affetto familiare, a cui è possibile ricondurre tutte le relazioni sociali di Henry viste finora; e riguardo l'ambiente in cui queste si evolvono, essendo tale ambiente l'unico in cui il ragazzo abbia vissuto, almeno prima del season finale. Se ne deduce che fino al momento in cui la trama lo colloca nel Mondo Senza Magia, circondato dai propri affetti, Henry si aggregherà sempre con i personaggi più adatti a permettergli di portare avanti il proprio ruolo a lungo.

9.4 Pan, il *villain* d'eccezione

Ora si passerà ad osservare ciò che accade quando Henry viene rimosso dall'ambiente e dalla compagnia abituali, per essere ricollocato in un luogo molto più oscuro e pericoloso. Come accennato infatti, nel finale della seconda stagione *And Straight On 'til Morning* i sottoposti di Peter Pan rapiranno il ragazzo, il cui cuore è necessario a Pan per raggiungere l'immortalità, e lo condurranno all'Isola Che Non C'è per lo scopo. Per gran parte della prima metà della terza stagione Henry e Pan condivideranno la maggioranza del loro tempo sull'isola, stabilendo una relazione sociale che risulterà sì necessaria, ma soltanto in questo particolare segmento di storia.

Cerchiamo di spiegare l'affermazione tramite i grafi di questo arco narrativo: gli episodi nei quali Pan risulta essere il vicino più rilevante di Henry sono sei¹⁶⁵, mentre quelli nei quali è Henry ad avere maggior vicinanza con Pan sono quattro¹⁶⁶, più altri due nei quali Henry risulta il secondo vicino più rilevante¹⁶⁷. La bilateralità dei valori di vicinanza avviene in ben quattro episodi: la *premiere* di stagione *The Heart of the Truest Believer* (FIG. 29), *Quite a Common Fairy*, *Nasty Habits* e *Dark Hollow*, ossia tutti quelli nei quali Henry risulta il vicino più stretto di Pan.

¹⁶⁵ Tali episodi sono *The Heart of the Truest Believer*, *Quite a Common Fairy*, *Nasty Habits*, *Good Form*, *Dark Hollow* e *Think Lovely Thoughts*.

¹⁶⁶ Tali episodi sono *The Heart of the Truest Believer*, *Quite a Common Fairy*, *Nasty Habits* e *Dark Hollow*.

¹⁶⁷ Tali episodi sono *Good Form* e *Think Lovely Thoughts*.

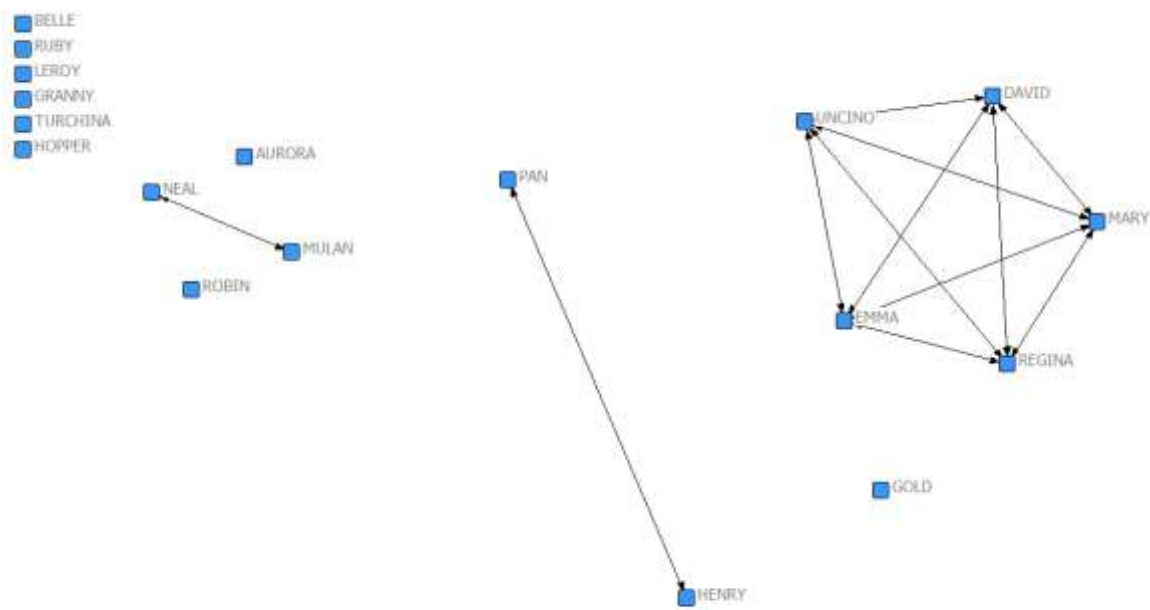


FIG. 29 – *The Heart of the Truest Believer* (stagione 3, episodio 1), distanza 250

Alla luce del rapporto strumentale con il quale Pan vede Henry, è chiaro che in numerosi episodi egli cerchi di stabilire un contatto con lui, per ottenere ciò che desidera. Pan inganna Henry fino all’ottavo episodio *Think Lovely Thoughts*, dopo il quale, una volta ottenuto il cuore di Henry, la relazione sociale tra i due praticamente scomparirà in favore di altre più rilevanti. A livello narrativo perciò, tra i due personaggi quello che ha avuto maggior importanza per l’altro è stato indiscutibilmente Henry. Tuttavia, nonostante questo possiamo affermare che a livello di analisi dei grafi valga l’esatto opposto: l’attore sociale che in questa relazione ha avuto più importanza per l’altro è stato Pan, e non viceversa. Henry infatti, a partire dalla *premiere* e fino a *Think Lovely Thoughts* sarà quasi del tutto isolato dalla sua abituale rete sociale e dovrà rimediare associandosi all’unico personaggio che per qualche motivo ha bisogno di lui in quel preciso momento e luogo.

L’Isola Che Non C’è diventa in tutto e per tutto una gigantesca giungla, che mette alla prova Henry sia a livello di narrazione che di analisi delle reti sociali: come un personaggio debole non può sopravvivere al suo interno senza essere coadiuvato da altri personaggi, così un attore sociale di scarsa presenza non può resistere nell’ecosistema senza intrattenere relazioni con altri attori sociali. Henry quindi è stato semplicemente collocato nell’unica

posizione che gli avrebbe consentito di sopravvivere, come personaggio e come attore sociale, in un ambiente in cui era stato privato di tutto ciò che gli desse sicurezza.

Gli autori della serie hanno mantenuto questo posizionamento sfruttando tutti i possibili inganni e macchinazioni nelle trame da essi scritte: nell'episodio *Dark Hollow* Pan arriva addirittura a lasciar fuggire Henry di proposito, in modo da fargli incontrare un'altra ragazza intrappolata sull'isola, Wendy Darling¹⁶⁸ (Freya Tingley). Ella, con un altro inganno, porterà definitivamente il ragazzo dalla parte di Pan, permettendo agli schemi malvagi di quest'ultimo di proseguire. Questo meccanismo continuerà fino al momento in cui Henry non sarà più necessario a Pan, corrispondente al finale dell'ottavo episodio *Think Lovely Thoughts*; a quel punto, con il raggiungimento dello scopo per Pan e la scoperta dell'inganno per Henry, la relazione sociale tra i due non avrà più motivo di esistere, e le reti sociali riprenderanno progressivamente il loro aspetto originario.

All'interno dell'ecosistema perciò, Pan ha rappresentato semplicemente una stazione di passaggio per Henry, il quale aveva bisogno di un attore sociale abbastanza rilevante in attesa del ritorno dei suoi vicini più cari, formati nelle stagioni precedenti. Le relazioni di valore che Henry aveva costruito in tali stagioni si mostrano in tutta la loro forza: egli certamente non sarebbe sopravvissuto agli inganni di Pan se non avesse precedentemente costruito una rete di relazioni abbastanza robusta da permettergli di essere da loro salvato.

Qui entrano in gioco tutti gli attori sociali che abbiamo già visto essere i più vicini a Henry durante la seconda stagione. Includendo gli episodi in cui il primo posto nella classifica di vicinanza è condiviso abbiamo Emma, che è la più vicina a Henry in ben dieci episodi della stessa; David, che ne conta addirittura undici; Mary Margaret e Gold a quota cinque; Regina a quota due. Tutto questo senza neanche considerare i secondi classificati in vicinanza, che vedono tornare molti di questi nomi, tra cui Regina per ben cinque volte, contribuendo ad irrobustire le reti intorno ad Henry e permettendogli di continuare il suo viaggio nel percorso della trama.

Pan avrà invece un destino totalmente opposto. È noto come nella serialità televisiva alla morte di un personaggio spesso non corrisponda un accantonamento totale dello stesso, che potrà tornare tramite diversi espedienti narrativi o semplicemente con l'utilizzo di flashback¹⁶⁹. Neanche *Once Upon a Time* è estranea a queste pratiche, avendo permesso il ritorno nella narrazione di diversi personaggi che secondo la trama risultavano

¹⁶⁸ Come Pan, anche Wendy è ispirata all'omonimo personaggio delle opere di J.M. Barrie.

¹⁶⁹ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, cit., p. 63

apparentemente defunti. Tra questi vi sono lo sceriffo Graham (Jamie Dornan), Neal Cassidy, il padre di Regina e principe Henry (Tony Perez e, solo nell'episodio *The Miller's Daughter*, Zak Santiago), e persino due antagoniste primarie quali Cora e Zelena, le quali hanno totalizzato un totale di presenza post-mortem molto superiore a quello degli altri personaggi appena nominati.

Per Pan, il terzo grande antagonista dei 44 episodi di *Once Upon a Time* presi in esame, questo discorso non può essere applicato. Egli infatti, a differenza di Cora e Zelena, non è ancora riapparso in alcun episodio della successivo a *Going Home*, neanche durante la quinta stagione attualmente in corso¹⁷⁰. Come abbiamo già constatato, Cora e Zelena avevano in comune un elemento importante che ha senz'altro contribuito al loro ritorno: entrambe condividevano importanti relazioni con attori sociali stabili e potenti come Gold, Uncino e Regina, vere e proprie scialuppe di salvataggio in tali circostanze.

Passiamo in rassegna i vicini più importanti di Pan, oltre al principale Henry: oltre ai quattro episodi nei quali quest'ultimo primeggia, troviamo tre episodi che vedono Gold al vertice¹⁷¹ (con bilateralità in *Think Lovely Thoughts*, vedi FIG. 30), due che vedono Emma¹⁷², e in fondo alla classifica troviamo Regina e Uncino con un episodio a testa¹⁷³. Tra tali personaggi il più rilevante per Pan, anche a livello di trama, è certamente Gold: Pan infatti altri non è che il padre dell'uomo, colui che lo aveva abbandonato ancora bambino per vivere una giovinezza eterna nell'Isola Che Non C'è. Il regolamento di conti destinato ad avvenire tra i due, unito alla *backstory* che li vede entrambi protagonisti (presente nell'ottavo episodio della terza stagione *Think Lovely Thoughts*), permette l'esistenza della seconda grande relazione del personaggio di Pan.

¹⁷⁰ Tuttavia la presenza di Pan è confermata per il centesimo episodio *Souls of the Departed*, la cui messa in onda è prevista per il 6 marzo 2016; di questo si tratterà in seguito.

¹⁷¹ Tali episodi sono *Ariel*, *Think Lovely Thoughts* e *Going Home*.

¹⁷² Tali episodi sono *Lost Girl* e *Save Henry*.

¹⁷³ Gli episodi in questione sono *Good Form* per Emma e *The New Neverland* per Regina.

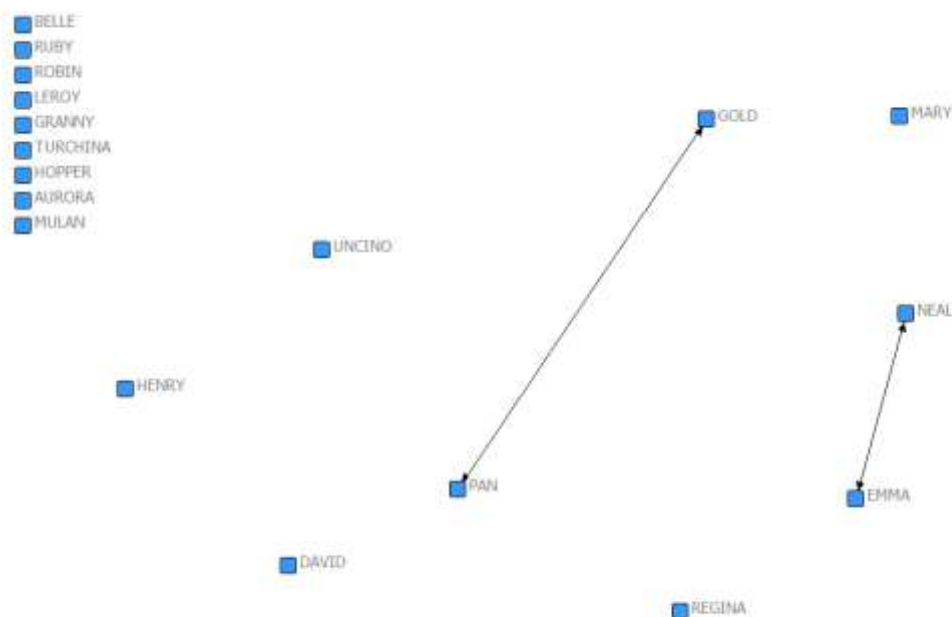


FIG. 30 – *Think Lovely Thoughts* (stagione 3, episodio 8), distanza 650

Il destino dei due personaggi è però strettamente e tragicamente connesso in quanto, secondo l'interpretazione che Gold aveva dato ad una profezia appresa nell'episodio *Manhattan*, egli dovrà morire per sconfiggere Pan e salvare suo nipote Henry. Quando ciò effettivamente accade nell'episodio *Going Home*, Pan perde anche l'ultimo appiglio che lo teneva ancorato alla narrazione; abbandonata la relazione con Henry e ora anche quella con Gold, gli unici due personaggi che avevano un vero significato per lui, Pan si ritrova eliminato dalla serie. Ricordiamo tuttavia come Gold riuscirà a tornare dall'aldilà e tra i personaggi principali, mentre suo padre per il momento resta ancora 'disperso in azione'.

Il principale problema per il personaggio di Pan è stato proprio la sua eccessiva vicinanza ad Henry. Nonostante quanto illustrato riguardo la sua relazione con un personaggio fondamentale come Gold, il suo principale vicino nell'arco narrativo che lo ha visto come antagonista è stato proprio Henry, che quindi non si è dimostrato un investimento sociale particolarmente sicuro. A differenza di Cora e Zelena, le quali avevano relazioni sociali decisamente più rilevanti e hanno quindi potuto sfruttarle per manifestarsi di nuovo all'interno dell'ecosistema, Pan è stato messo in coppia con uno dei pochi personaggi principali ad avere un ruolo sociale asimmetrico: Henry riesce sempre a salvarsi, ma da vicino più importante può fare ben poco senza l'aiuto di altri. Aggiungendo il fatto che l'unica altra importante

relazione sociale di Pan, quella con Gold, fosse legata ad una mutua distruzione, capiamo come Pan sia stato messo in una letale trappola semantica. Rimasta la sola relazione con Gold a mantenerlo a galla, egli si sarebbe trovato, nel suo ultimo episodio *Going Home*, ad un bivio nel quale entrambe le strade si sarebbero rivelate vicoli ciechi:

- Se Gold fosse riuscito ad uccidere Pan (evento poi avvenuto), avrebbe dovuto sacrificare la propria vita nel farlo; di conseguenza Pan avrebbe perso, oltre alla sua stessa vita, l'unica altra relazione sociale che avrebbe potuto permettergli nuove apparizioni all'interno della serie. Il successivo ritorno di Gold dalla morte nell'episodio *Witch Hunt* crea delle possibilità per una simile ricomparsa, nonostante ci sia da sottolineare il fatto che tale evento sia derivato da una particolare scelta degli autori, che comunque sono di certo state influenzate dalle relazioni sociali di Gold, come vedremo in seguito. In altre circostanze, la resurrezione di Gold sarebbe potuta non avvenire, condannando così Pan all'oblio.
- Se fosse stato Pan ad uccidere il figlio, la situazione sarebbe rimasta esattamente invariata. Pan infatti, avrebbe comunque perso l'unica relazione sociale che ancora contasse qualcosa per lui e ciò si sarebbe tradotto in uno scenario molto più catastrofico. La morte dell'unico personaggio in grado di fermare Pan si sarebbe infatti tradotta in una vittoria di quest'ultimo, che avrebbe realizzato il suo malefico piano di dominio mettendo fine per sempre alle volontà dei protagonisti. Sarebbe stato un vero e proprio *series finale* tragico, non essendo più rimasto nessuno in grado di tenere testa a Pan, e mentre nell'universo fittizio di *Once Upon a Time* questa situazione sarebbe stata un'indiscussa vittoria per lui, ciò avrebbe rappresentato la fine delle reti sociali che sorreggevano la serie, portando, nella nostra realtà, alla fine della stessa. Quindi, per permettere la sopravvivenza dell'ecosistema, la morte di Pan era necessaria.

Infine, il personaggio di Pan possiede una particolarità che contribuisce a distinguerlo non solo dagli altri antagonisti, ma anche dagli stessi membri della sua famiglia. Fin dall'inizio di questo elaborato è stato esplicito come una ricorrenza narrativa di *Once Upon a Time* consista nello stabilire relazioni parentali tra la famiglia di Emma così come ci viene introdotta e vari altri personaggi comparsi in seguito. Il concetto di famiglia, compresi anche i suoi lati oscuri, è perciò fondamentale all'interno della serie e ne conseguono rivelazioni che uniscono con legami di sangue anche i personaggi all'apparenza più inaspettati.

Persino antagoniste come Cora e Zelena si ritrovano all'interno del grande albero genealogico su cui si poggia l'intera narrazione. Ciò che però accomuna Cora e Zelena con i personaggi positivi della grande famiglia è una caratteristica che per i secondi appare come scontata: la presenza di sentimenti di affetto. È chiaro come la capacità di provare sentimenti positivi per i propri simili sia fondamentale per poter costruire delle relazioni affettive; non risulta spesso altrettanto chiaro come l'affetto non sia appannaggio esclusivo dei protagonisti o di chi in generale è dipinto come appartenente alla 'giusta parte'.

In narrazioni come quella fiabesca infatti, bene e male sono tradizionalmente ben distinti e separati tra loro, in un dualismo manicheo che non ammette l'esistenza di altre vie a livello morale. Ma sappiamo già come *Once Upon a Time* abbia fatto del ribaltamento di stereotipi e canoni delle fiabe uno dei propri punti di forza, e questo discorso vale anche per l'allineamento morale dei personaggi. Cora e Zelena non sono creature di pura malvagità: entrambe hanno avuto un triste passato, che è stato la causa primaria delle loro azioni malvagie, ma che non ha impedito loro di innamorarsi, seppur con conseguenze infine negative sia per loro che per altri.

Dalla loro introduzione nella trama inoltre, le due dimostrano di non essere spinte semplicemente dal mero egoismo, ma di essere anzi in grado di amare ancora; Cora agisce per il bene della propria figlia Regina, bene che ritiene l'obiettivo più importante, mentre Zelena, nonostante l'odio reiterato da ella provato per la maggior parte dei protagonisti, dimostra infine amore materno nei confronti della figlia neonata avuta con l'inganno da Robin Hood.

Pan rappresenta l'eccezione a tutto il discorso appena svolto. In lui non vi è traccia degli elementi che permettevano di considerare sotto una luce più positiva Cora e Zelena. Pan infatti non diviene malvagio a causa di esperienze traumatiche o tradimenti da parte di persone care: l'unica forza che lo guida è il puro egoismo. Per costruire la sua posizione, Pan si è stabilito permanentemente sull'Isola Che Non C'è, e ha ottenuto eterna giovinezza e poteri magici straordinari. Quando però ha scoperto che avrebbe dovuto rinunciare al proprio figlio Tremotino in cambio di tutto il potere dell'isola, Pan non ha pensato due volte ad abbandonarlo e rimandarlo nel Mondo delle Fiabe lasciandolo solo al proprio destino.

Durante tutto l'arco narrativo che lo vede come antagonista non smette di compiere atti di malvagità e non mostra mai segni di redenzione o sentimenti di amore o affetto per alcun personaggio, arrivando anche ad uccidere il suo braccio destro Felix (Parker Croft) nel *mid-season* finale *Going Home*, pur di raggiungere i propri scopi. Le relazioni precedentemente esaminate ci hanno dimostrato che in un ecosistema come *Once Upon a Time* le relazioni familiari costituiscono una colonna portante delle reti sociali; di conseguenza, tagliare tutti i

ponti con la famiglia di appartenenza e precludere la propria capacità di provare affetto per chicchessia non possono che portare alla caduta e all'estromissione dall'ecosistema. E il destino di Pan, conseguenza di questa sua rinuncia a ritagliarsi la propria nicchia all'interno delle reti sociali, ne è la prova.

Recentemente tuttavia è stato annunciato un ritorno del personaggio di Pan nell'ancora inedito centesimo episodio *Souls of the Departed*¹⁷⁴. Questo ritorno è chiaramente stato reso possibile a causa delle relazioni costruite da Pan nella terza stagione, che nonostante siano formalmente scomparse, continuano un'esistenza effimera nei ricordi dei personaggi con cui egli ha interagito; del resto, un passato tragico non è mai qualcosa che si possa cancellare facilmente.

Tuttavia, alla luce di ciò che si è scritto finora, e che al momento è confermato anche dall'assenza di dichiarazioni degli ABC Studios, è molto probabile che questo annuncio non si tradurrà in una serie ricorrente di apparizioni. Le relazioni costruite da Pan finora non sono infatti abbastanza forti da permettergli una persistente presenza nel futuro dell'ecosistema, consentendogli solo fugaci apparizioni. Privilegiare il peso della relazione tra Pan e Henry al peso di quella tra Pan e Gold ha contribuito a questa spiacevole condizione per quello che è stato, per carattere e per azioni, uno dei più pericolosi antagonisti di tutto l'ecosistema *Once Upon a Time*.

9.5 Senso unico

La sorte di Pan e gli eventi mostrati nel corso della serie, specialmente la rottura di entrambi i Sortilegi Oscuri, se osservate affiancandole alla performance sociale di Henry ci mostrano un interessante risultato: Henry rappresenta un attore sociale a *senso unico*. Nonostante il poco tempo passato in scena infatti, il suo ruolo è determinante per l'evoluzione della trama e ciò non sarebbe possibile senza la sua costante vicinanza ai personaggi più rilevanti della serie, con i quali costruisce relazioni che gli permettono di raggiungere obiettivi estremamente ardui. Tuttavia, la sua influenza da sola non è sufficiente a mantenere all'interno dell'ecosistema altri personaggi di presenza meno stabile, come si è osservato nel caso di Pan. Perciò il più probabile scenario evolutivo delle reti che Henry costruirà con nuovi attori sociali gioca decisamente a sfavore di questi ultimi, i quali saranno destinati a essere

¹⁷⁴ Natalie Abrams, "Once Upon a Time Exclusive: Robbie Kay Returning as Peter Pan!", in *Entertainment Weekly*, 2 novembre 2015, URL <http://www.ew.com/article/2015/11/02/once-upon-time-robbie-kay-peter-pan-100-episode> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

rimossi o tenuti da parte a tempo indeterminato se non costruiranno altre relazioni sociali più rilevanti con attori più forti. Il ‘figlio più piccolo’, nell’analisi delle reti sociali, può risultare un autentico discolo.

Capitolo 10

Emma e la contesa

10.1 Antefatti

Abbiamo già chiarito come nell'ecosistema di *Once Upon a Time* Emma Swan sia uno dei personaggi in assoluto più rilevanti a livello di reti sociali. Ciò di cui ancora non si è discusso riguarda la situazione in cui la storia la colloca in caso di scelte particolarmente complesse che la vedono coinvolta. Le dinamiche familiari e sentimentali tornano infatti con forza in una serie di circostanze che riguardano le relazioni amorose da ella intraprese nel corso della propria vita. Tutto inizia con l'incontro tra Emma e il figlio di Tremotino, Baelfire, giunto nel Mondo Senza Magia nel diciannovesimo secolo e ritornatovi dopo circa cento anni trascorsi sull'Isola Che Non C'è, nella quale il tempo non influisce sull'aspetto fisico delle persone. Baelfire assume quindi il nome di Neal Cassidy e al suo incontro con Emma si ritrova ad avere un'età biologica di poco superiore a quella della ragazza, in contrasto alla propria età anagrafica enormemente superiore. I due iniziano una relazione sentimentale che permetterà il concepimento di Henry, ma che si interromperà tristemente quando Neal abbandonerà la partner dopo aver scoperto l'identità di Salvatrice di questa.

Si può dire che l'incontro dei due innamorati sia quindi uno degli eventi scatenanti della trama di *Once Upon a Time*, dato che Emma giunge a Storybrooke proprio grazie al figlio che la esorta a seguirlo. Tuttavia Emma resta sentimentalmente infelice per anni dopo l'abbandono di Neal, e una volta giunta a Storybrooke intraprende una relazione con lo sceriffo Graham, che sarà stroncata dalla reazione di Regina. Ma è nella seconda stagione che Emma conosce un uomo che diverrà importantissimo nella sua vita: si tratta di Killian Jones, meglio noto come Capitan Uncino, anch'egli, come Peter Pan, ispirato all'omonimo personaggio delle opere di J.M. Barrie.

Dapprima nemici, i due svilupperanno nel corso della trama un legame affettivo sempre più forte, destinato però a scontrarsi con quello tra Emma e Neal in seguito al recupero di quest'ultimo da New York. È su questo scontro che si basa il presente capitolo: la relazione nascente tra Emma e Uncino opposta a quella rinascente tra Emma e Neal, e sul risultato di tale scontro. Infatti, il triangolo amoroso che ne risulta è destinato a finire in breve tempo, a causa della morte tragica di Neal nel quindicesimo episodio della terza stagione *Quiet Minds* e

del definitivo fidanzamento suggellato in seguito tra Emma ed Uncino. La vittoria di una delle due relazioni sull'altra non è certamente un fatto casuale; l'obiettivo è perciò ora quello di osservare gli sviluppi dei rapporti sentimentali di Emma con i due personaggi, nonché i rapporti di questi ultimi con altri personaggi, più o meno vicini ad Emma, per comprendere cosa può aver causato la prevalenza di Uncino su Neal.

10.2 Uncino contro Neal

Cronologicamente parlando, il primo incontro ad avvenire all'interno della trama è quello tra Uncino e Neal. I due si incontrano infatti nei pressi dell'Isola Che Non C'è durante la fine di quello che nel Mondo Senza Magia era il diciannovesimo secolo. A causa di questo, Neal è ancora un giovane ragazzo, mentre Uncino risulta decisamente più maturo in fatto di età. Dopo la lenta costruzione di una difficile amicizia, Uncino tradirà Neal consegnandolo ai sottoposti di Peter Pan, il quale lo terrà prigioniero fino alla fuga dall'isola che Neal effettuerà nei primi anni Novanta del ventesimo secolo (sempre prendendo come riferimento il Mondo Senza Magia).

Partiamo quindi confrontando i due spasimanti di Emma a livello di presenza scenica e analisi delle reti. Entrambi vengono presentati allo spettatore nella seconda stagione, nella quale Uncino totalizza 7211 secondi di presenza, mentre Neal arriva a 5213 secondi (FIG. IV); un distacco non particolarmente marcato. La terza stagione invece si sbilancia decisamente a favore di Uncino, il quale si trova in scena per 16230 secondi, contro i soli 6595 di Neal (FIG. V). Risulta chiaro come già nel corso della terza stagione si sia deciso di stabilire la superiorità di Uncino a livello di presenza, considerando anche che dalla *premiere* della terza stagione *The Heart of the Truest Believer* fino a *Quiet Minds*, Uncino è presente per 9556 secondi, mentre Neal per 6433.

Addirittura si potrebbe risalire alla seconda metà della seconda stagione per rintracciare questa superiorità, dato che l'interprete di Uncino Colin O'Donoghue, inizialmente accreditato come ruolo ricorrente, venne promosso tra i membri del *main cast* già in quel periodo¹⁷⁵, a differenza di Michael Raymond-James (interprete di Neal) che dovette aspettare

¹⁷⁵ James Hibberd, "Once Upon a Time Upgrades Colin O'Donoghue (Capt. Hook) to Series Regular", in *Entertainment Weekly*, 3 ottobre 2012, URL <http://insidetv.ew.com/2012/10/03/colin-odonoghue-hook/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

fino all'inizio della terza¹⁷⁶. Come ben sappiamo tuttavia, per quanto il tempo in scena abbia un'importante influenza sulla gestione di un personaggio, hanno grande rilevanza anche i rapporti con altri attori sociali, forti o deboli che siano.

La prima analisi da svolgere riguarderà quindi le relazioni sociali intraprese tra i due uomini ed Emma. Prendendo in esame i grafi relativi alla seconda stagione, osserviamo come Neal sia il vicino più stretto di Emma negli episodi *Manhattan*, *The Miller's Daughter* (posizione condivisa con Gold) e *Second Star to the Right*, mentre Uncino occupa tale posizione nel solo episodio *Tallahassee*. La situazione però si inverte durante il periodo che giunge all'episodio *Quiet Minds* nella terza stagione: ora è Uncino a detenere più spesso la maggior vicinanza, negli episodi *Dark Hollow*, *New York City Serenade* e *The Tower*, lasciando il primato a Neal in *Think Lovely Thoughts* e *Quiet Minds*.

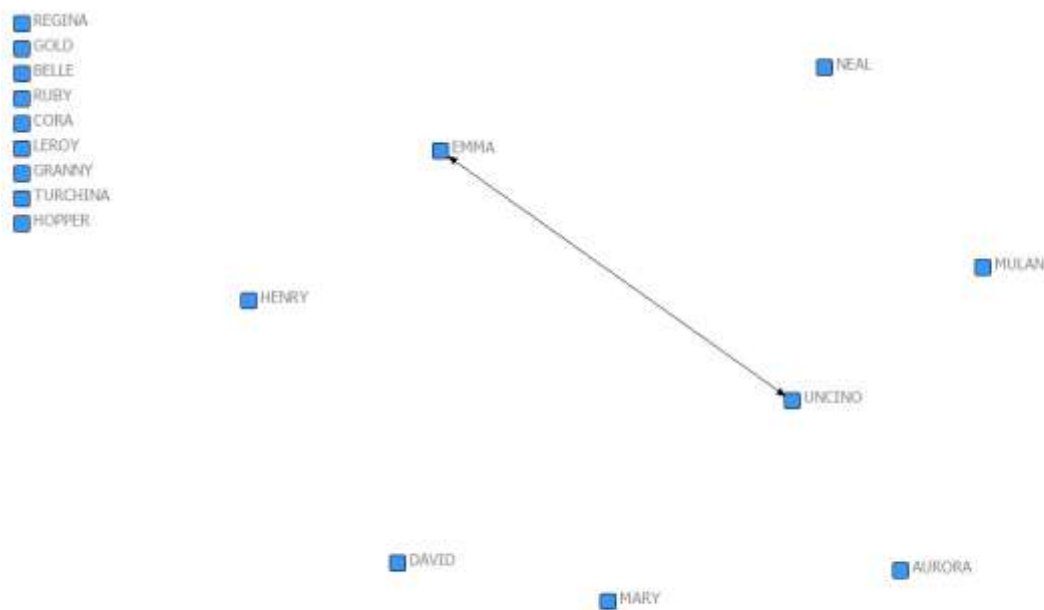


FIG. 31 – *Tallahassee* (stagione 2, episodio 6), distanza 600

¹⁷⁶ Morgan Jeffery, “*Once Upon a Time* Star Made Series Regular”, in *Digital Spy*, 15 maggio 2013, URL <http://www.digitalspy.com/tv/once-upon-a-time/news/a481564/once-upon-a-time-star-made-series-regular/> (ultima visita: 18 febbraio 2016)

Osservare le relazioni anche dal punto di vista di Uncino e Neal, fino al momento della morte di quest'ultimo, permette di comprendere quanto spesso la forza del vicinato sia reciproca: Emma risulta l'attrice sociale più vicina a Uncino in dieci episodi¹⁷⁷, tra i quali *Tallahassee* (FIG. 31), *Dark Hollow*, *New York City Serenade* e *The Tower*, raggiungendo così la bilateralità quattro volte. La vicinanza che la Salvatrice ha con Neal è invece massima in quattordici episodi¹⁷⁸, dei quali quattro consentono la bilateralità: *Manhattan* (FIG. 32), *The Miller's Daughter*, *Second Star to the Right*, *Think Lovely Thoughts*.

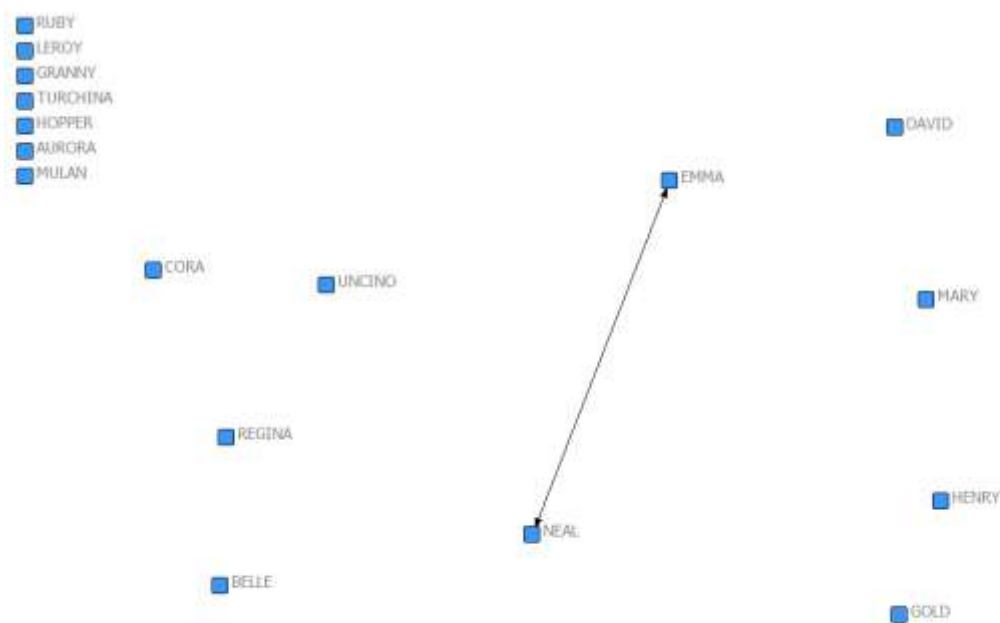


FIG. 32 – *Manhattan* (stagione 2, episodio 14), distanza 450

Una lotta serrata dunque, che vede Emma a fianco di Neal per più episodi, dei quali però solo quattro presentano bilateralità, lo stesso numero di episodi in cui questa è presente nel rapporto tra Emma e Uncino. Il risultato del capitano ha tuttavia maggiore rilevanza per diverse ragioni. Innanzitutto, i quattro episodi in cui è il più importante vicino di Emma

¹⁷⁷ Tali episodi sono *Tallahassee*, *In the Name of the Brother*, *The Queen Is Dead*, *The Heart of the Truest Believer*, *Lost Girl*, *Nasty Habits*, *Dark Hollow*, *New York City Serenade*, *The Tower* e *Quiet Minds*.

¹⁷⁸ Tali episodi sono *Tallahassee*, *Manhattan*, *The Queen Is Dead*, *The Miller's Daughter*, *Welcome to Storybrooke*, *Selfless*, *Brave and True*, *Lacey*, *The Evil Queen*, *Second Star to the Right*, *Ariel*, *Dark Hollow*, *Think Lovely Thoughts*, *Save Henry* e *The New Neverland*.

presentano tutti la bilateralità della relazione sociale, mentre Neal non riesce a conquistarla in un'occasione, oltretutto nel fondamentale episodio della propria dipartita *Quiet Minds*.

Inoltre Uncino, aiutato anche dalla struttura della trama, che ha visto Neal assente per molto tempo, ha potuto trascorrere più episodi e più tempo in compagnia di Emma rispetto a Neal. Infine, ma se ne discuterà in seguito, la ricezione del pubblico della coppia Emma-Uncino, nota ormai tra il fandom come *Captain Swan*, ha avuto grande risuono all'interno dell'ecosistema, senz'altro superiore a quello avuto dalla relazione tra Emma e Neal (*Swanfire*), contribuendo a rafforzare la prima. Non è un caso che dopo la fine di Neal la relazione tra Emma e Uncino cresca di intensità a livelli esponenziali; successivamente a *Quiet Minds* i due saranno in situazione di bilateralità per ben quattro episodi¹⁷⁹, tra cui *Bleeding Through*, in cui il primato di vicinanza è condiviso da entrambi con Mary Margaret e David, a suggellare la vicinanza del capitano al Trio SBN (FIG. 33).

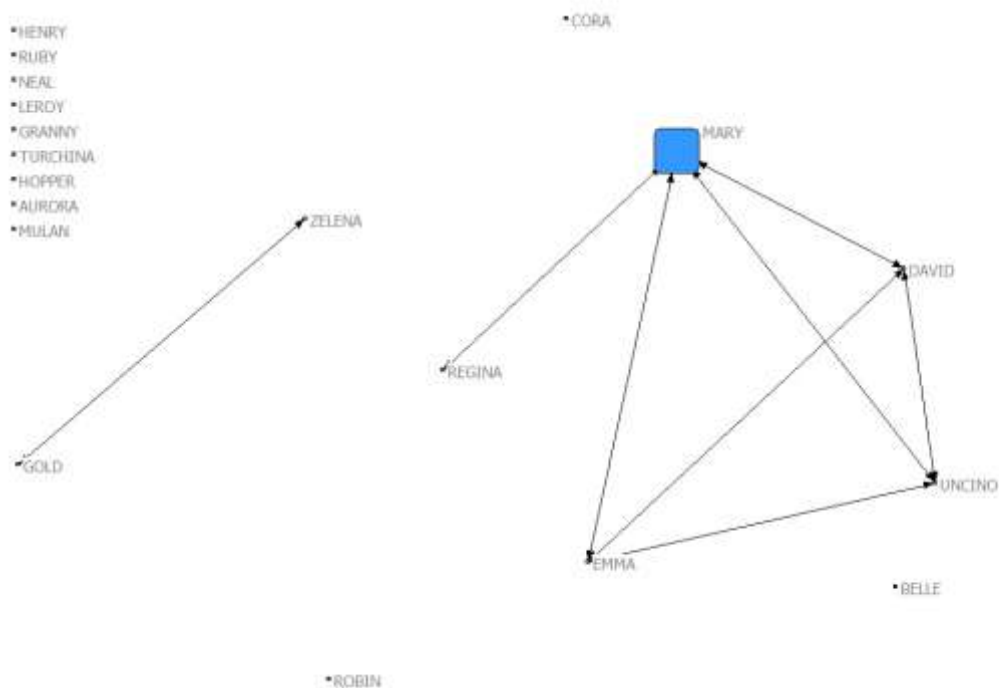


FIG. 33 – *Bleeding Through* (stagione 3, episodio 18), distanza 300

¹⁷⁹ Tali episodi sono *Bleeding Through*, *Kansas*, *Snow Drifts* e *There's No Place Like Home*.

Anche nell'osservazione della *betweenness* si nota questa inversione di tendenza: fino a *Quiet Minds*, Uncino ha detenuto il valore massimo di *betweenness* in tre episodi¹⁸⁰, contro gli otto di Neal¹⁸¹, per poi raggiungerlo altre quattro volte dopo la morte di quest'ultimo¹⁸². C'è da dire comunque che i parametri di distanza di Uncino nei momenti di massima *betweenness* sono sempre molto più elevati rispetto a quelli di Neal, il quale spesso non supera il valore di distanza di 50, segno di una presenza meno duratura, congruente con il suo ridotto tempo in scena; inoltre, anche in casi di raggiungimento di distanze più elevate egli condivide quasi sempre il primato con altri attori sociali. L'unico episodio in cui Neal raggiunge centralità massima ad alti valori (addirittura 400) è proprio quello del suo congedo *Quiet Minds*, che lo ha necessariamente visto come personaggio principe (FIG. 34); la presenza di Uncino risulta invece sempre più incidente, rimanendo nodo centrale a distanze mai esclusivamente pari a 0 o 50, a differenza di Neal che in ben quattro episodi su otto non esce dall'intervallo che comprende questi due valori.

¹⁸⁰ Tali episodi sono *Queen of Hearts* (a distanza di 200), *And Straight On 'til Morning* (a distanza di 350) e *Good Form* (a distanza di 200).

¹⁸¹ Tali episodi sono *Second Star to the Right* (a distanza di 0), *The Miller's Daughter* (a distanza di 50, condiviso con Emma e Gold), *Selfless, Brave and True* (a distanza di 200, condiviso con Emma, Mary Margaret, David e Henry), *Second Star to the Right* (a distanza di 0), *The Heart of the Truest Believer* (a distanza di 50, condiviso con Mulan), *Nasty Habits* (a distanza di 300, condiviso con Mulan), *Going Home* (a distanza di 350, condiviso con Mary Margaret, David e Uncino), e *Quiet Minds* (a distanza di 400).

¹⁸² Raggiungerà il primato negli episodi *It's Not Easy Being Green* (a distanza di 200), *The Jolly Roger* (a distanza di 150), *Snow Drifts* (a distanza di 100) e *There's No Place Like Home* (a distanza di 200, condiviso con David).

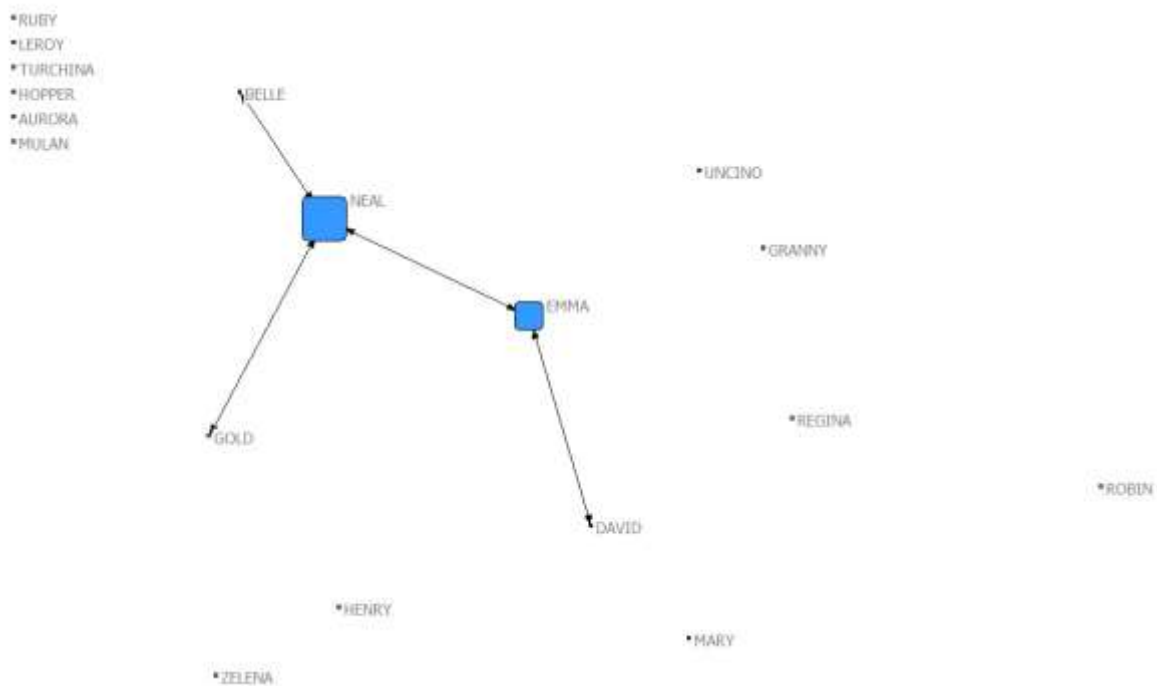


FIG. 34 – *Quiet Minds* (stagione 3, episodio 15), distanza 250

10.3 Genitori e figli

Poiché anche altri attori sociali sono ovviamente in grado di modificare l’andamento dell’ecosistema, si possono ora iniziare a esporre altre relazioni fondamentali, ossia quelle tra i due uomini amati da Emma e gli attori sociali vicini a quest’ultima, rappresentati dalla sua famiglia. L’analisi appena svolta infatti non è sufficiente a giustificare la prevalenza di Uncino su Neal nella costruzione di una relazione duratura con Emma; bisogna perciò mappare le altre importanti relazioni sociali che Uncino e Neal hanno costruito e aggiungerle alla bilancia dei rapporti sociali per comprendere tutte le variazioni che queste possano causare.

Per quanto possa apparire insolito, dato tutto ciò che di lui si è affermato in precedenza, un personaggio fondamentale nell’equazione risulta essere proprio David. Il suo ruolo come padre di Emma lo pone infatti in una posizione di prima linea nella vita sentimentale di sua figlia, rispecchiando la situazione, presente nel mondo reale come in quelli fittizi, per cui una relazione amorosa debba essere convalidata dall’approvazione genitoriale. Ciò può indubbiamente apparire come una controtendenza rispetto allo spirito emancipativo che permea *Once Upon a Time*, serie che ha di fatto risemantizzato le fiabe facendo

dell'indipendenza femminile una caratteristica dominante del suo ecosistema di riferimento. Tuttavia la trama, soprattutto nel corso della terza stagione, si dirigerà silenziosamente verso questa inaspettata modalità di rapporto tra personaggi e ciò permetterà a David di esprimere il proprio ruolo di influenza, supportato anche dalle reti sociali, le quali, come si vedrà, seguono anch'esse questa direzione.

Confrontiamo il vicinato di Uncino con quello di Neal, relativamente a David e sempre nell'arco di tempo che dalla *premiere* della seconda stagione *Broken* giunge a *Quiet Minds* (stagione 3, episodio 15). Possiamo notare come David risulti il vicino più stretto di Uncino in ben nove episodi¹⁸³, ottenendo bilateralità in tre di questi, ossia *Quite a Common Fairy* (FIG. 35), *Good Form* e *Going Home*, pur se a volte condivisa. Per contro, Neal ha David al massimo grado di vicinanza in soli tre episodi¹⁸⁴, ottenendo la bilateralità nel solo *Going Home*, peraltro condivisa con Uncino. Quest'ultimo ha avuto così modo di costruire una relazione con David in grado di superare i precedenti antagonismi, guadagnando stima e rispetto da parte del padre di Emma e conquistandosi un validissimo alleato nella strada verso il cuore della Salvatrice. Neal invece non ha mai avuto un gran numero interazioni con alcuno dei genitori naturali di Emma, risultando in tal modo svantaggiato nel confronto con il rivale e contribuendo lentamente al proprio stesso declino.

¹⁸³ Tali episodi sono *Tiny*, *And Straight On 'til Morning*, *Quite a Common Fairy*, *Good Form*, *Ariel*, *Save Henry*, *The New Neverland*, *Going Home*, *Witch Hunt* e *Bleeding Through*.

¹⁸⁴ Tali episodi sono *Going Home*, *New York City Serenade* e *Witch Hunt*.

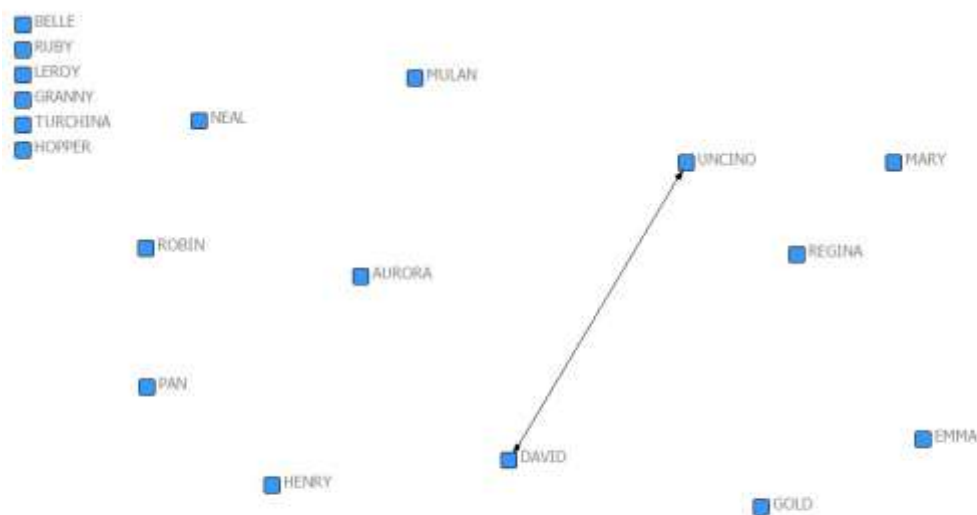


FIG. 35 – *Quite a Common Fairy* (stagione 3, episodio 3), distanza 350

Ovviamente David non è il solo parente di primo grado di Emma all'interno della serie, poiché anche Mary Margaret e Henry ricadono nella categoria. Tuttavia le loro interazioni con Uncino e Neal non contribuiscono all'avanzamento di quest'ultimo. Restando nel segmento di episodi che giunge a *Quiet Minds* e confrontando le relazioni dei due personaggi con Mary Margaret, si nota come Uncino presenti la donna tra i propri vicini più stretti per quattro episodi¹⁸⁵, contro i due di Neal (*New York City Serenade* e *Witch Hunt*); se osserviamo la seconda relazione sociale più stretta in ogni episodio, Uncino aggiunge altri nove primati, mentre Neal soltanto quattro. In tal modo, l'appoggio di quello che al di là dell'approvazione parentale abbiamo visto essere un importantissimo attore sociale, viene meno in favore di Uncino.

Resta dunque Henry da prendere in considerazione, ed in effetti Neal supera Uncino di un ampio margine nell'ambito delle relazioni sociali con il figlio. Egli infatti detiene la massima vicinanza con Neal in tre episodi¹⁸⁶ (con bilateralità in *Lacey*, vedi FIG. 36), a differenza di Uncino che in nemmeno un'occasione mostra il ragazzo al vertice del proprio vicinato. Ma riprendendo ciò che si è esposto precedentemente, sappiamo già come Henry non sia in grado

¹⁸⁵ Tali episodi sono *The Doctor*, *Tiny*, *Ariel* e *Save Henry*.

¹⁸⁶ Tali episodi sono *Welcome to Storybrooke*, *Lacey* e *The Evil Queen*.

di sostenere da solo un altro attore sociale, lasciando quest'ultimo a un destino spesso funesto nel caso in cui non riesca a costruire altre relazioni forti.

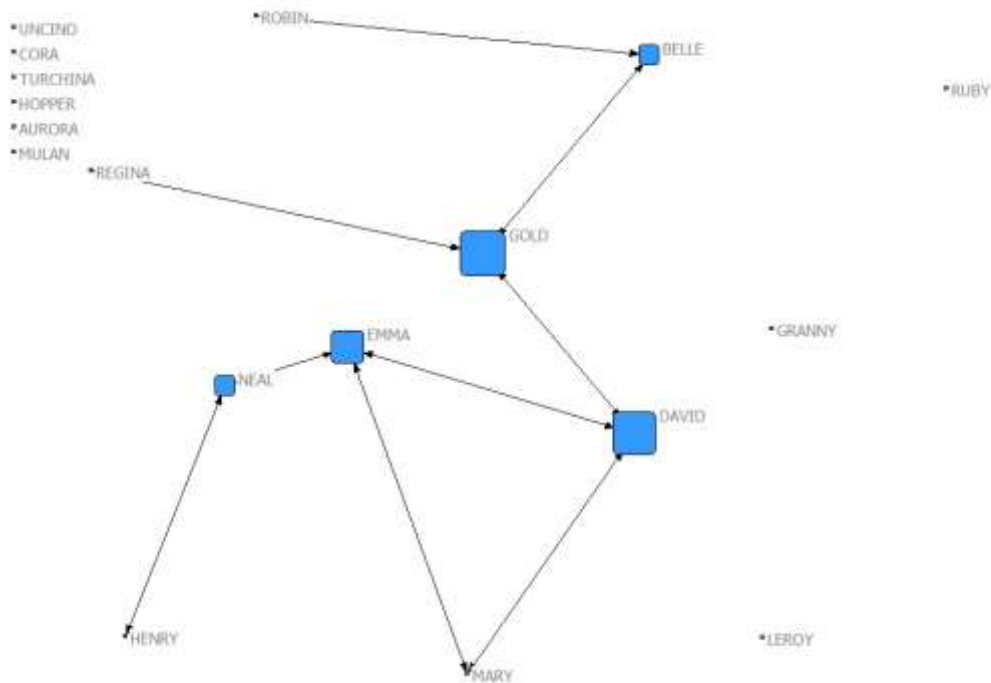


FIG. 36 – *Lacey* (stagione 2, episodio 19), distanza 100

Perciò, non potendo contare sull'appoggio dei genitori di Emma e dovendo fare affidamento sul solo figlio di quest'ultima, Neal non riesce nell'impresa di avvalorarsi di fronte alla famiglia di Emma, e la sua relazione con l'amata viene lasciata da parte in favore dell'attore che vanta una performance sociale migliore. Anche in questo caso, dopo la morte di Neal il numero e la forza dei rapporti sociali di Uncino con Mary Margaret e Henry crescono, avendo la maggior vicinanza con la prima in *Bleeding Through* (ex aequo con Emma e David) e con il secondo in *A Curious Thing* (bilaterale).

10.4 Evoluzione della ricezione esterna

Infine, i fenomeni di *shipping*. Dall'introduzione del personaggio di Uncino nell'episodio *The Crocodile*, i fan hanno prodotto molto materiale basato su una ipotetica relazione tra il

capitano ed Emma Swan. Tale relazione, come di consueto nello *shipping*, ha ricevuto dalla comunità di fan un appellativo, *Captain Swan*, derivato da un'unione tra il ruolo di Uncino e il cognome di Emma. Anche la coppia Emma-Neal ha ricevuto un nome, *Swanfire* (sincresi tra Swan e Baelfire, il nome originale di Neal). Facendo ricerche in rete risulta però chiaro come all'interno del fandom di *Once Upon a Time* lo *shipping* prediletto dalla comunità sia quello tra Emma ed Uncino. In particolare, il contenuto di Fanlore è emblematico nel descrivere l'andamento della ricezione del pubblico.

Fanlore è un sito web creato tramite software *wiki*, lo stesso utilizzato e reso celebre da Wikipedia, l'enciclopedia online consistentemente tra i dieci siti web più visitati al mondo. Tale software permette agli utenti di modificare liberamente il contenuto del sito, con opportune restrizioni, in modo da inserire nuove informazioni con una rapidità in genere molto più elevata. Uno strumento perfetto per una comunità di fan, che può così riunirsi intorno ad argomenti raramente affrontati dalle enciclopedie tradizionali e gestire il contenuto in vari modi, aggiungendo informazioni corrette e rimuovendo le errate, bloccando gli interventi a scopo sabotatore e in generale tutelando il sito.

Come moltissimi altri siti *wiki*, Fanlore è marcato da una propria tematica, che in questo caso è l'attività dei fan. Obiettivo dichiarato del sito è l'esposizione delle caratteristiche di tutti i fandom possibili e delle loro attività, creando così una sorta di aggregatore di pensieri e creazioni di qualunque appassionato. A scopo di ciò il sito presenta moltissimi link a siti esterni e file contenenti opere create dagli appassionati, che vanno dalle illustrazioni, ai tributi video, alle fanfiction.

In Fanlore non potevano quindi mancare pagine web per ogni relazione sentimentale, anche non canonica, tra i personaggi di *Once Upon a Time*. Pagine su *Captain Swan* e *Swanfire* sono ovviamente anch'esse incluse, ed è proprio confrontandole che si nota il divario presente tra le due nella comunità di appassionati. La pagina dedicata a *Captain Swan*¹⁸⁷ presenta una quantità di informazioni e opere derivate enormemente superiore a quella di *Swanfire*¹⁸⁸, tra cui una fanfiction pubblicata nel novembre 2012¹⁸⁹, quando la seconda stagione era in corso da poco più di un mese e la relazione tra Emma e Uncino era ancora solo un'ipotesi. Anche sul versante del fandom dunque è Uncino a prevalere, sancendo la propria popolarità e quella di *Captain Swan*.

¹⁸⁷ http://fanlore.org/wiki/Captain_Hook/Emma_Swan (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

¹⁸⁸ http://fanlore.org/wiki/Emma_Swan/Neal_Cassidy (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

¹⁸⁹ <https://www.fanfiction.net/s/8670759/1/Second-Star-to-the-Right> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Risulta ormai chiaro come *Captain Swan* abbia prevalso su *Swanfire* e iniziato una salita sempre più grande nella scala della rilevanza. Abbiamo già menzionato come Uncino si sia avvicinato maggiormente agli attori sociali vicini ad Emma e abbia fortificato sempre più la propria relazione con lei. Ciò si è rispecchiato nell'attività dei fan, che dal 2012 continuano a produrre sempre più materiale e a far salire sempre più la coppia nella lista dei *trend topics* della rete. Nel 2014, anno in cui andò in onda l'episodio *Quiet Minds* che vide la morte di Neal, *Captain Swan* è risultato essere quarto nella classifica degli *shipping* più condivisi su Tumblr, piattaforma da sempre frequentatissima da vari fandom¹⁹⁰; *Captain Swan* è apparso anche nella classifica nel 2015 appena conclusosi, questa volta al quinto posto¹⁹¹.

Appurato l'aumento di popolarità della coppia, rimane ora da chiedersi come tale popolarità verrà gestita durante la serie e quali saranno le conseguenze sull'ecosistema. Entrano in gioco i modelli di selezione già menzionati nella Parte Prima di questo elaborato, e in particolare la selezione stabilizzante. La coppia Emma-Uncino è infatti emersa come quella più importante per l'economia (narrativa e monetaria) della serie; di conseguenza si è deciso di aumentarne man mano la copertura, prima eliminando la concorrenza di Neal e in seguito dando ai due sempre più spazio. Per aumentare l'efficacia della serie è stato sempre più sacrificato lo spazio di altri personaggi principali in favore di Emma e Uncino.

10.5 “Io ti troverò sempre”

La centralità assunta dalla coppia si palesa al massimo nella quinta stagione di *Once Upon a Time*, attualmente in corso: nella *storyline* che la caratterizza, il possesso dell'Oscurità, la più potente forza maligna della serie che precedentemente era in mano a Gold, passa ad Emma, la cui salvezza diventa quindi il motivo della nuova avventura intrapresa dai personaggi. In seguito si scoprirà che anche Uncino era in possesso della stessa Oscurità di Emma, rendendo i due in tutto e per tutto legati e conducendo al sacrificio finale dell'uomo, allo scopo di distruggere l'Oscurità una volta per sempre.

Emma tuttavia non accetta la morte della persona amata e parte con i suoi alleati alla volta dell'Oltretomba per recuperare Uncino ad ogni costo, pronunciando l'ormai iconica frase che suo padre David disse in più di un'occasione all'amata Mary Margaret: “Io ti troverò sempre”. Risulta ormai palese affermare come gli sviluppi di trama lascino presupporre una

¹⁹⁰ Ali Szubiak, “Tumblr Releases List of the Most Shipped Couples of 2014”, in *PopCrush*, 8 dicembre 2014, URL <http://popcrush.com/tumblr-most-shipped-2014/> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

¹⁹¹ <http://yearinreview.tumblr.com/post/134751774307/most-reblogged-ships> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

seconda metà di stagione ugualmente incentrata sui *Captain Swan*, che restano un cardine nella prosecuzione della serie e necessitano quindi di preservazione continua. Altrettanto palesemente si può affermare che gli sviluppi futuri della serie saranno indissolubilmente legati a questa coppia, divenuta ormai la più blasonata di *Once Upon a Time* sia nella componente biotica che in quella abiotica.

Capitolo 11

I personaggi secondari

11.1 Due gruppi, due regolamenti

Ogni narrazione corale presenta un gran numero di personaggi, specialmente quando il suo medium è basato su una lunga serialità. La coralità infatti, con tutte le possibilità che offre nella creazione di sviluppi sempre nuovi basati sui personaggi che presenta, risulta decisamente adatta a permettere un andamento duraturo della trama. I limiti tuttavia sono evidenti: non potendo dedicare grande spazio a un numero di personaggi percepibile come eccessivo, molti di essi saranno destinati a rimanere in secondo piano o addirittura ad essere rimossi dalle vicende. Diversi dei personaggi secondari presenti in *Once Upon a Time* rispettano però vari requisiti di presenza e importanza che consentono loro di essere presi come parte rilevante del loro ecosistema narrativo di riferimento. Come vedremo, questa posizione permetterà loro di avere un trattamento di favore riservato a ben pochi altri personaggi all'interno della serie.

Tradizionalmente, nel mondo della serialità televisiva i personaggi considerati 'secondari' sono quelli interpretati da attori e attrici che nel sistema di *billing* attoriale si trovano al di fuori della categoria del *main cast*. Abbiamo quindi *ruoli ricorrenti*, basati su apparizioni discontinue ma relativamente numerose all'interno di una determinata stagione¹⁹²; oppure personaggi interpretati da *guest star*, le quali appaiono per un periodo molto più limitato e spesso anche solo per un singolo episodio. Per la propria natura, le *guest star* non sono chiaramente portate a raggiungere il quorum di 11 episodi che permetta loro una considerazione nel lavoro di analisi, pertanto nessun personaggio interpretato da una *guest star* è stato preso in considerazione all'interno di questo elaborato.

Come già annunciato nell'introduzione, i personaggi secondari inclusi nelle matrici di UCINET, oltre a Robin Hood, del quale abbiamo già parlato nel capitolo 6, sono il minatore ed ex inserviente Leroy, la proprietaria del Granny's Diner Granny, la Madre Superiora, lo psicologo Archie Hopper, la guerriera Mulan e la principessa Aurora, ai quali verrà affiancato in questa sede il personaggio di Ruby per vari motivi che verranno in seguito esposti.

¹⁹² Alex Epstein, *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box*, Londra, Macmillan Publishers, 2006, pp. 27-28

Procediamo quindi con una breve analisi del loro percorso narrativo all'interno di seconda e terza stagione di *Once Upon a Time*.

A parte Ruby, a proposito della quale sarà riservato un sottocapitolo apposito, il resto dei personaggi verrà diviso in due gruppi, formati dai personaggi che sono accomunati da vicinato e dalla posizione come attori all'interno dei grafi. I due insiemi così costituiti saranno il Gruppo di Storybrooke, formato da Leroy, Granny, la Madre Superiora e Hopper, personaggi che nel presente della trama hanno come principale campo d'azione la città di Storybrooke, nel Mondo Senza Magia; e il Gruppo della Foresta Incantata, composto da Aurora e Mulan, che invece affrontano la quasi totalità delle loro avventure nel Mondo delle Fiabe.

	LEROY	GRANNY	TURCHINA	HOPPER	AURORA	MULAN
EP 1	277	277	159	85	769	654
EP2	244	97	351	376	75	75
EP3	0	0	0	0	232	320
EP4	76	0	0	0	0	0
EP5	0	0	0	144	414	414
EP6	0	0	0	0	562	521
EP7	112	513	62	0	42	0
EP8	0	20	0	0	631	596
EP9	162	0	0	0	414	532
EP10	366	366	200	467	0	0
EP11	161	136	136	118	0	253
EP12	390	0	0	0	0	0
EP13	698	205	0	0	0	0
EP14	0	0	0	0	0	0
EP15	0	0	206	0	0	0
EP16	0	0	0	0	0	0
EP17	0	7	0	13	0	0
EP18	0	0	56	0	0	0
EP19	79	41	0	0	0	0
EP20	43	0	0	0	0	0
EP21	0	0	31	0	0	0
EP22	257	226	0	171	24	24
SOMME	2865	1888	1201	1374	3163	3389

FIG. VI – I tempi totali in scena dei personaggi secondari nella seconda stagione

	LEROY	GRANNY	TURCHINA	HOPPER	AURORA	MULAN
EP 1	0	0	0	0	103	448
EP2	425	0	0	0	0	0
EP3	0	0	135	0	81	398
EP4	0	0	0	0	0	0
EP5	0	0	0	0	0	0
EP6	0	0	0	0	0	0
EP7	228	35	136	221	0	0
EP8	0	0	0	0	0	0
EP9	0	27	0	133	0	0
EP10	181	155	163	0	0	0
EP11	514	874	409	310	0	0
EP12	78	34	0	40	167	0
EP13	324	249	0	157	0	0
EP14	0	0	0	0	0	0
EP15	0	85	0	0	0	0
EP16	0	139	109	0	0	0
EP17	0	0	0	0	0	0
EP18	0	0	0	0	0	0
EP19	93	93	0	0	94	0
EP20	54	0	0	45	0	0
EP21	14	14	0	0	0	0
EP22	50	50	50	164	50	0
SOMME	1961	1755	1002	1070	495	846

FIG. VII – I tempi totali in scena dei personaggi secondari nella terza stagione

11.2 Il Gruppo di Storybrooke

Nel Gruppo di Storybrooke la presenza di Leroy come personaggio ricorrente è senz'altro la più costante: con ben 22 episodi all'attivo¹⁹³, sui 44 presi in esame, riesce a raggiungerne la metà, corrispondente ad un'intera stagione, e ciò si traduce inevitabilmente in una grande quantità di interazioni con vari altri personaggi della serie, principali o secondari che siano. A livello di grafi, il leader dei Sette Nani riesce a primeggiare persino a livello di *betweenness*, posizione di solito riservata ai protagonisti: nel grafo dell'episodio *Tiny*, portando a 100 il parametro di distanza, Leroy risulta essere il personaggio con la *betweenness* maggiore, conquistando un primato di cui pochi altri personaggi secondari possono vantarsi (FIG. 37). Inoltre il suo tempo in scena nel totale delle due stagioni prese in analisi corrisponde a 4826

¹⁹³ http://www.imdb.com/name/nm0034305/?ref_=nv_sr_1 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

secondi, più di qualunque altro membro di ognuno dei due gruppi (FIGG. VI e VII); tutte queste caratteristiche pongono Leroy nel ruolo di più presente e incidente personaggio tra quelli ricorrenti.

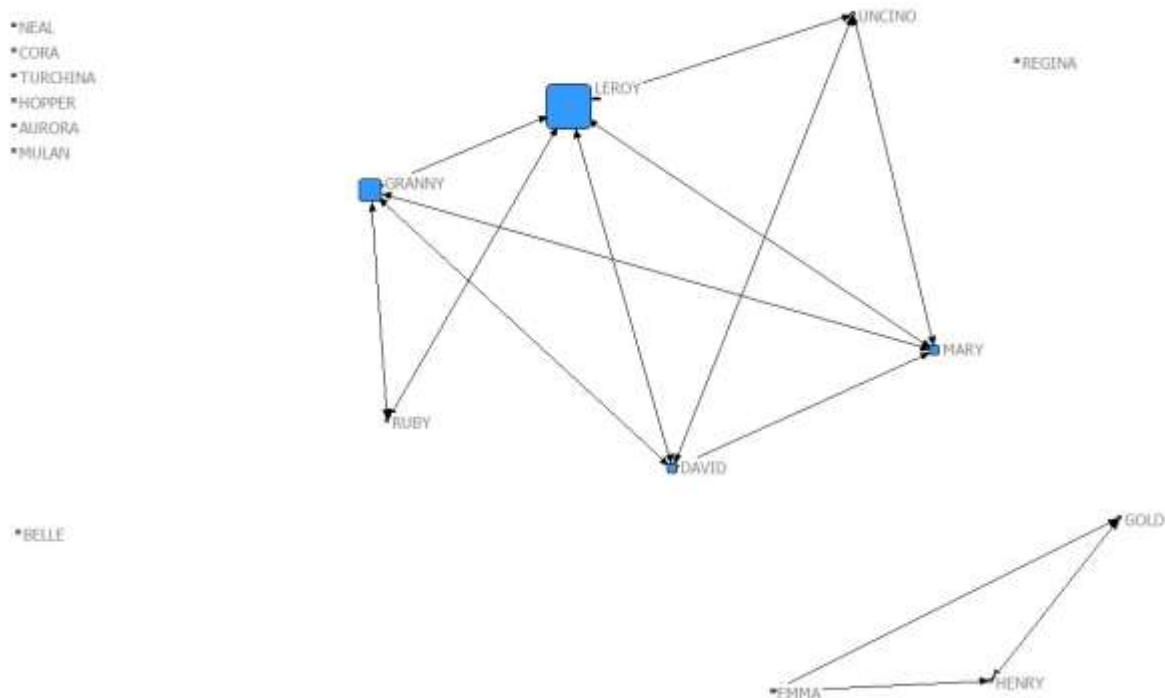


FIG. 37 – *Tiny* (stagione 2, episodio 13), distanza 100

Vicina alla sua incidenza è Granny, nonna di Ruby e proprietaria del Granny's Diner, la tavola calda più frequentata a Storybrooke. Il Granny's Diner è un vero e proprio *watering hole* all'interno della serie: un luogo, cioè, in cui il passaggio costante di persone di qualsiasi allineamento e tipo permette l'intreccio di un'enorme quantità di storie e una grande disponibilità di informazioni¹⁹⁴. Molte decisioni importanti sono state prese entro le mura del locale, e il fatto che Granny ne sia la proprietaria la pone di diritto tra i personaggi più coinvolti all'interno delle reti di relazioni. La sua presenza in scena ammonta anch'essa a 22 episodi¹⁹⁵ (anche se non sarà considerata la sua presenza nella rete relativa all'episodio *The Jolly Roger*, in quanto in tale episodio ella non interagisce con nessun altro personaggio incluso nelle matrici).

¹⁹⁴ Christopher Vogler, *op. cit.*, pp. 108-109

¹⁹⁵ http://www.imdb.com/name/nm0254379/?ref_=nv_sr_2 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Rilevante è il fatto che anche Granny sia riuscita a raggiungere alti livelli di *betweenness* in alcune occasioni; negli episodi *Tiny* (a distanza 100) e *Lacey* (a distanza 0), raggiunge il secondo posto, perdendo rispettivamente contro Leroy e Gold, mentre in *Going Home* (a distanza 0) raggiunge il massimo, pur condividendolo con diversi altri attori sociali a causa dell'alto livello di coralità dell'episodio, che ha ospitato per molti minuti un gran numero di personaggi. I suoi 3643 secondi di tempo totale in scena (FIGG. VI E VII) contribuiscono a inserirla in profondità nel tessuto delle reti sociali, pur non collocandola di certo ai livelli del favorito Leroy.

Segue un ex aequo tra la Madre Superiora¹⁹⁶ e Hopper¹⁹⁷, che totalizzano 14 episodi di presenza ciascuno (anche se la prima non sarà considerata nella rete relativa all'episodio *Quite a Common Fairy*, per lo stesso motivo di Granny). Essi detengono un tempo di presenza rispettivamente pari a 2203 e 2444 secondi (FIGG. VI e VII), il che li pone certamente sui gradini più bassi all'interno del Gruppo di Storybrooke.

Sebbene, soprattutto nella prima stagione, Hopper si fosse dimostrato il più rilevante tra i due, avendo anche una *backstory* ad egli dedicata nell'episodio *That Still Small Voice*, qui i due risultano abbastanza congruenti a livello di importanza nelle reti sociali. Infatti entrambi riescono a raggiungere il grado massimo di *betweenness*, anche se Hopper è l'unico personaggio del Gruppo di Storybrooke, insieme a Leroy, ad aver raggiunto il primato di *betweenness* senza dividerlo con altri. Di preciso, Hopper e la Madre Superiora primeggiano rispettivamente negli episodi *The Cricket Game*, (ad una distanza di 0, vedi FIG. 38) e *Selfless, Brave and True* (sempre a distanza 0), nonostante il primato della Madre Superiora sia condiviso con Neal in tale occasione.

¹⁹⁶ http://www.imdb.com/name/nm0870535/?ref=nr_sr_1 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

¹⁹⁷ http://www.imdb.com/name/nm0768620/?ref=nr_sr_2 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

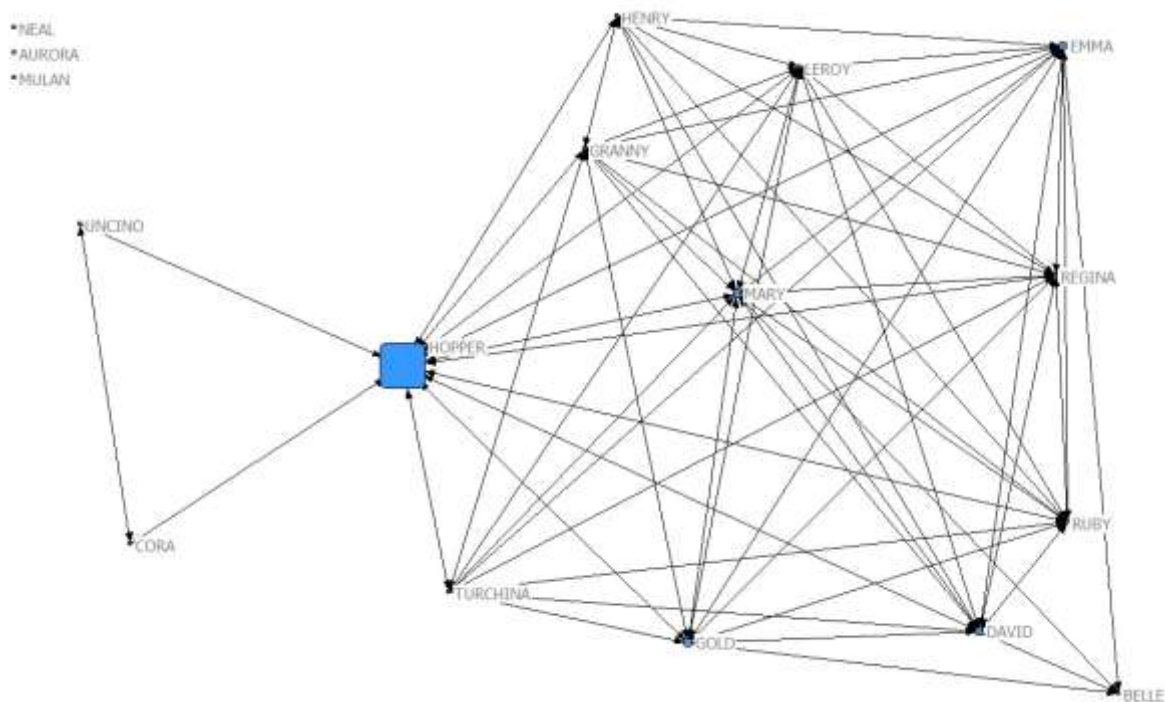


FIG. 38 – *The Cricket Game* (stagione 2, episodio 10), distanza 0

Il fatto che i quattro personaggi appena analizzati siano stati collocati in uno stesso gruppo non ha a che fare soltanto con la principale locazione in cui le loro vicende si svolgono. In realtà essi condividono molto più di quanto sembri, e il mezzo migliore di realizzare tale fatto è proprio l'analisi delle reti sociali. La particolarità che essi condividono giace infatti nel numero di membri che compongono il loro vicinato nel momento in cui il valore di distanza nel grafo è particolarmente elevato. Riprendendo un concetto già esposto nel capitolo 5 e ampiamente utilizzato, una delle azioni che sono state eseguite sui grafi in questo elaborato consisteva nell'aumento del parametro di distanza, portato a un livello tale da far progressivamente scomparire le relazioni, in modo da capire quali fossero le più resilienti per ogni personaggio.

Finora ci si è occupati dei personaggi più rilevanti, cercando di capire quali fossero i vicini più fedeli per ognuno, ed effettivamente c'è stata una certa ricorrenza, un risultato decisamente comune: ai massimi valori di distanza, il vicinato dei personaggi ancora legati a qualcuno era composto da un numero di attori sociali compreso tra uno e tre, raggiungendo in rarissime occasioni i quattro membri, e ancora più raramente superandoli. Si evince quindi come la rilevanza di tali personaggi a livello di narrazione e presenza, li collochi naturalmente in una posizione in cui ciò che serve loro siano soltanto poche relazioni con altri attori molto

forti in grado di far procedere l'evoluzione dell'ecosistema. Una sorta di club elitari, basati su resilienti relazioni di fiducia tra pochi privilegiati (dagli autori), e capaci di influenzare le vicende più di qualunque altro gruppo sociale.

Per i personaggi del Gruppo di Storybrooke vale invece un discorso diverso. I quattro infatti, a livello narrativo, sono accomunati da caratteristiche opposte a quelle dei personaggi principali: scarsa incidenza nella trama, ridottissima presenza di *backstories* e relazioni deboli anche con gli attori sociali più forti. C'è da dire a proposito che, pur potendo sembrare scontato, il *main cast* ha un'importanza enorme per il destino dei personaggi secondari: in *Once Upon a Time* tutti i personaggi secondari sono in qualche modo legati a un rilevante personaggio principale. Leroy e il resto dei Sette Nani, come nella fiaba originale, interagiscono spesso con Biancaneve e il Principe Azzurro, corrispettivi fiabeschi di Mary Margaret e David e fondamentali leader dei personaggi positivi di Storybrooke.

Stesso discorso può valere per Granny e per la Madre Superiora, entrambi fedeli alleati e consiglieri della coppia regale. Anche Hopper segue questo allineamento all'interno della trama, ma è caratterizzato dalla condivisione di un particolare legame con Regina, personaggio che sappiamo avere grande influenza sull'ecosistema; Hopper, in veste di psicologo della città e in virtù del suo antico ruolo di Grillo Parlante, entità coscienziosa per antonomasia, è uno dei pochi abitanti di Storybrooke a credere che in Regina ci siano chance di cambiamento e a non condannarla unilateralmente, contribuendo almeno in parte al cambiamento di carattere della donna.

Si nota quindi come i personaggi secondari essenzialmente vivano di dipendenza da quelli principali; le relazioni che legano le due fasce sono indispensabili ai personaggi secondari per poter resistere nell'ecosistema. Tuttavia i personaggi principali sono spesso 'confinati' all'interno delle loro lobby, e il tempo che possono dedicare ai comprimari delle fasce secondarie non può essere perciò molto elevato, anche a causa della gran quantità di personaggi che impedirebbe una gestione ottimale del poco tempo a disposizione. Ai membri del Gruppo di Storybrooke è perciò necessario sfruttare al massimo la coralità della serie creandosi un vicinato di dimensioni a dir poco spropositate, comprendente qualunque tipo e fascia di personaggi.

È proprio questa la differenza netta tra il Gruppo di Storybrooke e i personaggi principali che abbiamo analizzato finora. L'analisi delle reti non lascia dubbi: la posizione di attore più vicino ai personaggi secondari è spesso condivisa da un grandissimo numero di attori. Abbiamo episodi come *The New Neverland*, in cui Leroy e Granny detengono il massimo della vicinanza con sei attori in contemporanea, e la Madre Superiora con sette; *And Straight*

On 'til Morning, in cui troviamo Leroy e Hopper a quota sette; e *Broken*, in cui la Madre si mantiene a quota sette, mentre Hopper arriva a otto. Ci sono inoltre episodi limite come *There's No Place Like Home*, in cui Leroy, Granny e la Madre Superiora sono a quota nove; infine il caso estremo del più volte citato *Going Home*, nel quale Granny arriva a quota otto vicini più stretti, Leroy a nove e Hopper addirittura ad undici (FIG. 39). La lista potrebbe continuare, e questo solo considerando gli attori con la maggior vicinanza, senza contare quelli con il secondo più alto grado di vicinanza, le cui fila sono anch'esse spesso numericamente enormi.

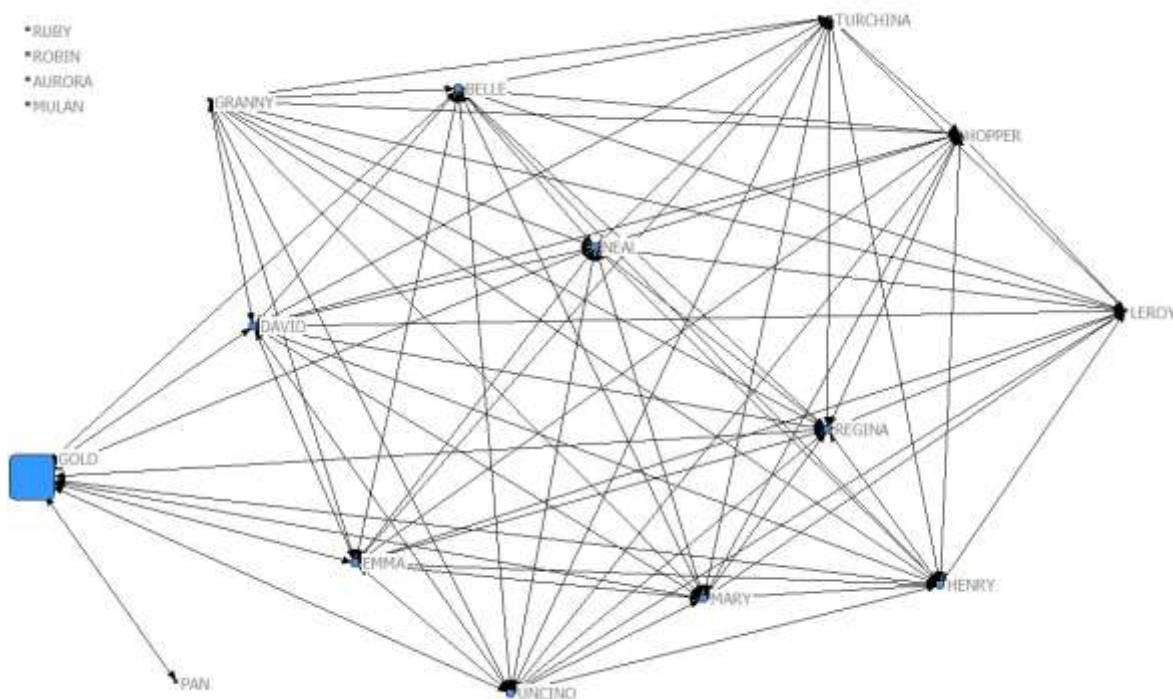


FIG. 39 – *Going Home* (stagione 3, episodio 11), distanza 250

Capiamo quindi come per tali personaggi sia necessario associarsi con quanti più comprimari possibili a scopo di tutelarsi contro l'ondata di oblio sempre imminente. Proprio come nella realtà gli esseri umani devono unirsi in associazioni per garantirsi benefici altrimenti indisposti, così i personaggi ricorrenti devono 'fare gruppo' per darsi forza a vicenda nell'ecosistema selvaggio in cui vivono. La loro persistenza in certi casi può essere particolarmente duratura, e si può trovare riscontro in questa affermazione quando si osserva il percorso dei due membri più importanti del Gruppo di Storybrooke, ossia Leroy e Granny. I

due infatti vantano una quantità di episodi in cui sono presenti che al momento non è mai stata inferiore a sette per ognuna delle cinque stagioni¹⁹⁸; una quantità lontanissima da quelle detenute dalla maggior parte degli altri personaggi secondari. Leroy addirittura compare nel primo episodio della serie spin-off *Once Upon a Time in Wonderland*, diventando così l'unico personaggio, insieme a Cora, a comparire almeno una volta in ogni stagione della serie madre e nello spin-off.

Esemplare può essere anche uno sviluppo recente della quinta stagione di *Once Upon a Time*, nel suo episodio di debutto *The Dark Swan*. In tale episodio i protagonisti devono compiere un viaggio nel Mondo delle Fiabe per salvare Emma, prigioniera dell'Oscurità, e utilizzano il Granny's Diner, potenziato da uno speciale incantesimo, come mezzo di trasporto per viaggiare attraverso i Mondi. A seguirli nella loro avventura sono proprio Granny e Leroy, quest'ultimo arrivato nel locale all'ultimo momento insieme al resto dei Sette Nani; i due si dimostrano così ancora una volta come i personaggi secondari più fedeli e legati al gruppo dei protagonisti, chiamati in causa dagli autori in un arco narrativo che non li vedeva direttamente coinvolti, a discapito di tutti gli altri. Loro ulteriori presenze saranno quindi particolarmente probabili nel futuro di *Once Upon a Time*, in cui di certo conquistano lo scettro di 'secondari per la vita'.

11.3 Il Gruppo della Foresta Incantata

Mulan (10 episodi di presenza¹⁹⁹, ai quali va aggiunto *And Straight On 'til Morning*, nel quale ella è presente, ma interpretata da un'attrice mascherata non accreditata, raggiungendo così il quorum) e Aurora (14 episodi di presenza²⁰⁰) sono due personaggi per i quali occorre fare un discorso differente, poiché per quanto possano condividere comunanze con gli appartenenti al Gruppo di Storybrooke, il loro sviluppo come personaggi è stato svolto in maniera decisamente diversa. Tutto inizia dal contesto: nella loro prima comparsa in *Broken*, che aprì la seconda stagione di *Once Upon a Time*, Mulan e Aurora si trovano in un'area del Mondo delle Fiabe che è stata protetta dal Sortilegio Oscuro, come vedremo più nel dettaglio nella Parte Quinta di questo elaborato, dedicata allo spin-off *Once Upon a Time in Wonderland*. Nello stesso episodio, in questa stessa area giungono anche Emma e Mary

¹⁹⁸ La presenza di Lee Arenberg, interprete di Leroy, è stata confermata nel centesimo episodio *Souls of the Departed*, in uscita il 6 marzo 2016, che quindi verrà incluso nel conteggio.

¹⁹⁹ http://www.imdb.com/name/nm1512166/?ref=mv_sr_1 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²⁰⁰ http://www.imdb.com/name/nm0092961/?ref=mv_sr_1 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Margaret, che dopo un breve screezio stringeranno un legame di amicizia con le due ragazze, formando un gruppo con lo scopo di tornare a Storybrooke superando tutti gli ostacoli imminenti; al nono episodio, *Queen of Hearts*, Emma e Mary Margaret riusciranno nell'impresa, separandosi dalle compagne.

Questi nove episodi contengono una serie di informazioni che possono comunicare molto sulla gestione dei personaggi secondari e delle loro relazioni. La tabella in FIG. VI contiene i tempi totali in scena dei sei personaggi secondari presi in esame nel corso della seconda stagione; osservando i valori di tempo che questi passano in scena durante i primi nove episodi, emerge un sostanziale dislivello tra il Gruppo di Storybrooke e quello della Foresta Incantata. I membri del secondo gruppo hanno infatti delle quantità di secondi in scena enormemente superiori a quelle detenute dai membri del primo: Leroy (871 secondi), Granny (907 secondi), la Madre Superiora (572 secondi) e Hopper (605 secondi) non possono competere con Mulan e Aurora, le quali totalizzano rispettivamente 3112 secondi e 3139 secondi.

In un simile frangente, le due si trovano in quello che si potrebbe definire un regime di *gestione asimmetrica del tempo*: invece di compiere apparizioni ridotte ma relativamente costanti, il loro tempo in scena è concentrato in una manciata di episodi concatenati nei quali il loro ruolo ha maggior importanza rispetto a quello di tutti gli altri personaggi secondari. Narrativamente parlando, il principale ruolo di Mulan e Aurora all'interno di tale segmento di trama è quello di alleati e guide per Emma e Mary Margaret attraverso un mondo di misteri e pericoli a cui soprattutto la Salvatrice è estranea. Ciò si concretizza in una presenza delle coadiuvanti limitata all'arco narrativo nel quale il loro aiuto è richiesto, per poi essere riprese con molta più irregolarità rispetto ai membri del Gruppo di Storybrooke. Questi ultimi hanno goduto invece di una gestione del tempo molto più *simmetrica*: data la scarsità di tempo utilizzabile per dare spazio ai personaggi secondari, l'utilizzo più limitato che si è fatto degli abitanti di Storybrooke ha permesso di poterli sfruttare più frequentemente, senza bruciare le tappe.

Tuttavia la cosa non ha impedito di riutilizzare Mulan e Aurora nelle stagioni successive alla seconda; entrambe riappariranno nel finale della seconda stagione *And Straight On 'til Morning* e negli episodi della terza *The Heart of the Truest Believer* e *Quite a Common Fairy*. Inoltre Aurora sarà presente negli episodi *New York City Serenade*, *A Curious Thing* e *There's No Place Like Home*, mentre Mulan tornerà addirittura a quinta stagione inoltrata, nell'episodio *The Bear King*; le due si dimostrano quindi dotate dei giusti requisiti per ricomparire all'interno dell'ecosistema. Evidentemente tutto il tempo passato in scena non

può essere cancellato da un semplice colpo di spugna, ma ancora meno possono essere cancellate le relazioni sociali intraprese dalle due ragazze.

Mulan e Aurora hanno infatti condiviso tempo ed esperienze con quattro dei più forti attori sociali di *Once Upon a Time*, ovvero Emma, Mary Margaret, Uncino e Cora. Si è già parlato dell'importanza che i quattro personaggi detengono a livello di reti sociali, ma è necessario ora soffermarsi sulla qualità delle relazioni di Mulan e Aurora, per tentare di spiegare la resilienza della prima, tornata in gioco dopo anni, a discapito della seconda, assente dai tempi di *There's No Place Like Home*. Le relazioni con Emma e Mary Margaret sono ovviamente privilegiate, essendo più durature a causa del loro essere fondate su legami di alleanza e, in seguito, amicizia.

Parità tra la forza delle relazioni sociali di Mulan e Aurora si riscontra negli episodi *Broken*, *We Are Both* e *The Doctor*, per quanto nei primi due le relazioni svaniscono ad una distanza superiore a 50, segno della debolezza delle stesse. Ipotesi di superiorità di Mulan si possono rintracciare in vari grafi. Ad esempio, nell'episodio *Lady of the Lake* Mulan resta nel vicinato delle influenti Emma e Mary Margaret fino a un valore di distanza di 200, contro il valore di 50 di Aurora; in *Into the Deep* resta loro vicina fino a un valore di ben 500, mentre Aurora si ferma a 250; e in *Queen of Hearts* arriva ad una distanza di 400, conquistando anche il primato di *betweenness*, contro la distanza di 250 di Aurora (FIG. 40).

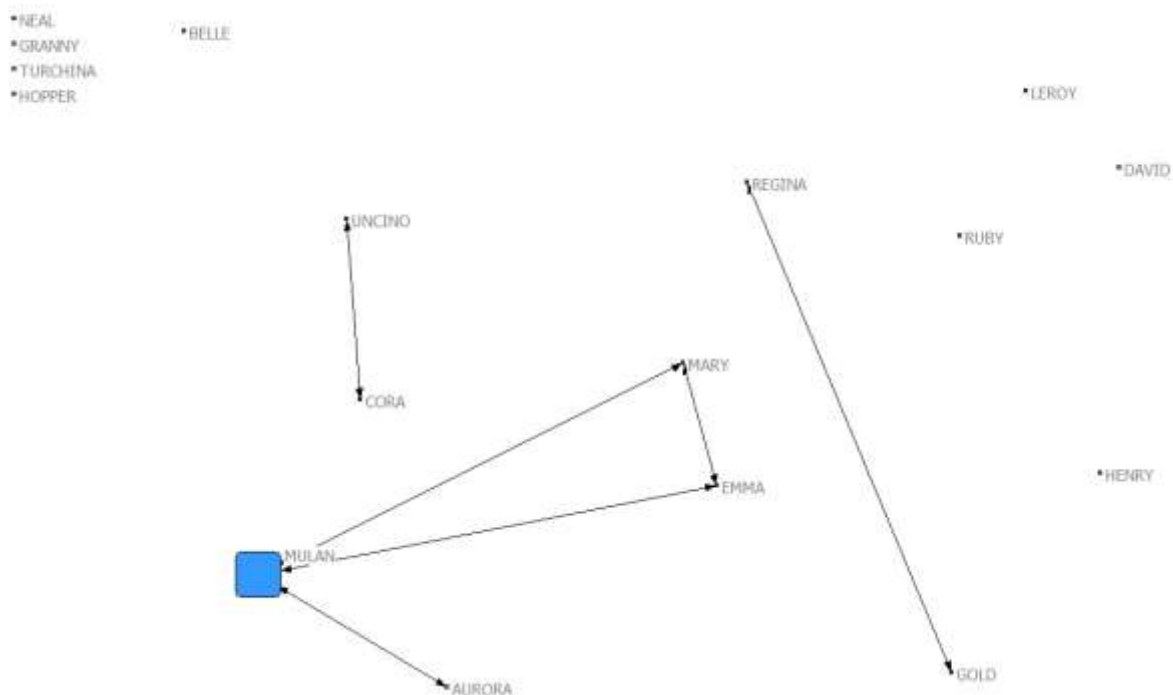


FIG. 40 – *Queen of Hearts* (stagione 2, episodio 9), distanza 400

La principessa invece primeggia in vicinanza con Emma e Mary Margaret, nonché Henry, solo nell'episodio *Child of the Moon*; tuttavia è da notare che in tale episodio gli archi che collegano Aurora ai tre attori sociali esistono solo a un valore di distanza di 0, scomparendo già ad un aumento di 50, mentre Mulan è del tutto assente. L'unica vera 'vittoria' di Aurora in questo senso è nell'episodio *Tallahassee*, nel quale condivide una forte relazione con la sola Mary Margaret, superata solo da quella già menzionata tra Emma e Uncino (FIG. 41).

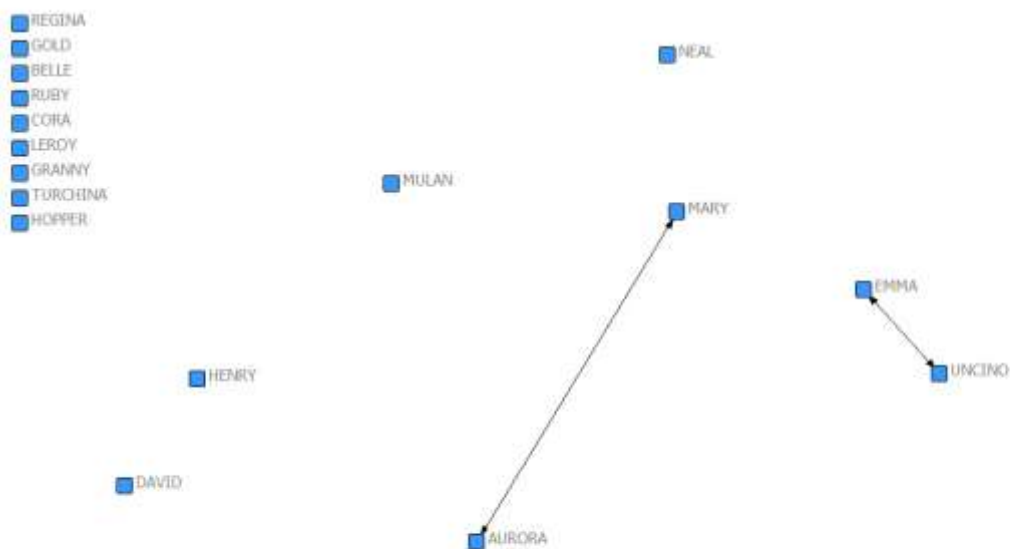


FIG. 41 – *Tallahassee* (stagione 2, episodio 6), distanza 550

Tramite i soli nove episodi presi in analisi si potrebbe già costruire un quadro generale della maggior resistenza delle relazioni di Mulan rispetto a quelle di Aurora, ma Mulan ha ottenuto un altro importante punto a proprio favore che non è stato ancora menzionato. Tutto è legato alla comparsa della guerriera nell'episodio *The Outsider*, ormai fuori dalla *storyline* dedicata all'avventura con Emma e Mary Margaret nel Mondo delle Fiabe. Come ormai dovrebbe essere noto, quasi ogni episodio di *Once Upon a Time* presenta al suo interno un flashback nel quale viene raccontata una storia incentrata su uno o più particolari personaggi. In *The Outsider* Mulan risulta proprio uno dei protagonisti del flashback, insieme a Belle, con

la quale intraprenderà un viaggio per sconfiggere il *monster of the week*, che si rivelerà essere un trasfigurato principe Filippo.

Grazie a questa partecipazione, Mulan vanta un ruolo d'azione all'interno di una parte di trama che, essendo nella serie utilizzata a scopo di focalizzazione, certifica la sua importanza. Oltretutto, la sua compagna di avventura è Belle, della quale abbiamo già osservato le peculiarità di attrice sociale e la sua presenza tra i personaggi principali già dall'esordio della seconda stagione. D'altro canto, Aurora non è mai stata personaggio centrale di un flashback, né ha mai interagito con personaggi principali con i quali non avesse interagito anche Mulan, con l'eccezione di Henry; ma essendo Henry un attore sociale non particolarmente affidabile, come già esposto nel capitolo 9 a lui dedicato, i benefici di questa relazione extra di Aurora risultano decisamente discutibili. Mulan si aggiudica quindi la maggior probabilità di ricomparsa, ricomparsa che dopo quella avvenuta nell'episodio della quinta stagione *The Bear King* è stata recentemente confermata anche nel diciottesimo episodio della stessa stagione, che si intitolerà *Ruby Slippers*²⁰¹.

11.4 Ruby, l'evanescente

Ruby, come altri attori sociali analizzati in precedenza, possiede delle caratteristiche piuttosto insolite, le quali però nel suo caso si intrecciano con fattori imprevisti facenti parte della componente abiotica dell'ecosistema narrativo; anche per queste ragioni, si è scelto di inserirla in questo undicesimo capitolo dedicato ai personaggi secondari, nonostante nella seconda stagione i crediti la includano tra i personaggi principali. Come di norma, facciamo un excursus del personaggio: Ruby è la controparte di Storybrooke di due personaggi resi celebri dalle fiabe di Charles Perrault e dei sempre presenti Fratelli Grimm, ossia gli opposti polari Cappuccetto Rosso e il Lupo Cattivo. Ruby è infatti un licantropo, specie presente nell'universo di *Once Upon a Time* anche se in numero limitato, e controlla le proprie trasformazioni in lupo tramite il cappuccio rosso incantato che indossa. È da sempre un'alleata dei protagonisti, e in ogni occasione cerca di proteggerli, anche utilizzando il proprio potere quando necessario.

²⁰¹ Susan Gittins, "SHOOT: *Once Upon a Time* Films *Ruby Slippers* in Vancouver's Mountain View Cemetery with Meghan Ory", in *YVRShoots*, 6 febbraio 2016, URL <http://yvrshoots.com/2016/02/shoot-once-upon-a-time-films-ruby-slippers-in-vancouvers-mountain-view-cemetery-with-meghan-ory.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Al di là di tutto questo, le sue apparizioni nella serie riconducono anch'esse a una gestione asimmetrica del tempo. Per quanto il tempo passato in scena da Ruby nella seconda stagione fosse decisamente ridotto rispetto a quello di altri personaggi (ammonta a 4572 secondi, vedi FIG. IV), la sua presenza era comunque gestita in maniera abbastanza equilibrata, permettendo la sua comparsa in diversi episodi. Nella terza stagione accade l'esatto opposto: presente in soli quattro episodi, tutti nella seconda metà della stagione, totalizza un tempo di soli 521 secondi (FIG. V), inferiore a quello di qualsiasi altro personaggio della stagione in questione. Persino Cora, apparsa nel solo episodio *Bleeding Through*, la supera con 843 secondi di presenza.

Tuttavia in questo caso non occorre chiamare in causa le reti sociali, in quanto questa assenza prolungata è da imputare ad un avvenimento esterno alla trama: l'abbandono del cast da parte di Meghan Ory, interprete di Ruby. Ory infatti, terminate le riprese della seconda stagione, decise di lasciare *Once Upon a Time* per dedicarsi ad interpretare nuovi ruoli, tra i quali soprattutto quello di protagonista femminile nella serie televisiva *Intelligence*, andata in onda su CBS nel 2014²⁰². La serie è stata cancellata dopo una sola stagione, ma le ripercussioni sulla presenza di Ruby in *Once Upon a Time* sono state profonde: oltre al ridotto numero di apparizioni nella terza stagione, il personaggio di Ruby non comparirà in alcun episodio della quarta.

L'intero percorso di Ruby è effettivamente stato insolito. Infatti, da personaggio ricorrente nella prima stagione era stata promossa a personaggio principale all'inizio della seconda²⁰³; non che il suo fosse un caso unico, dato che anche Belle, come si ricorderà, aveva ricevuto un identico aumento di status nello stesso periodo. La promozione di Belle era però principalmente legata alla sua relazione con un personaggio cui è chiaramente riconosciuto un forte impatto come Gold, mentre Ruby non ha goduto di relazioni altrettanto forti, dilazionando piuttosto il proprio tempo in una gran quantità di relazioni minori con vari personaggi, tra i quali comunque anche i sempre importanti membri del Gruppo dei Cinque; il fatto che nella prima stagione di *Once Upon a Time* sia comparsa in molti più episodi rispetto a Belle la ha senz'altro favorita sotto questo punto di vista.

Le vere eccentricità di Ruby come attrice sociale iniziano proprio con questa promozione, proseguendo ancora adesso. Infatti, nell'intera seconda stagione, corrispondente al totale del

²⁰² Nellie Andreeva, "Meghan Ory to Star In CBS' *Intelligence*, Robert Buckley Cast in *Holding Patterns*", in *Deadline*, 11 marzo 2013, URL <http://deadline.com/2013/03/meghan-ory-to-star-in-cbs-intelligence-robert-buckley-cast-in-holding-patterns-450393/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²⁰³ Nellie Andreeva, "Meghan Ory Upped to Series Regular on ABC's *Once Upon a Time*", in *Deadline*, 14 giugno 2012, URL <http://deadline.com/2012/06/meghan-ory-upped-to-series-regular-on-abcs-once-upon-a-time-286383/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

suo periodo di appartenenza al *main cast*, Meghan Ory comparve in soli dodici episodi, meno dei diciassette della prima stagione nei quali il suo personaggio compariva come secondario; e come è già stato esposto, da qui in poi la sua presenza continuerà a diminuire ad un ritmo impressionante fino a sparire del tutto nella quarta stagione.

Ma come ben sappiamo, se le reti sociali costruite dai personaggi fossero abbastanza resistenti, potrebbero fermare le loro cadute e permettere loro di ritornare in gioco. Analizziamo dunque la performance sociale di Ruby nelle due stagioni di *Once Upon a Time* sotto osservazione per questo elaborato. Una circostanza che salta presto all'occhio consiste nel fatto che Ruby non detenga praticamente mai primati di *betweenness*, tranne che nell'unico episodio a lei dedicato, *Child of the Moon* (FIG. 51). La sua scarsa prominenza in fatto di centralità viene tuttavia in parte compensata da una peculiarità: Ruby infatti, sebbene nella seconda stagione sia classificata come personaggio principale, spesso risponde alle stesse regole di aggregazione sociale che avevano caratterizzato i personaggi secondari appartenenti al Gruppo di Storybrooke.

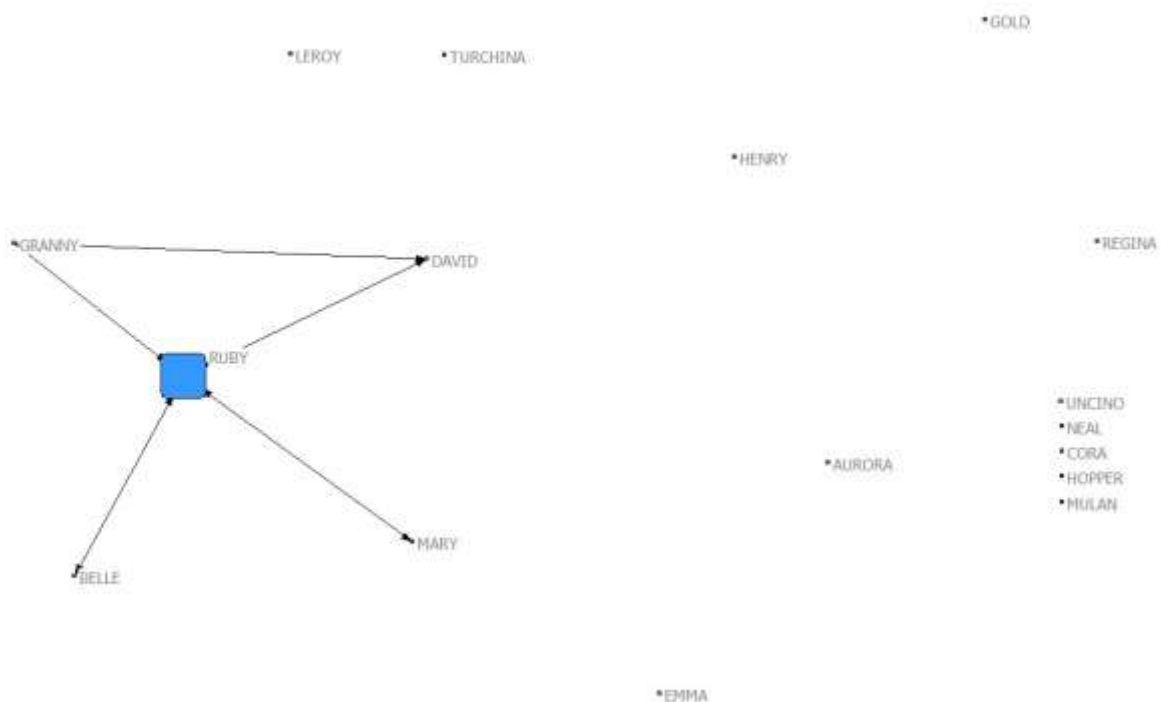


FIG. 42 – *Child of the Moon* (stagione 2, episodio 7), distanza 150

A riprova di questo, si noti come in più di un episodio la posizione di attore sociale dotato della massima vicinanza alla ragazza sia condivisa da un numero di personaggi elevato o elevatissimo: quattro in *In the Name of the Brother*, cinque in *The Outsider*, otto in *The Miller's Daughter* e addirittura nove in *New York City Serenade* (FIG. 43). Anche in questa occasione sono state tralasciate le relazioni seconde in importanza, che a volte totalizzano cifre paragonabili, come nel caso di *Witch Hunt*. Ruby risulta perciò un personaggio ibrido, sottoposto alle regole dei personaggi principali come a quelle dei secondari, coerentemente con lo status piuttosto fluttuante che la sua interprete ha detenuto anno dopo anno a livello di *billing* nella serie.

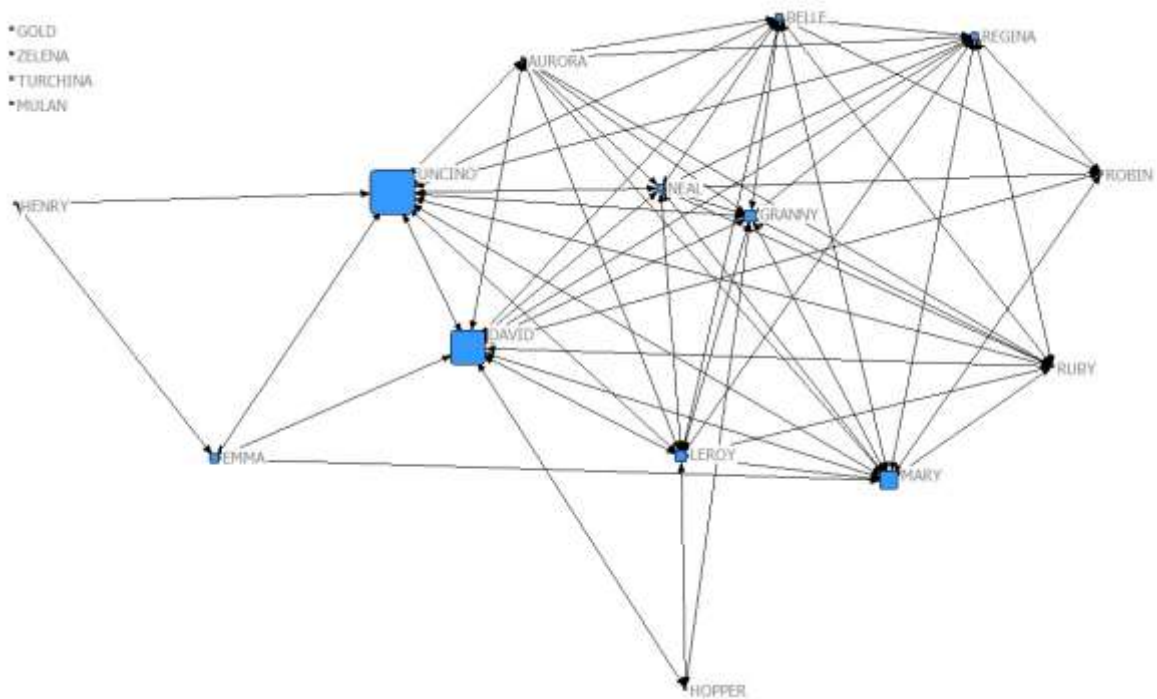


FIG. 43 – *New York City Serenade* (stagione 3, episodio 12), distanza 0

Tuttavia, un'impresa notevole che Ruby ha compiuto è rintracciabile nel grafo dell'episodio *We Are Both*, nel quale ella fa parte, insieme a Hopper e alla Madre Superiora, della *clique* più resiliente dell'episodio (FIG. 44), titolo che nella maggior parte dei grafi che vedono la presenza di *cliques* sappiamo essere detenuto dal Trio SBN. Tale titolo era peraltro stato detenuto anche da Leroy, insieme a Mary Margaret e David, nel grafo dell'episodio

Tiny, che ancora una volta ci dà una dimostrazione della notevole potenza come attore sociale del leader dei Sette Nani tra i personaggi secondari.

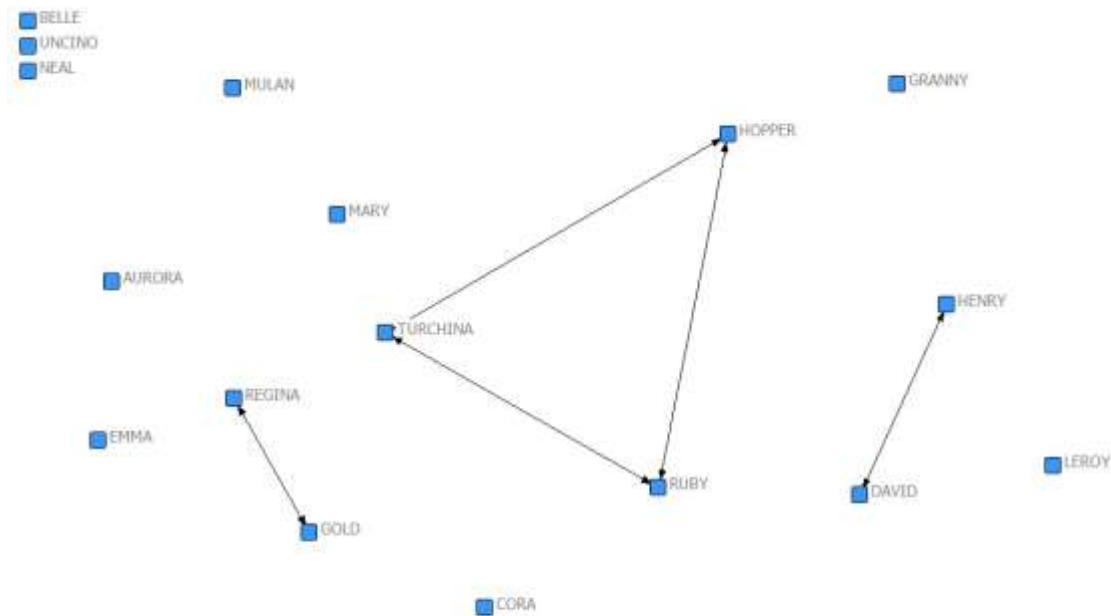


FIG. 44 – *We Are Both* (stagione 2, episodio 2), distanza 300. Lo stesso grafo, in forma differente per evidenziare la relazione in quel momento trattata, è rappresentato in FIG. 25.

In più di un episodio inoltre, Ruby è risultata il vicino più stretto di altri attori sociali appartenenti come lei al gruppo dei protagonisti, come Henry in *The Crocodile* e *Queen of Hearts* (con bilateralità nel secondo) e Belle in *Tiny* e *The Miller's Daughter* (con bilateralità nel secondo). Infine, nell'episodio ad ella dedicato *Child of the Moon*, Ruby è allo stesso tempo la vicina più stretta di ben tre attori sociali, ovvero Mary Margaret, David (nel caso di quest'ultimo la relazione è bilaterale) e Belle. Si può quasi dire che a livello di reti sociali Ruby detenga una sorta di 'minimo sindacale' in grado di consentirle di non perdersi nel grande torrente costituito da tutti i personaggi dell'ecosistema *Once Upon A Time*.

C'è tuttavia un particolare che la differenzia in modo sostanziale da Belle, l'altro personaggio che ha condiviso la sua promozione nello stesso periodo, ma che si è poi avviata verso un sentiero totalmente opposto. Appurato che chiunque voglia un posto fisso nel complesso dei personaggi principali debba essere in qualche modo ammesso alla grande

famiglia che li costituisce, notiamo come Ruby, a differenza di Belle che era entrata a farne parte grazie al legame romantico con Gold, non ne sia mai divenuta un membro effettivo. Ruby non ha mai avuto relazioni sentimentali con alcun personaggio principale, né è mai stata riconosciuta come loro parente, rimanendo così poco più di uno dei tanti personaggi secondari orbitanti attorno al Gruppo dei Cinque e ai parenti stretti dei suoi membri.

Gli svantaggi che Ruby possiede a livello di condizione nelle reti sociali debbono essere quindi compensati da altri notevoli risultati per fare in modo che ella continui ad avere un ruolo e delle possibilità nell'ecosistema. In suo aiuto giunge il punto di forza che era stato contemporaneamente anche il punto debole responsabile del suo allontanamento dall'azione, ovvero la componente abiotica. Ruby gode infatti di una popolarità tra il fandom di *Once Upon A Time* che è impossibile ignorare in queste circostanze, e i giusti meriti in questo senso vanno anche alla caratterizzazione che è stata data al suo personaggio. Come confermato dalla stessa Meghan Ory, gli autori della serie Edward Kitsis e Adam Horowitz decisero infatti di rappresentare la loro Cappuccetto Rosso in maniera totalmente diversa da quella comunemente conosciuta dal grande pubblico²⁰⁴, inevitabilmente associata alla figura dell'ingenua bambina resa celebre da Charles Perrault e dai Fratelli Grimm.

Kitsis e Horowitz si sono infatti basati sulla morale contenuta nella versione di Perrault, che era una vera e propria *cautionary tale*; con tale termine si intendono quelle opere narrative che mostrano le possibili tragiche conseguenze di una condotta comportamentale inadeguata²⁰⁵, la stessa dimostrata in tal caso da Cappuccetto Rosso, che ha dato fiducia a uno sconosciuto (il Lupo) portando in seguito a conseguenze dannose. Bruno Bettelheim associò le vicende narrate nella fiaba di Perrault al desiderio di certe ragazze di concedersi fisicamente prima dell'età puberale che le vedrebbe pronte all'atto sessuale vero e proprio²⁰⁶. È proprio a partire da queste deduzioni che Kitsis e Horowitz hanno deciso di rimaneggiare a fondo il personaggio di Ruby; le implicite allusioni sessuali che Bettelheim aveva notato, in *Once Upon A Time* sono state rese esplicite²⁰⁷. Ruby infatti, specialmente nella prima stagione, è rappresentata come una sensuale ragazza dall'abbigliamento appariscente e dal comportamento provocante verso i vari avventori del locale in cui lavora come cameriera, sotto gli ammonimenti della nonna e proprietaria del locale Granny.

²⁰⁴ Tara Bennett, *Seeing Red – Meghan Ory Interview*, in AA.VV., *Once Upon a Time – Behind the Magic*, Londra, Titan Books, 2013, pp. 131-132

²⁰⁵ D.L. Ashliman, *Folk and Fairy Tales: a Handbook*, Westport, Greenwood Press, 2004, p. 181

²⁰⁶ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 168

²⁰⁷ Tara Bennett, *op. cit.*, p. 132

Questa sua marcata avvenenza viene accostata alla sua già menzionata abilità di trasformarsi in lupo, potere che tanto fortifica il personaggio quanto risulta essere elemento di attrazione del pubblico contemporaneo, come dimostra il gran numero di narrazioni di successo che includono licantropi tra i loro protagonisti. Il successo di questo tipo di storie negli ultimi anni si estende su diverse piattaforme mediali, dalla saga letteraria di *Twilight* (Id., 2005 – 2008) a quella cinematografica di *Underworld* (Id., 2003 – in corso), passando per le serie televisive *Teen Wolf* (Id., 2011 – in corso) e *Penny Dreadful* (Id., 2014 – in corso). Tutte queste caratteristiche rendono permettono a Ruby di fare certamente più presa di molti altri comprimari nel suo ecosistema di riferimento, e il grande pubblico se ne è chiaramente accorto, rendendo il personaggio di Ruby uno dei più amati della serie e accelerandone la promozione a personaggio principale nella seconda stagione. Nell'insieme delle opere derivate che compongono l'ecosistema *Once Upon a Time*, Ruby risulta talmente popolare da avere anche un romanzo che la vede protagonista, *Red's Untold Tale* (2015), scritto da Wendy Tolliver e dichiarato ufficialmente parte del canone sviluppatosi a partire dalla serie²⁰⁸.

Forse proprio questa sua popolarità esterna, insieme alla necessità dell'ecosistema di giustificare la sua scomparsa, sono state le cause del ritorno di Ruby nella trama. Mulan non è stata infatti il solo personaggio a ricomparire dopo una lunga assenza nell'ottavo episodio della quinta stagione *The Bear King*. Tale episodio ha infatti visto anche il ritorno di Ruby: al suo interno viene narrato il motivo della prolungata assenza del personaggio, giustificandola con il suo ritorno nel Mondo delle Fiabe all'insaputa di tutti tranne che di Mary Margaret, la cui rilevanza nelle reti sociali la rende anche la depositaria perfetta per una confessione di simile portata.

Sempre analogamente a Mulan inoltre, anche Ruby ricomparirà nel diciottesimo episodio della quinta stagione *Ruby Slippers*²⁰⁹, continuando il suo alquanto anomalo percorso di attrice sociale. Questo percorso è la dimostrazione di tutta la potenza detenuta dalla componente abiotica nell'ecosistema: se c'è un eccessivo sconvolgimento le regole stabilite dall'analisi delle reti sociali possono venire meno, e trasformare un personaggio dalle molte potenzialità come Ruby in una scheggia impazzita i cui movimenti risultano infine imprevedibili.

²⁰⁸ Marisa Roffman, “*Once Upon a Time Reveals Cover for Red's Untold Tale Novel (Exclusive)*”, in *The Hollywood Reporter*, 20 maggio 2015, URL <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/once-a-time-red-backstory-796829> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²⁰⁹ Susan Gittins, *op. cit.*

PARTE QUINTA

Pratiche delle opere derivate

Capitolo 12

La creazione di uno spin-off

12.1 Ideazione

Con il passare degli anni Edward Kitsis e Adam Horowitz, insieme al loro team di sceneggiatori, si sono mostrati artefici di una notevole opera di *worldbuilding*²¹⁰. I Mondi apparsi nell'episodio pilota di *Once Upon a Time* erano soltanto due: il Mondo delle Fiabe e il Mondo Senza Magia, quest'ultimo corrispondente alla nostra Terra nei primi anni Duemiladieci. Con la quinta stagione attualmente in corso, l'ambientazione della serie può vantare la presenza di dieci Mondi²¹¹, con la possibilità di inserirne di sempre nuovi, donando a *Once Upon a Time* le proprietà un vero e proprio multiverso, concetto che ben si sposa con l'idea di media franchise e risulta sempre più usato dalle conglomerate mediali delle quali la Walt Disney Company fa parte.

Prima di proseguire, occorre però fare delle distinzioni tra il concetto di Mondo e quello, più semplice, di Nazione. In *Once Upon a Time*, un Mondo è un reame fisico con delle proprie regole che esiste in contemporanea con tutti gli altri, ma dai quali è totalmente separato a livello spazio-temporale, in un rapporto simile a quello degli ipotetici universi paralleli; a meno di non usufruire di particolari fenomeni od oggetti magici, viaggiare da un Mondo all'altro è un'impresa impossibile. Una Nazione è semplicemente una comunità di individui accomunati dalla posizione geografica e da fattori quali lingua, cultura e governo, esistente all'interno di un determinato mondo: un concetto praticamente identico a quello che nella realtà la specie umana ha sviluppato nel corso della propria storia. Un Mondo può presentare molte Nazioni: il Mondo delle Favole ne contiene almeno cinque²¹², il Mondo

²¹⁰ John Hamilton, *You Write It: Science Fiction*, Edina, ABDO Publishing Company, 2009, pp. 8-9

²¹¹ Al momento (18 febbraio 2016) tali Mondi sono, oltre ai due appena citati: 1) il Paese delle Meraviglie, ispirato all'omonimo luogo ideato da Lewis Carroll; 2) l'Isola Che Non C'è, ispirata all'omonimo luogo nato dalle opere di J.M. Barrie; 3) il Mondo Senza Colore, esteticamente ispirato alle prime opere cinematografiche di James Whale basate sul romanzo *Frankenstein* di Mary Shelley; 4) Oz, ispirato all'omonimo luogo ideato da L. Frank Baum; 5) il Mondo Oltre Confine, reame metafisico invaso da fiamme raggiungibile solo tramite i sogni; 6) un Mondo ispirato all'Inghilterra Vittoriana, luogo d'origine della carrolliana Alice; 7) un Mondo ispirato all'Inghilterra degli anni '20 del ventesimo secolo, luogo d'origine della Crudelia De Mon nata dal romanzo *I cento e uno dalmata* di Dodie Smith; 8) l'Oltretomba, luogo di permanenza degli spiriti dei defunti.

²¹² Al momento (18 febbraio 2016) tali Nazioni sono: 1) la Foresta Incantata, luogo di origine della maggior parte dei personaggi; 2) Agrabah, dal lungometraggio Disney *Aladdin*; 3) Camelot, ispirato all'omonimo luogo sede dei racconti del Ciclo Arturiano; 4) Arendelle, dal lungometraggio Disney *Frozen*; 5) DunBroch, dal lungometraggio Disney-Pixar *The Brave*.

Senza Magia potrebbe ospitare potenzialmente tutte le nazioni dello stesso pianeta Terra a cui è ispirato.

È proprio in uno di questi Mondi rigidamente separati che si svolge la storia dello spin-off *Once Upon a Time in Wonderland*; come si evince dal titolo stesso, la principale ambientazione è il Paese delle Meraviglie, nel quale la protagonista Alice (Sophie Lowe) e il fedele amico Will Scarlet (Michael Socha), ex Fante di Cuori, viaggiano insieme a Percy il Bianconiglio (John Lithgow) alla ricerca di Cyrus (Peter Gadiot), interesse romantico di Alice, sfidando le insidie del bizzarro ambiente e l'autorità dei due principali antagonisti, Jafar (Naveen Andrews) e la Regina Rossa (Emma Rigby). I titoli riportano i sei attori come facenti tutti parte del *main cast* della serie, che ha quindi un totale di sei personaggi principali.

Il punto da cui è necessario che l'analisi parta è di certo la storia produttiva della serie. Nel febbraio 2013, mentre la seconda stagione di *Once Upon a Time* era ancora in corso di programmazione, la ABC, evidentemente spinta dal successo della serie, annunciò la produzione di uno spin-off ambientato proprio nel Paese delle Meraviglie, con protagonista Jefferson, il Cappellaio Matto, interpretato da Sebastian Stan e fino ad allora apparso in sei episodi durante le prime due stagioni²¹³. Nella serie, Jefferson era in possesso di un cappello magico in grado di permettergli il viaggio tra mondi diversi, abilità che l'avrebbe reso un personaggio ideale su cui incentrare uno spin-off ambientato in un altro mondo; il cappello fu distrutto nell'episodio *Child of the Moon*, ma la possibilità che Jefferson, essendo colui che in origine l'aveva realizzato, potesse costruirne un altro, non fu mai del tutto scartata.

Tuttavia a Stan in quel periodo risultò impossibile prendere parte al progetto, in quanto impegnato in una serie di performance a Broadway e nelle riprese del film *Captain America: The Winter Soldier*²¹⁴, perciò Kitsis e Horowitz, insieme ai co-creatori Zack Estrin e Jane Espenson, dovettero adottare un nuovo centro narrativo per la serie. Rifiutata l'idea di un recasting per il ruolo di Jefferson²¹⁵, essi scelsero come protagonista nientemeno che Alice, la protagonista del romanzo originale di Lewis Carroll e di quasi tutte le opere derivate, tra cui il film d'animazione *Alice nel Paese delle Meraviglie* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1951) prodotto dalla stessa Disney; impossibilitati a servirsi del cappello di Jefferson come metodo di viaggio tra i mondi, introdussero il

²¹³ Nellie Andreeva, "Eddy Kitsis & Adam Horowitz's *Once Upon a Time* Spinoff Set in Wonderland Takes Shape, Zack Estrin & Jane Espenson Join", in *Deadline*, 19 marzo 2013, URL <http://deadline.com/2013/03/eddy-kitsis-adam-horowitzs-once-upon-a-time-spinoff-set-in-wonderland-takes-shape-zack-estrin-jane-espenson-join-457456/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²¹⁴ Jen Yamato, "*Once Upon a Time* Teases Peter Pan Season Finale at PaleyFest", in *Deadline*, 3 marzo 2013, URL <http://deadline.com/2013/03/paleyfest-2013-once-upon-a-time-peter-pan-finale-444631/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²¹⁵ *Ivi*

personaggio di Percy e lo dotarono dell'abilità di creare portali dimensionali in grado di permettere lo spostamento negli altri mondi (un chiaro richiamo alla famosa 'tana del Bianconiglio' tramite cui Alice giunse per la prima volta nel Paese delle Meraviglie). L'ecosistema narrativo *Once Upon a Time* si rivelò resiliente al punto giusto da permettere agli autori di trovare la soluzione.

12.2 Ambientazione

Un importante elemento su cui soffermarsi è la scelta dell'ambientazione. È già stato chiarito come il multiverso di *Once Upon a Time* sia dotato di un considerevole numero di Mondi e Nazioni, da cui la prima questione: il motivo per cui scegliere come ambientazione un intero Mondo e non semplicemente una Nazione. In realtà a tale quesito si potrebbe dare una spiegazione abbastanza semplice: la narrazione di *Once Upon a Time in Wonderland* inizia appena dopo il finale della prima stagione della serie originale, nel quale il Sortilegio Oscuro lanciato da Regina è stato infranto e Gold ha introdotto la magia a Storybrooke.

Tali eventi hanno due conseguenze: Will Scarlet, vittima del Sortilegio e quindi prigioniero nel Mondo Senza Magia con falsi ricordi, recupera tutte le sue vecchie memorie, e la presenza della magia in città permette a Percy, il cui potere non può essere usato per viaggiare in Mondi senza magia²¹⁶ (similmente a quello del cappello di Jefferson), di giungere a Storybrooke, prima di allora inaccessibile (FIG. VIII), alla ricerca di Will per convincerlo a seguirlo nel salvataggio di Alice prima, e di Cyrus in seguito. Dopo aver reclutato Alice, prigioniera in un manicomio nel suo Mondo, somigliante all'Inghilterra Vittoriana ma in realtà vero e proprio Mondo magico²¹⁷ separato dagli altri²¹⁸ (FIGG. IX e X), il gruppo giunge infine nel Paese delle Meraviglie.

²¹⁶ <https://twitter.com/AdamHorowitzLA/status/452592073359646720> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²¹⁷ <https://twitter.com/AdamHorowitzLA/status/452593383622451200> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²¹⁸ <https://twitter.com/AdamHorowitzLA/status/343409032427622400> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

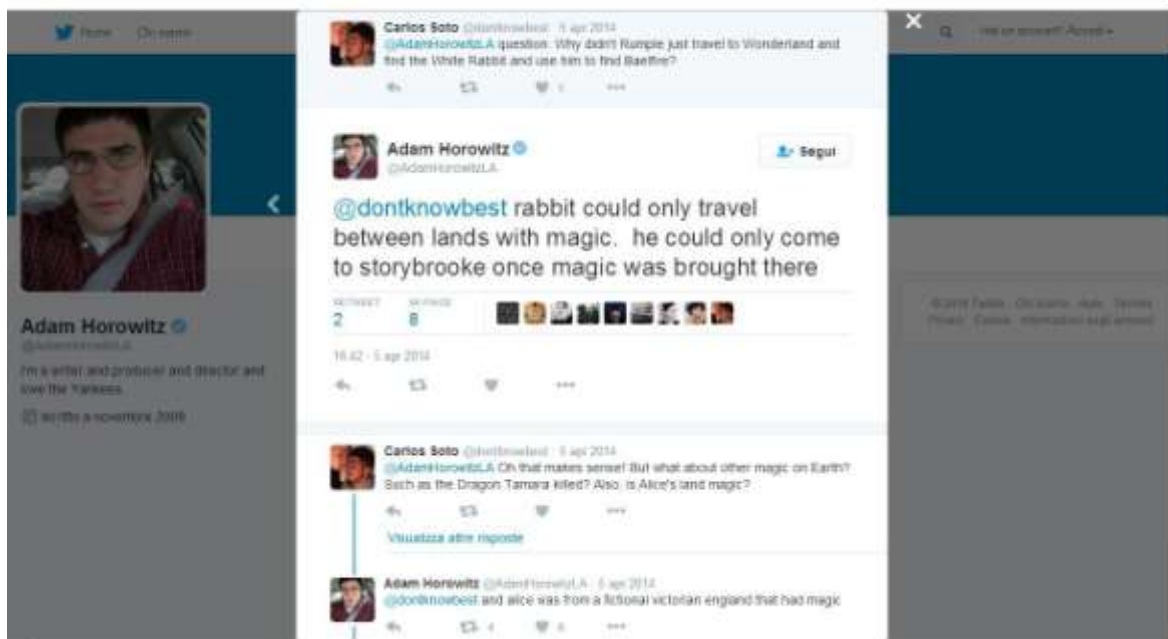


FIG. VIII – Il motivo per cui il viaggio a Storybrooke è divenuto possibile



FIG. IX – La presenza della magia nel Mondo dell'Inghilterra Vittoriana



FIG. X – L’Inghilterra Vittoriana confermata come un Mondo autonomo

Tornando alla questione in corso, il motivo per il quale gli autori abbiano deciso di ambientare lo spin-off in un altro Mondo piuttosto che in una Nazione specifica può far riflettere sul fatto che l’unico Mondo magico dotato di Nazioni tra quelli visti finora sia risultato essere il Mondo delle Fiabe; a tal punto può essere spontaneo chiedersi come mai non si sia deciso di ambientare la narrazione al suo interno. Essendo la terra di provenienza della maggior parte dei personaggi dell’opera ed essendo costituito di un numero notevole di luoghi anche molto diversi tra loro, è difficilmente contestabile il suo ruolo di miglior teatro per una trama con così tante linee narrative interconnesse.

Le dinamiche politico-diplomatiche tra le Nazioni che lo compongono rispecchiano infatti abbastanza fedelmente quelle della nostra realtà: nel Mondo delle Fiabe, che non è un mondo dei sogni, è avvenuta più di una guerra, e sono state formate più alleanze. Il terreno è quindi caratterizzato da un potenziale narrativo sicuramente molto esteso, che in circostanze diverse da quelle fornite dalla serie madre avrebbe potuto costituire un perfetto setting per lo spin-off, al contrario di quasi tutti gli altri Mondi, dei quali spesso si è visto assai poco.

Il problema nasce dal fatto che nel finale della prima stagione di *Once Upon a Time* non tutti gli effetti negativi del Sortilegio Oscuro vengano rimossi: come confermato da Regina

nella *premiere* della seconda stagione *Broken*, tutti hanno riottenuto i propri ricordi, ma il Mondo delle Fiabe è rimasto cancellato dall'esistenza, quindi un qualunque viaggio effettuato verso di esso comporterebbe la fine del viaggiatore come entità materiale. Ciò che però Regina ignora è il fatto che una parte del Mondo delle Fiabe non sia stata colpita dal Sortilegio: l'intervento magico di Cora, ivi presente al momento del lancio dell'incantesimo, ha infatti protetto una vasta sezione di territorio dai suoi effetti, con la conseguenza che da quel momento qualunque viaggio nel Mondo delle Fiabe avrebbe condotto a questa 'zona sicura'.

Non a caso, dopo essere state trasportate dal cappello di Jefferson, Emma e Mary Margaret giungono proprio in tale luogo, dando inizio agli eventi che costituiscono la seconda stagione della serie. E probabilmente è proprio per questo che l'ambientazione dello spin-off è un altro Mondo del tutto diverso da quello delle Fiabe: se infatti la storia fosse stata ambientata nel Mondo delle Fiabe, il punto della narrazione in cui lo spin-off si colloca avrebbe costretto gli autori ad ambientare le vicende nella 'zona sicura' già menzionata, soluzione difficilmente praticabile per due ragioni:

- Una ragione narrativa: la presenza contemporanea di così tanti personaggi e *storylines* differenti di ognuna delle serie avrebbe potuto causare problemi di gestione della trama non indifferenti, soprattutto considerando il fatto che nel periodo delle riprese di *Once Upon a Time in Wonderland*, la *storyline* incentrata sul viaggio di Emma e Mary Margaret nel Mondo delle Fiabe fosse già terminata da diversi mesi, e senza interazioni tra i personaggi delle due serie.
- Una ragione produttivo-logistica: la partecipazione degli attori del cast di *Once Upon a Time* allo spin-off avrebbe richiesto una serie di impegni contrattuali e legali, da parte sia del cast che della produzione, decisamente difficili da perseguire, senza contare che i piani di lavorazione delle due serie non coincidevano e sarebbe perciò stato difficoltoso e sconveniente anche solo radunare gli attori in un unico set.

Per tutti questi motivi, il Mondo delle Fiabe non risultava di certo una scelta felice per la produzione, fortemente spinta ad usare come ambiente un altro Mondo. Questo ci porta alla seconda questione: il motivo per cui scegliere, tra i vari Mondi, proprio il Paese delle Meraviglie. Tornando ai primi mesi del 2013, prima che fosse annunciata la produzione dello spin-off, si noti come in quel periodo fosse già stato concepito un totale di sei mondi: oltre ai due dell'episodio pilota vi erano il Paese delle Meraviglie, il Mondo Senza Colore, l'Isola Che Non C'è e il Mondo Oltre Confine. Escludendo subito quest'ultimo per la sua natura

estremamente dannosa e per la difficoltà nel raggiungerlo, occorre soffermarsi su un particolare, ossia sul perché scegliere un Mondo già mostrato in precedenza anziché idearne uno completamente nuovo in cui narrare la storia.

Ricordiamo come il personaggio di Jefferson, poi sostituito ma rappresentante la prima scelta degli autori, costituisse in quel momento il più solido ponte tra Mondi e fosse perciò il più adatto su cui incentrare una nuova serie. Ma soprattutto, analizzando la questione, ricordiamo come prima dell'annuncio della produzione di *Once Upon a Time in Wonderland*, gli spettatori avessero già assistito ad episodi illustranti il Paese delle Meraviglie e il Mondo Senza Colore; mentre l'Isola Che Non C'è era stata solo nominata, gli altri due mondi erano già stati utilizzati in ben due episodi ciascuno (*Hat Trick* e *Queen of Hearts* per il Paese delle Meraviglie, *The Doctor* e *In the Name of the Brother* per il Mondo Senza Colore).

Poiché in uno spin-off utilizzare elementi in comune con la serie madre è pratica abituale, e poiché i protagonisti di *Once Upon a Time in Wonderland* sono tutti stati creati appositamente per la nuova serie, la scelta dell'elemento in comune sembra essere evidentemente ricaduta proprio sull'ambiente in cui collocare le vicende. La scelta del Paese delle Meraviglie, a discapito di tutti gli altri Mondi, può avere diverse spiegazioni:

- Nella cultura popolare il Paese delle Meraviglie ha sempre suscitato una grande fascinazione, grazie alle sue bizzarrie e ai suoi ambienti colorati e dinamici; la stessa Disney non mancò di trarne un lungometraggio animato, *Alice nel Paese delle Meraviglie* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1951). Un tassello importante nella ricezione dell'opera presso il pubblico giunse nel 2010 con il film *Alice in Wonderland* (Id., Tim Burton, 2010), sempre prodotto dalla Walt Disney Pictures, che con un incasso stimato superiore al miliardo di dollari rinverdì l'interesse del pubblico per gli elementi caratteristici del romanzo.

Tutto ciò può aver senz'altro facilitato la scelta del Paese delle Meraviglie come ambientazione dello spin-off, contribuendo a farlo prevalere sul Mondo Senza Colore che, nonostante l'alta ispirazione letteraria, sarebbe probabilmente risultato poco appetibile per il pubblico di riferimento di *Once Upon a Time*. La cupezza degli avvenimenti di tale Mondo e il corrispondente grigiore cromatico che lo caratterizza possono risultare decisamente meno indicati dell'energia e del colore del mondo carrolliano, che tra i due è ovviamente risultato la migliore scelta.

- Inoltre vi è un motivo più strettamente economico-tecnico che può aver condizionato la scelta di tale Mondo: fin dall'episodio pilota, *Once Upon a Time* ha fatto ampio

utilizzo della grafica computerizzata nella creazione dei suoi ambienti, talmente surreali e complessi da non poter essere riprodotti altrimenti con il budget relativamente ristretto di cui un circuito televisivo può disporre. Avendo già lavorato alla creazione di modelli tridimensionali per i due episodi nei quali il Paese delle Meraviglie fece la sua comparsa, gli ABC Studios avrebbero avuto un vantaggio da non ignorare se avessero deciso di incentrare il loro spin-off negli stessi luoghi, avendo appunto numerosi modelli già pronti da riutilizzare. Tale pratica peraltro è di recente stata attuata in modo molto esplicito nell'episodio della quinta stagione *Swan Song*, nel quale è presente una sequenza CGI di una nave in balia di una tempesta nell'oceano; la sequenza, che funge da piano di ambientazione, è esattamente identica ad un'altra utilizzata nella *premiere* della quarta stagione *A Tale of Two Sisters* (FIG. XI).



FIG. XI – Un frame della sequenza utilizzata sia in *Swan Song* che in *A Tale of Two Sisters*

12.3 Protagonisti

Ponderato sulle possibili cause della scelta del setting, è ora il momento di concentrarsi sulla gestione dei personaggi, originali e non, presenti in *Once Upon a Time in Wonderland*. Il

main cast della serie è già stato nominato nella parte iniziale del capitolo, e poiché l'interesse principale di questo elaborato è il rapporto che hanno spin-off e serie madre ritengo che i personaggi secondari appositamente creati per lo spin-off non siano indispensabili da trattare per raggiungere lo scopo.

Un discorso del tutto opposto va fatto per i personaggi della serie madre riutilizzati nello spin-off: già poco dopo l'annuncio della produzione di *Once Upon a Time in Wonderland*, Kitsis e Horowitz annunciarono che diversi personaggi già apparsi in *Once Upon a Time* sarebbero apparsi nella serie spin-off²¹⁹, cosa che in seguito è effettivamente accaduta. Poiché tali personaggi costituiscono il secondo ponte tra le due opere, insieme all'ambientazione, considero fondamentale un'analisi del loro apporto allo spin-off e del loro rapporto con i nuovi personaggi.

Seguendo le indicazioni dei crediti, possiamo identificarli come Cora, Robin Hood, Leroy, Ashley Boyd/Cenerentola (Jessy Schram), Malefica (Kristin Bauer van Straten), il Brucauliffo (Iggy Pop), Little John (Jason Burkart) e Fra Tuck (Michael P. Northey). Gli episodi in cui compare almeno uno di tali personaggi sono cinque: *Down the Rabbit Hole*, *Forget Me Not*, *Home*, *Nothing to Fear* e *Heart of the Matter*, e in ognuno di questi vi sono interazioni tra personaggi di entrambe le serie.

Prima di esporre tali interazioni può risultare tuttavia utile concentrarsi sul peso che i protagonisti hanno nell'economia narrativa dell'opera, senza trattare i rapporti che intrattengono tra loro per ragioni analoghe a quelle descritte in precedenza riguardo i personaggi secondari originali: il vero perno di questa analisi è l'intreccio di serie madre e spin-off, perciò trattare i rapporti tra personaggi presenti esclusivamente nell'opera derivata potrebbe deviare la ricerca dal vero obiettivo verso il quale era stata preposta.

²¹⁹ James Hibberd, "Once Upon a Time to Crossover with Wonderland Spin-off", in *Entertainment Weekly*, 15 maggio 2013, URL <http://www.ew.com/article/2013/05/15/once-upon-a-time-cross-wonderland> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

	ALICE	WILL	CYRUS	ANASTASIA	JAFAR	BIANCONIGLIO
EP 1	1938	987	377	336	206	440
EP2	1558	964	810	432	498	123
EP3	1204	1812	207	492	387	12
EP4	512	774	253	797	1368	0
EP5	822	759	376	1454	221	223
EP6	1531	563	160	235	176	54
EP7	881	915	23	105	1767	56
EP8	1533	995	1296	697	238	863
EP9	907	610	899	681	673	0
EP10	525	743	1149	984	559	142
EP11	847	731	883	1205	614	189
EP12	1423	1603	829	192	771	0
EP13	1657	1042	1014	952	1050	499
SOMME	15338	12498	8276	8562	8528	2601

FIG. XII – I tempi totali in scena dei personaggi principali di *Once Upon a Time in Wonderland*

La tabella in FIG. XII illustra la somma del tempo che i singoli personaggi hanno passato in scena nel corso dell'intera serie. Come poteva essere prevedibile, la protagonista Alice detiene il primato del tempo trascorso sullo schermo durante le tredici puntate, con 15338 secondi; tuttavia esiste un personaggio che sebbene sia apparso per un lasso di tempo meno esteso (12498 secondi, una cifra inferiore ma enormemente più alta rispetto a quella di qualunque altro personaggio), ha un'importanza e un peso paragonabili a quelli di Alice nella serie spin-off ed ha rilevanza addirittura, come vedremo in seguito, nell'architettura complessiva del franchise.

Tale personaggio è ovviamente Will Scarlet, deuteragonista a tutti gli effetti e vero e proprio doppio della comprimaria Alice: entrambi sono stranieri nel Paese delle Meraviglie in quanto il primo è originario del Mondo di Oz, mentre la seconda del Mondo ispirato all'Inghilterra Vittoriana; tuttavia dimostrano in più occasioni di avere le capacità e il carattere per viaggiare nel suo pericoloso territorio. Inoltre entrambi sono coinvolti in relazioni sentimentali travagliate, e si ritrovano letteralmente prigionieri di complicate situazioni per la cui risoluzione necessiteranno l'uno dell'aiuto dell'altra.

Vicinissimi tra loro sono i due antagonisti, la Regina Rossa Anastasia e lo stregone Jafar; con una presenza rispettiva di 8562 e 8528 secondi, hanno entrambi un grande peso nell'evoluzione delle vicende, nonostante Anastasia, in origine un personaggio positivo, recuperi il suo status originale dopo il primo arco narrativo della storia²²⁰. A proposito di questo cambio di ruolo, vi è un elemento importante nell'evoluzione della trama, ossia

²²⁰ Il *mid-season finale* è rappresentato dall'episodio *Home*, perciò il primo arco narrativo copre i primi otto episodi della stagione, il secondo gli ultimi cinque.

l'esistenza di un legame affettivo tra Anastasia e Will; infatti i due personaggi erano inizialmente coinvolti in una relazione amorosa, fin quando la ragazza non vi rinunciò in cambio del potere politico, contribuendo a creare lo status quo che i protagonisti incontreranno al loro arrivo. Tuttavia, come già esposto, Anastasia tornerà ad essere il personaggio positivo di un tempo, mentre Jafar porterà avanti con maligna coerenza il proprio ruolo di antagonista fino al finale della serie.

Ad un livello di rilevanza immediatamente inferiore si trova l'interesse romantico di Alice, il Genio della lampada Cyrus, costituente anche, grazie al proprio potere magico, l'oggetto del desiderio di Jafar e Anastasia. È interessante notare come gli 8276 secondi che lo vedono in scena siano concentrati in gran parte negli ultimi sei episodi, nei quali il personaggio riesce a ricongiungersi ad Alice e al gruppo di protagonisti poco dopo l'evasione dalla prigionia cui Jafar lo aveva condannato: il rapporto è di 2206 secondi contro 6070. Evidentemente, nella propria condizione di Genio e di prigioniero, Cyrus costituiva poco più che un espediente narrativo per far muovere tutte le pedine in gioco, risultando perciò logicamente poco attivo nella parte iniziale dell'avventura. A partire dalla sua fuga, il suo ruolo si ribalta: inizia a ricoprire un ruolo sempre più rilevante nella battaglia contro Jafar, grazie sia alle proprie conoscenze che alle proprie azioni, e conseguentemente la sua presenza diviene sempre più costante.

Ultimo, Percy: con soli 2601 secondi, la sua presenza scenica non può certo competere con quella degli altri personaggi principali. Il vero motivo della sua presenza, come si ricorderà, è essenzialmente il suo potere di viaggiare tra i mondi, senza il quale la stessa storia dello spin-off non avrebbe potuto avere luogo. Similmente a quanto detto riguardo il ruolo di Henry nella serie madre, il personaggio di Percy si trova in una condizione particolare nella quale, nonostante la presenza esigua in confronto ad altri personaggi principali, riesce comunque a dare un contributo indispensabile all'avanzamento delle vicende.

La differenza fondamentale è che Henry, aiutato anche da una quantità più massiccia di tempo passato in scena, risolve problemi di primaria importanza grazie alle sue solide relazioni con personaggi rilevanti, mentre Percy, principalmente a causa della propria abilità, ha in pratica solo un ruolo strumentale al raggiungimento degli scopi dei vari personaggi, positivi o negativi che siano: Alice e Will iniziano il proprio viaggio servendosi di lui, che però è ricattato da Anastasia per spingere i protagonisti a trovare l'indispensabile lampada di Cyrus, ed è infine sfruttato da Jafar per ottenere informazioni e viaggiare nel Mondo di origine di Alice alla ricerca del padre di quest'ultima. Il ruolo così strumentale e la presenza

così ridotta lo rendono in modo inevitabile il personaggio principale meno socialmente rilevante dell'intera serie.

Capitolo 13

I collegamenti con l'origine

13.1 Marginali e importanti: il Brucaliffo e Cora

Riguardo i personaggi secondari di *Once Upon a Time* che ricompaiono nello spin-off, non c'è molto da esporre. Si potrebbe però distinguerli tra coloro che contribuiscono all'avanzamento della trama e coloro che non influiscono; a quest'ultima categoria appartengono sicuramente Leroy e Ashley, i quali semplicemente compaiono nella seconda sequenza del primo episodio, immediatamente dopo il *title screen*, giusto per il tempo di incrociare Will che si stava dirigendo nella direzione opposta, sottolineando il loro ruolo puramente ludico nell'economia narrativa dello spin-off, rispetto a tutti gli altri personaggi di questa categoria. Al suo interno potrebbero rientrare anche Little John e Fra Tuck in quanto, nonostante agiscano insieme al leader Robin nell'episodio in cui sono coinvolti (*Forget Me Not*), si limitano a eseguire le direttive di quest'ultimo.

Tutti gli altri personaggi appartengono alla prima categoria: Robin permette a Will, in cerca di un particolare tesoro in possesso di Malefica, di unirsi alla sua Allegra Brigata; Malefica, avvenuto il furto, contatta telepaticamente tutti i membri dell'Allegra Brigata intimando loro di restituire il maltolto; Cora ha fondamentale importanza nell'evoluzione delle vicende legate ad Anastasia e Will, manipolandoli entrambi per i propri scopi e aumentando la negatività dei loro caratteri; il Brucaliffo, infine, è custode di importanti informazioni ed oggetti e per questo ricercato da molti personaggi, tra i quali Alice, Will, Jafar e Cyrus.

Passati in rassegna tutti i personaggi, è ora il caso di trattare le interazioni tra questi. Come esposto precedentemente, saranno analizzati solo i rapporti tra i personaggi della serie madre e quelli dello spin-off, dato che in tale ricerca sono ritenuti i più importanti per le dinamiche che caratterizzano l'ecosistema narrativo in questione. Saranno presi in considerazione solo i grafi dei cinque episodi in cui i rapporti da analizzare sono presenti²²¹.

Esponendo le osservazioni più generali, si può notare come l'unico personaggio della serie madre presente in tutti e cinque gli episodi sia il Brucaliffo: il ruolo decisamente strumentale che lo porta a divenire un interesse preminente per molti personaggi contribuisce alla sua

²²¹ Tali episodi sono *Down the Rabbit Hole*, *Forget Me Not*, *Home*, *Nothing to Fear* e *Heart of the Matter*.

presenza diffusa, nonostante il suo tempo totale in scena durante la serie ammonti a soli 467 secondi. Il picco nella sua rete di relazioni sociali si ha nell'episodio *Forget Me Not*, nel quale interagisce con ben tre personaggi principali, divenendo il secondo nodo più rilevante della rete dopo Will. Riprendendo il discorso trattato molti capitoli addietro e riguardante l'utilizzo delle guest star in questo ecosistema, un particolare che potrebbe risultare significativo per la gestione del personaggio è la scelta dei doppiatori che lo hanno interpretato.

Pare infatti che la produzione, nella selezione dell'interprete del Brucaliffo, sia particolarmente interessata ad assumere note rockstar britanniche per il ruolo. Probabilmente tale idea deriva dal fatto che il carattere spregiudicato del personaggio, unito alla nazionalità britannica del suo creatore originale Carroll, ben si sposi con la trasgressione che i suoi interpreti hanno portato nel mondo musicale degli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Nell'unico episodio di *Once Upon a Time* in cui è apparso (*Hat Trick*, appartenente alla prima stagione), il Brucaliffo era infatti doppiato da Roger Daltrey²²², storico frontman dei The Who, gruppo fondamentale nella storia della musica rock, mentre in *Once Upon a Time in Wonderland*, a causa dell'indisponibilità di Daltrey, è avvenuta un'azione di recasting nella quale questi è stato sostituito da Iggy Pop²²³, figura importantissima per la nascita e l'evoluzione del punk rock sia come solista che come frontman del gruppo The Stooges. Dei nomi così rilevanti possono certo giustificare l'utilizzo più frequente del personaggio, soprattutto nel caso di Pop; l'ingaggio di quest'ultimo è stato infatti riportato dai media molto più massicciamente rispetto a quello di Daltrey, che oltretutto nei titoli dell'episodio risultava non accreditato, e ciò può aver senz'altro contribuito al maggior peso del personaggio, che viene 'promosso' da guest star di pura scena a guest star con un proprio ruolo.

Tutti questi aspetti portano inevitabilmente a paragonare il Brucaliffo a Percy, che finisce quasi per rappresentare la sua controparte spin-off: oltre al ruolo prettamente strumentale e alla scarsa presenza infatti, anche Percy ha un doppiatore d'eccezione, ovvero John Lithgow, attore di tutto rispetto e chiara fama che nella sua carriera quarantennale ha vinto numerosi premi ed è rimasto nella memoria di molti telespettatori statunitensi, soprattutto grazie al suo ruolo di protagonista nella sitcom *Una famiglia del terzo tipo* (*3rd Rock from the Sun*, 1996 – 2001). Uno status che si riflette anche nel personaggio della moglie di Percy, Mrs. Rabbit,

²²² Redazione *Lewis Carroll Society of North America*, "Who Are You? Roger Daltrey to Voice the Caterpillar in *Once Upon a Time Wonderland Special*", in *Lewis Carroll Society of North America*, 17 marzo 2012, URL <http://www.lewiscarroll.org/2012/03/17/who-are-you-roger-daltrey-to-voice-the-caterpillar-in-once-upon-a-time-wonderland-special/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²²³ James Hibberd, "*Once Upon a Time in Wonderland* Casts Iggy Pop", in *Entertainment Weekly*, 16 settembre 2013, URL <http://www.ew.com/article/2013/09/16/once-upon-a-time-in-wonderland-iggy-pop> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

doppiata dalla celebre attrice Whoopi Goldberg, vincitrice di un premio Oscar. Rimane il fatto che i rapporti di tutti questi personaggi passino inevitabilmente in secondo piano rispetto a quelli che caratterizzano i personaggi più importanti.

Percy può essere messo in relazione anche con un altro importante personaggio comune alle due serie, ovvero Cora: nell'episodio *Mother*, appartenente alla quarta stagione di *Once Upon a Time*, è fortemente suggerito come Cora, tornata brevemente nel Mondo delle Fiabe dal Paese delle Meraviglie, abbia potuto compiere tale azione proprio grazie al potere spazio-temporale del Bianconiglio, contribuendo ad aumentare il numero di scambi semantici tra le due opere e a collegarle ancora di più. Ed è proprio da qui che parte il discorso riguardante Cora, la quale si conferma essere l'antagonista più presente e uno dei personaggi secondari più rilevanti nel complesso dell'ecosistema narrativo *Once Upon a Time*.

Il racchiudere nel suo personaggio anche la carrolliana figura della Regina di Cuori, come già esposto, è uno degli elementi che la rendono il personaggio della serie madre ideale da inserire in *Once Upon a Time in Wonderland*. Ricordiamo infatti come Cora sia l'unico personaggio, insieme a Leroy, ad apparire sia nella totalità delle stagioni della serie madre che nello spin-off; tuttavia, a differenza del leader dei Sette Nani, ella ha sempre voce in capitolo nell'influenzare gli eventi. Come già visto in precedenza, la sua relazione di affetto per Regina la porta ad architettare schemi maligni e complessi di ogni sorta, e la reiterazione di tale atteggiamento, fuori dalla serie madre, determina una serie di azioni da parte sua che superficialmente potrebbero risultare estranee allo scopo principale di rendere felice la figlia.

Il rapporto più emblematico nello spiegare questo fatto è certamente quello con Anastasia, a partire dall'analisi del grafo relativo all'episodio *Heart of the Matter* (FIG. 45). A un aumento di distanza pari a 200, si noti come l'unica relazione ancora presente sia proprio quella tra Cora e Anastasia; come si intuisce nel corso dell'episodio, Cora rivede nella Regina Rossa la propria figlia naturale, e cerca di modellarla a immagine di quest'ultima con metodi che saranno spiegati tra breve. Ma non è tutto: apprese le umili origini di Anastasia, Cora finisce per rivedere nella ragazza anche sé stessa, essendo nata negli strati sociali meno abbienti della Foresta Incantata ed essendosi costruita una via verso la nobiltà, proprio come Anastasia.

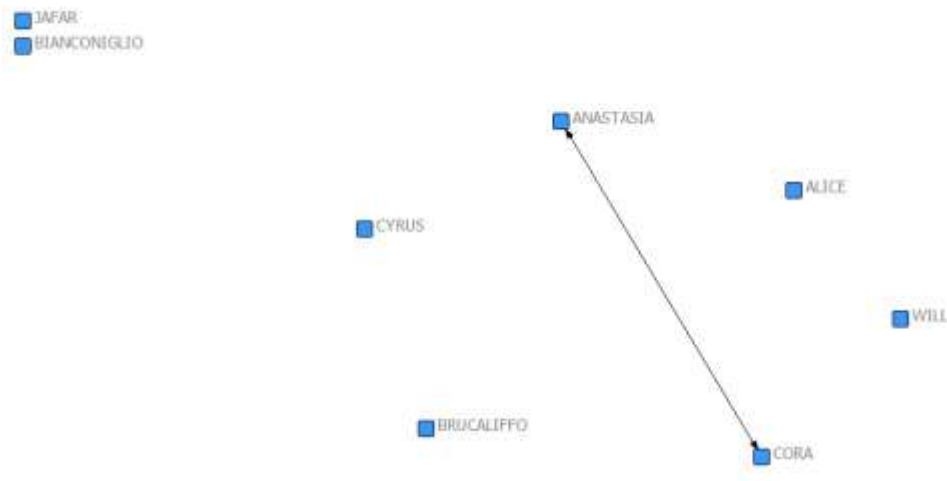


FIG. 45 – *Heart of the Matter*, episodio 11 di *Once Upon a Time in Wonderland*, distanza 200

Questa duplice proiezione rende il rapporto tra Cora e Anastasia il fattore innescante di una serie di azioni concatenate della Regina di Cuori. Percepito del potenziale in Anastasia, ella le insegnerà la magia per permetterle di ottenere sempre più potere, e una volta riconosciuti i sentimenti amorosi di Anastasia per Will come unico ostacolo al suo successo, agirà di conseguenza, incontrando personalmente il ragazzo per convincerlo dell'inesistenza di tali sentimenti e privarlo di quelli che egli prova grazie a una simbolica estrazione magica del cuore. La relazione più importante tra quelle dei protagonisti dello spin-off, dopo quella tra Alice e Cyrus, si infrange senza pietà contro l'eco di quella tra Cora e Regina, definendo le basi per il posizionamento dei personaggi nella scacchiera narrativa della serie.

13.2 Will Scarlet e l'avanzamento di grado

In ogni caso, Cora in fondo non rappresenta che una gradita guest star prestata allo spin-off dalla serie che lo ha generato; un fruitore particolarmente cinico potrebbe ritenere la sua comparsa niente più di una apparizione marginale, una retrocessione nel percorso narrativo del personaggio, ormai 'ridotto' ad intervenire soltanto nei prodotti derivati. Questo discorso

tuttavia non può applicarsi al personaggio che è considerabile come il più importante di *Once Upon a Time in Wonderland*, colui nel quale lo stesso fruitore di cui sopra, in modo esattamente opposto, potrebbe vedere oggi un vincitore, meritevole di quella che probabilmente riterrebbe una vera e propria promozione: il soggetto in questione è ovviamente Will Scarlet.

Egli sarà infatti l'unico personaggio originario dell'opera derivata a comparire nell'opera che l'ha generata, durante la quarta stagione e più precisamente a partire dall'episodio *Rocky Road*. Non solo: il suo interprete Michael Socha, nell'elenco del cast della quarta stagione, risulterà inserito direttamente nel *main cast*, a fianco di attori che hanno recitato in *Once Upon a Time* sin dall'episodio pilota²²⁴. È molto improbabile che un simile balzo in avanti possa essere casuale, e da ora cercheremo quindi di analizzare gli aspetti che possono aver contribuito a questo 'aumento di grado' del personaggio.

Osservando il suo ruolo nelle reti sociali prese in considerazione, emergono diversi elementi rilevanti. Il primo fra tutti è il fatto che Will sia l'unico personaggio originario di *Once Upon a Time in Wonderland* ad avere un'interazione con ognuno dei personaggi della serie madre comparsi nello spin-off. Che li incontri solo di sfuggita (Leroy e Ashley), per ottenere qualcosa di importante (Brucaliffo, Malefica e tutta l'Allegra Brigata) o per farsela sottrarre (Cora), Will è il punto che tutti i personaggi trasbordati nella sua serie hanno in comune, il nodo fondamentale: la rete più rappresentativa di questo assunto è ovviamente quella relativa all'episodio *Forget Me Not* (FIG. 46), nella quale egli ha il grado di *betweenness* più alto tra tutti i personaggi dell'episodio, intrattenendo relazioni con ben cinque ospiti dalla serie madre.

²²⁴ Nikki De Graeve, "Once Upon a Time – WonderCon 2014 Season 3 Spoilers, Videos & Pics", in *Entertainment Outlook*, 20 aprile 2014, URL <http://www.entertainmentoutlook.com/2014/04/20/upon-time-wondercon-2014-season-3-spoilers-videos-pics/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

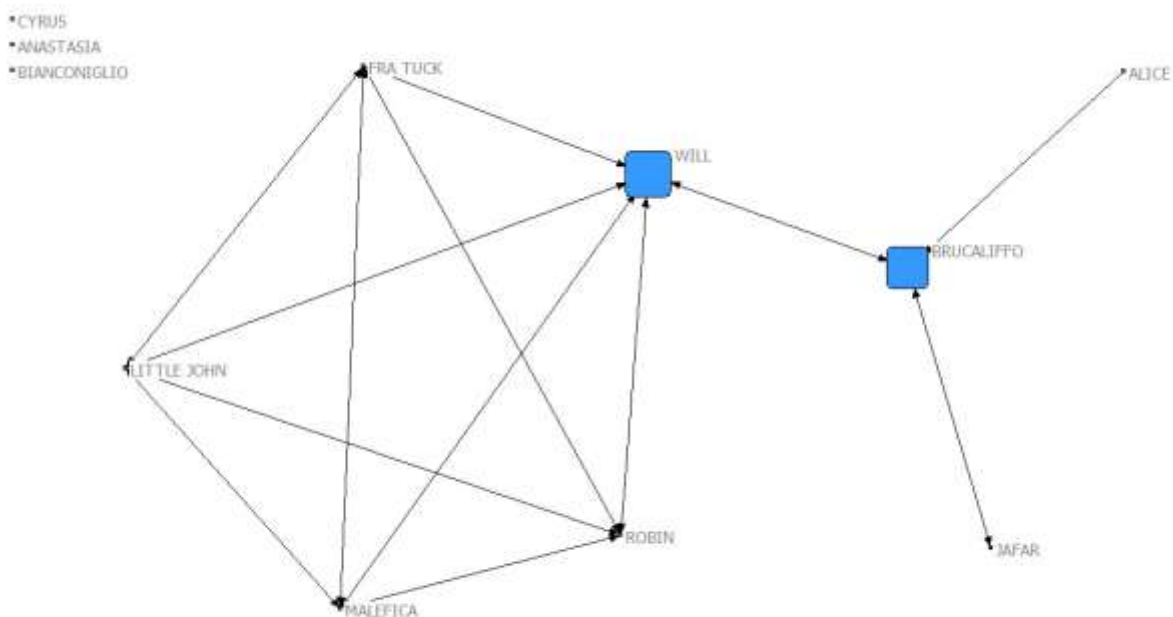


FIG. 46 – *Forget Me Not*, episodio 3 di *Once Upon a Time in Wonderland*, distanza 0

La sua forza scenica non si esaurisce qui: come si ricorderà tramite il grafico in FIG. XIII, Will è il secondo personaggio più presente in scena dell'intero spin-off, molto più di tutti gli altri protagonisti ad eccezione di Alice. Il suo essere deuteragonista e controparte maschile di quest'ultima lo rende più preparato di molti altri per reggere la partecipazione ad un'opera tradizionalmente ritenuta di importanza maggiore. Infine, è d'aiuto osservazione di alcune delle sue relazioni in particolare, ossia quelle con i membri dell'Allegra Brigata Little John, Fra Tuck e Robin Hood, soprattutto con quest'ultimo.

Come è ormai noto, i personaggi dell'ecosistema narrativo di *Once Upon a Time* spesso e volentieri accorpano in sé più personaggi delle fonti mediali (fiabe, favole e storie di qualunque genere) usate come ispirazione. Will non è da meno e il proprio personaggio, oltre che al carrolliano Fante di Cuori, è ispirato all'omonimo Will Scarlet menzionato nelle antiche ballate che raccontavano le gesta di Robin Hood e i suoi uomini. Questa compresenza si rispecchia anche all'interno della serie, poiché Will diventa membro dell'Allegra Brigata di Robin proprio come nelle leggende britanniche. La relazione tra i due personaggi, oltre a rappresentare un collegamento intermediale tra due testi separati da seicento anni di storia, diventa anche un punto d'incontro tra opera originale e opera derivata: il momento in cui

Robin e Will si conobbero la prima volta ad Oz, Mondo di origine del secondo, viene infatti introdotto retroattivamente nell'episodio *Heart of Gold*, appartenente alla quarta stagione di *Once Upon a Time*.

Tale pratica, definita *retconning* e strettamente legata alla necessità di preservare la continuità in una serialità particolarmente lunga, permette di modificare eventi e situazioni descritte nella trama in precedenza, aggiungendo o svelando nuove informazioni per adattarli ai nuovi sviluppi narrativi o per correggere preesistenti violazioni della continuità stessa²²⁵. Anche l'incontro tra Robin e Will è stato oggetto di questa modifica, e il suo utilizzo futuro avrebbe già potuto essere previsto grazie agli scambi di battute che avvengono tra i due in *Forget Me Not*; nonostante la convinzione generale che il loro primo incontro fosse avvenuto in quell'episodio, mandato in onda oltre un anno prima di *Heart of Gold*, Will e Robin sembrerebbero già essersi incontrati, poiché il secondo conosce il nome del primo pur non avendoglielo mai chiesto. Il *retconning* avvenuto in *Heart of Gold* chiude questo buco nella trama, la cui presenza tuttavia non disturba lo spettatore di *Once Upon a Time in Wonderland* più di un certo limite.

Si potrebbe riprendere in causa il concetto di modularità, molto caro a una narrazione su più media quale può essere l'ecosistema narrativo; la narrazione che questo fornisce deve poter essere fruibile dal maggior numero di utenti possibili, e l'inserimento di un importante elemento di trama (come una relazione sociale) in un'opera derivata che in molti potrebbero non aver visto è una potenziale fonte di discontinuità e confusione. Come abbiamo visto, in questo caso la situazione è stata però risolta: nel periodo precedente la messa in onda di *Heart of Gold*, gli stessi Edward Kitsis e Adam Horowitz annunciarono che la *backstory* di Will introdotta nella quarta stagione di *Once Upon a Time* sarebbe stata concepita in modo da poter essere fruita anche da uno spettatore che non avesse mai visto la serie derivata²²⁶.

Una nuova origine quindi, che non entra in conflitto con quella vista precedentemente e che permette il passaggio di un personaggio da un prodotto mediale all'altro senza ripercussioni negative sul complesso della narrazione. Per lo spettatore il fatto di aver seguito una qualunque delle sue serie o entrambe è assolutamente irrilevante nella fruizione di questo preciso segmento di trama. Da tutto ciò consegue che la relazione più rilevante e risonante per

²²⁵ Sam Leith, "Worshipping *Doctor Who* from Behind the Sofa", in *The Telegraph*, 4 luglio 2008, URL <http://www.telegraph.co.uk/comment/columnists/samleith/3560202/Worshipping-Doctor-Who-from-behind-the-sofa.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

²²⁶ Philiana Nig, "Once Upon a Time Bosses on Season 4: New Rivalries, Rocky Romances and Frozen Twist", in *The Hollywood Reporter*, 18 settembre 2014, URL <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/once-a-time-season-4-733220> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Will all'interno dell'intero ecosistema sia quella con Robin: una volta che i due si incontreranno a Storybrooke, passeranno diverso tempo in compagnia durante la stagione.

La tabella in FIG. XIII illustra il tempo passato da Will in scena insieme agli altri personaggi principali della quarta stagione di *Once Upon a Time*, tra i quali è stato incluso anche Robin. Si noti come Will sia in scena con Robin per 1260 secondi, una quantità di tempo molto superiore a quella passata con qualunque altro personaggio, inclusa la seconda classificata Emma (ferma a 810 secondi). Particolarmente significativo per il loro rapporto sarà il settimo episodio *The Snow Queen*, nel quale essi rimembreranno gli eventi di *Forget Me Not* che avevano portato alla loro separazione. Il dialogo rimarrà relativamente vago, in modo da non straniare lo spettatore neofita con eccessivi riferimenti, ma il gelo tra i due personaggi inizierà la sua graduale scomparsa, ed essi finiranno a svolgere insieme una rilevante missione nel successivo episodio *Smash the Mirror*.

	ROBIN	REGINA	EMMA	HENRY	MARY	DAVID	GOLD	BELLE	UNCINO	
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP1
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP2
	0	0	277	0	0	277	0	0	0	EP3
	0	0	44	0	0	0	0	16	85	EP4
	0	0	126	0	159	50	0	0	58	EP5
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP6
	146	0	0	0	0	0	0	0	0	EP7
	241	23	0	0	23	0	0	0	0	EP8
	92	92	0	92	0	0	0	0	0	EP9
	0	0	0	0	0	0	0	0	31	EP10
WILL	328	328	0	0	0	0	186	0	0	EP11
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP12
	0	158	158	158	194	194	158	158	158	EP13
	0	0	0	0	0	0	0	41	41	EP14
	0	0	0	0	0	0	0	48	48	EP15
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP16
	248	0	0	0	0	0	0	0	0	EP17
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP18
	0	0	0	0	0	0	243	182	0	EP19
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP20
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	EP21
	205	205	205	205	0	0	0	0	0	EP22
	1260	806	810	455	376	521	587	445	421	

FIG. XIII – Il totale dei secondi nei quali Will è in scena con gli altri personaggi principali, e con Robin, nella quarta stagione di *Once Upon a Time*

Infine, nel *mid-season finale Heroes and Villains*, Will e Robin si separeranno una volta per tutte con la partenza del secondo, nonostante il ritorno di quest'ultimo a Storybrooke nell'episodio *Mother* lasci aperta la strada a un prosieguo dei rapporti tra i due. Tuttavia, nel corso della seconda metà della stagione, Will e Robin saranno in scena nello stesso tempo

solo in due episodi: il sempre presente *Heart of Gold*, in cui avviene il già osservato *retconning* del loro primo incontro, e il season finale *Operation Mongoose - Part 2*. Su questo episodio in particolare si dovrebbe soffermarci per avere un'altra prova di valore della loro relazione.

L'episodio è infatti ambientato in una realtà alternativa creata da colui che era l'antagonista principale in quel momento, il personaggio-demiurgo Isaac Heller, l'Autore. In tale realtà alternativa, Robin e Zelena stanno per sposarsi e durante il matrimonio viene lasciato fortemente intendere che Will sia il testimone di nozze dell'amico; un ruolo simbolo di fiducia e amicizia che Robin ha assegnato a Will nonostante il poco tempo passato insieme dopo gli eventi di *Heroes and Villains*, contribuendo a cementare il valore della relazione sociale che i due avevano sviluppato nel periodo ormai passato e l'influenza di questa su eventi così distanti, nel tempo come nello spazio.

Il *mid-season finale* ebbe ovviamente delle altre importanti conseguenze: andatosene Robin, colui che più di chiunque altro collegava Will alle vicende della trama (e Michael Socha al *main cast*), la sua presenza nella storia avrebbe richiesto un'altra relazione sociale con un personaggio importante per poter essere giustificata. La scelta ideale sarebbe di certo stata un personaggio interpretato da un attore del *main cast*, del quale Sean Maguire non faceva parte all'epoca, o comunque qualcuno la cui presenza nelle reti sociali fosse abbastanza rilevante da permettere a Will di avere un ruolo preminente. La decisione cadde su Belle, e analizzando il suo posizionamento nell'economia narrativa della serie, non c'è poi effettivamente molto di cui stupirsi.

Ricordiamo infatti come l'attore sociale più importante per Belle, quello con il quale ella aveva la relazione più forte, fosse Gold; tuttavia Belle pose fine a questa relazione nell'episodio *Heroes and Villains*, dopo le scoperte che svolse riguardo le menzogne del Signore Oscuro e del conseguente esilio di quest'ultimo da Storybrooke. Eliminato anche il principale appiglio di Belle alla trama della quarta stagione in svolgimento, gli autori si ritrovarono con ben due personaggi da associare e di cui portare avanti le *storylines*, situazione che ben potrebbe giustificare la loro imminente scelta. Infatti essi fecero iniziare una relazione romantica proprio tra Belle e Will, relazione che gli spettatori, insieme ad un affranto Gold tornato da poco in città, vedranno per la prima volta nell'episodio *Unforgiven*. Questo rapporto fu ritenuto una forzatura da parte del pubblico, in special modo dagli *shippers* della coppia *Rumbelle*, mentre Will si dimostrò incapace di essere degno del ruolo di primo piano che, almeno sulla carta, portava con sé.

Infatti, come si può dedurre dalla tabella in FIG. XIII, la seconda metà della quarta stagione lo vedrà in scena soltanto in sei episodi e per un totale di 1017 secondi, contro gli otto episodi e i 1501 secondi della prima metà. Inoltre, la sua relazione sentimentale con Belle non sarà all'altezza della situazione neanche con i numeri alla mano: il tempo passato insieme dai due personaggi nella *totalità* della quarta stagione ammonta a 445 secondi, contro gli 807 passati con Robin (e i 447 passati con Emma) nella sola prima metà della stessa stagione.

Tale sistemazione dei personaggi non sarebbe potuta chiaramente proseguire per molto: in seguito agli eventi di *Operation Mongoose – Part 2* la relazione tra Belle e Will terminerà, facendo tornare la situazione allo stato precedente il *mid-season finale*, con il ritorno della molto più efficace relazione tra Belle e Gold. Ma per Will e per il suo interprete non sarà tutto: non solo Michael Socha verrà rimosso dal *main cast* per la quinta stagione attualmente in corso²²⁷, ma dall'inizio di questa non saranno più accreditate sue comparse. Il suo personaggio se ne è quindi andato da *Once Upon a Time* esattamente come era arrivato, all'improvviso e senza precise spiegazioni.

Will è in sostanza un fuoco di paglia, un personaggio con delle chiare potenzialità, dimostrate nell'opera derivata, cui gli autori hanno concesso un ruolo di eccessiva 'responsabilità' che egli non è riuscito a sostenere; la prova che in un ecosistema già colmo di relazioni rilevanti, una macchina complessa ma ben funzionante, l'integrazione di nuovi attori sociali può risultare molto difficile e può avvenire solo se gli attori in questione riescono a costruire e portare avanti relazioni sociali di alto valore in grado di permettere loro di rapportarsi in armonia con il resto degli attori che lo circonda. La sopravvivenza in questo ambiente a Will non è riuscita, e difficilmente il suo personaggio potrà essere rivisto nei futuri episodi della serie madre, se non in apparizioni fugaci che ben gli confarebbero.

²²⁷ Matt Webb Mitovich, "Matt's Inside Line: Scoop on *The Flash*, *Teen Wolf*, *Once*, *Wayward Pines*, *iZombie*, *Major Crimes* and More", in *TVLine*, 11 giugno 2015, URL <http://tvline.com/2015/06/11/the-flash-season-2-spoilers-cynical-new-hero/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Conclusioni

Il centesimo episodio di *Once Upon a Time*, dal titolo *Souls of the Departed*, che verrà trasmesso da ABC il 6 marzo 2016, rappresenta un importante traguardo per l'ecosistema narrativo cui appartiene: con tale cifra viene raggiunto un numero di episodi riservato a una quantità assai limitata di serie televisive, in rapporto all'enorme mole di prodotti circolanti nel mercato audiovisivo. Ma la sua importanza per il nostro lavoro è altrettanto grande, perché al suo interno, come abbiamo già potuto constatare in più occasioni durante le pagine precedenti, sarà presente un cast d'eccezione che vedrà il ritorno di una grande quantità di personaggi già apparsi in precedenza²²⁸.

In *Souls of the Departed* torneranno infatti personaggi che abbiamo conosciuto e analizzato, quali Cora e Pan (interpretati, come di consueto, rispettivamente da Barbara Hershey e Robbie Kay), insieme ad altri che sono rimasti fuori dalle nostre analisi, ma che hanno avuto una presenza e un ruolo nella trama anche abbastanza consistenti a volte. Tra questi vi sono il padre di Regina, Henry (Tony Perez), Sidney Glass/Specchio Magico (Giancarlo Esposito), la Strega Cieca (Emma Caulfield) e Crudelia De Mon, quest'ultima interpretata in origine da Victoria Smurfit, ma in seguito soggetta ad un recasting del quale è ancora ignoto l'esito, con la conseguenza che la sua nuova interprete è attualmente sconosciuta²²⁹.

Questo episodio, dall'intento chiaramente celebrativo del traguardo raggiunto, rappresenta allo stesso tempo il *culmine* della nostra analisi e l'apertura di una *nuova via*. Innanzitutto, è possibile vederlo come una sorta di 'rivincita', o 'riscatto', dei malvagi; abbiamo potuto constatare come *Once Upon a Time* conceda varie possibilità ai personaggi classificati come tali, permettendo loro di costruirsi relazioni solide e posizioni di notevole influenza nelle reti sociali. Non dimentichiamo come nel Gruppo dei Cinque siano presenti due *ex villains* come Regina e Gold; se volessimo metterci al passo con i tempi ed trasformare il Gruppo dei Cinque in 'Gruppo dei Sei', includendovi anche l'astro nascente Uncino, avremmo ancora maggior ragione, poiché in un gruppo simile metà dei membri sarebbe formata da personaggi originariamente antagonisti.

Dei tre *villains* presi in considerazione nella nostra analisi, abbiamo visto come questo riscatto, che i personaggi possono ottenere grazie all'attività nelle reti sociali, si sia

²²⁸ http://www.imdb.com/title/tt5122182/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast (ultima visita: 19 gennaio 2016)

²²⁹ <https://twitter.com/jholden23/status/662366508517998593> (ultima visita: 19 gennaio 2016)

pienamente risolto solo nel caso di Zelena, che ha in pratica vinto la ‘lotteria dei personaggi’, ricevendo la promozione a personaggio principale. Con *Souls of the Departed* tali concetti vengono rimarcati; Cora conferma il suo ruolo di figura unificante nell’ecosistema narrativo *Once Upon a Time*, rendendo tale episodio l’occasione perfetta per il suo ritorno. Infine abbiamo Pan: nonostante tutti gli errori di posizionamento nelle reti sociali e le violazioni delle regole della grande famiglia protagonista, il suo legame con Gold, suo parente più stretto, gli ha permesso una breve e fugace comparsa, che, dato il carattere speciale dell’episodio, potrebbe tradursi in un’evoluzione del suo personaggio, prima dell’inevitabile abbandono della serie a causa della sua performance sociale di scarsa efficacia.

In *Souls of the Departed* rivedremo anche Leroy, il più importante dei personaggi secondari, che risulta sempre essere una presenza ricorrente nelle avventure dei protagonisti, seguendoli attraverso ogni tipo di pericolo. La sua inclusione in un episodio di grande importanza come il centesimo non è altro che un nuovo premio concesso dall’ecosistema a chi sia stato in grado di cavarsela più degli altri nonostante la scarsità di risorse, le quali in questo caso sono rappresentate da tempo e rango nella scala del *billing*. Il primo in classifica dimostra ancora una volta tutta la sua forza di attore sociale, abbastanza grande da non potersi esaurire nell’episodio in questione; egli potrà quindi continuare il suo percorso alla guida del resto dei Sette Nani, un gruppo oscurato, all’interno delle reti sociali, dalla stessa influenza che aveva consentito a Leroy di essere invece incluso all’interno di queste.

Appurati i motivi che rendono *Souls of the Departed* la fine di un viaggio, sorge l’ovvia domanda: per quale motivo definirlo anche un ‘nuovo inizio’? Semplicemente perché, partendo da tutto ciò che si è scritto in questo elaborato, sarebbe possibile iniziare una nuova analisi delle reti sociali incentrata proprio su queste nuove vicende. Le trame che si origineranno a partire dall’episodio permetteranno ulteriori applicazioni dei concetti descritti finora. Il legame tra Emma e Uncino, che è stato in grado di prevalere su quello tra Emma e Neal grazie alle maggiori connessioni di Uncino con Emma e con le persone a lei vicine, è nel frattempo diventato ancora più rilevante, come abbiamo visto. Talmente rilevante da risultare il pretesto per l’introduzione del nuovo arco narrativo, che sarà ambientato nel Mondo dell’Oltretomba e basato sulla ricerca dell’anima del Capitano, con l’intenzione di riportarlo in vita; e le relazioni sociali esaminate finora fanno ben sperare in un ricongiungimento finale della coppia.

Un discorso analogo può essere svolto anche per la relazione tra Gold e Belle, attualmente a rischio a causa di eventi recenti. La ragazza infatti è al momento l’unico personaggio principale a non conoscere la verità sulla riacquisizione dell’Oscurità da parte di Gold, il

quale si è ben guardato dal rivelarle il fatto, conscio dell'avversione di Belle per la malvagità cui una forza del genere può condurre. È molto probabile che l'eventuale scoperta della verità possa tradursi in una tragica interruzione del rapporto tra i due; ma è altrettanto probabile che tale interruzione si rivelerà essere solo temporanea. La relazione tra Belle e Gold è stata infatti in grado di causare grandi sconvolgimenti a livello sia narrativo (la resurrezione di Gold) che produttivo (la promozione di Emilie de Ravin al *main cast*), come abbiamo visto. Una simile influenza, impossibile da ignorare, ci permette di vedere come scenario più verosimile, nel caso di effettiva rottura, quello nel quale la coppia sia di nuovo unita, in un percorso assai simile, in verità, a quello di Emma e Uncino.

Alla luce di tutto, è ormai chiaro cosa *Once Upon a Time* rappresenti nel panorama mediale contemporaneo. Edward Kitsis e Adam Horowitz sono partiti da un oggetto testuale come la fiaba, dotato di precise regole, e per trasformarlo in una lunga serialità vi hanno applicato le regole dell'ecosistema narrativo; i già collaudati modelli procedurali illustrati da Propp sarebbero infatti stati incompatibili con il tipo di narrazione che i due autori si proponevano di costruire. Applicata la logica dichiarativa, che era l'elemento più importante per permettere a una narrazione come *Once Upon a Time* di funzionare, la serie si è progressivamente stabilizzata fino ad acquisire tutte le caratteristiche di un ecosistema narrativo in piena regola.

A tale stabilizzazione sono corrisposti tutti i ribaltamenti di significato che abbiamo illustrato. Se l'ecosistema funziona, è perché è riuscito a diversificare la popolazione che lo abita, in modi che possono variare dall'aumento di rilevanza di certi personaggi al cambiamento morale di altri; in questo modo, le possibilità di sviluppo della narrazione aumentano sempre di più e assumono sempre più forme. Il tassello finale nell'ecosistema proviene dal sistema di regole che lo contraddistingue; nel caso di *Once Upon a Time* si tratta delle regole legate alla famiglia. Le colonne portanti della narrazione si sono dimostrate membri attivi di un'unica grande famiglia, gruppo sociale dominante che non può essere ignorato da nessun attore sociale che voglia rimanere parte integrante dell'ecosistema.

In ogni caso, *Once Upon a Time* resta una fiaba, che per quanto narrativamente peculiare si ritrova a dover seguire varie regole appartenenti non solo al suo genere originario, ma soprattutto a ABC e alla sua società madre, la Walt Disney Company, nell'ottica di una coerenza stilistica con l'identità che i più ormai associano sia al network che all'azienda. La *broadcast fairy tale* nasce proprio dall'incontro di tutti questi elementi: fiaba, ecosistema narrativo, televisione broadcast, *branding*. È proprio l'influenza di simili fattori che rende la *broadcast fairy tale* una narrazione ad alta probabilità di lieto fine; forse non tutti i

protagonisti avranno ciò che desiderano e non tutto si risolverà secondo schemi rodati al termine dell'avventura, coerentemente con le regole di un ecosistema, ma i pilastri su cui viene costruita una fiaba simile non lasciano troppe libertà agli autori. In un certo senso, la relazione sociale più esemplificativa di questo aspetto della *broadcast fairy tale* è proprio quella tra Mary Margaret e David, la più legata agli amori fiabeschi d'altri tempi; la loro relazione virtualmente indistruttibile rispecchia l'impossibilità di sovvertire una convenzione come l'*happy ending*, che finisce per risultare una fondamentale regola anche in questo nuovo tipo di racconto fantastico.

Bibliografia

- Ashliman, D.L., *Folk and Fairy Tales: a Handbook*, Westport, Greenwood Press, 2004
- Bacchilega, C., *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State University Press, 2013
- Baker-Sperry, L., Grauerholz, L., “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales”, in *Gender and Society*, vol. 17, n. 5, ottobre 2003
- Barnes, J., “Class and Committee in a Norwegian Island Parish”, in *Human Relations*, vol. 7, n. 1, febbraio 1954
- Barnes, J., Harary, F., “Graph Theory in Network Analysis”, in *Social Networks*, vol. 5, n. 2, giugno 1983
- Bennett, T., “Seeing Red – Meghan Ory Interview”, in AA.VV., *Once Upon a Time – Behind the Magic*, Londra, Titan Books, 2013
- Bettelheim, B., *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976 (trad. it. di D'Anna, A., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1988)
- Bisoni, C., Innocenti, V., Pescatore, P., “Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione”, in Bisoni, C., Innocenti V. (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi Editore, 2013
- Bisoni, C., *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013
- Bolter, J.D., Grusin, R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999
- Borgatti, S.P., Everett, M.G., Jones, C., “Network Measures of Social Capital”, in *Connections*, vol. 21, n. 2, autunno 1998
- Brembilla, P., “Grimm: un ecosistema narrativo in costruzione”, in Martin, S. (a cura di), *La costruzione dell'immaginario seriale contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2014

- Brembilla, P., Pescatore, G., “La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto”, in Carluccio, G. (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Torino, Kaplan, 2014
- Brembilla, P., Mollona, E., *Game of Strategy. Analisi strategica del settore delle serie TV nell'industria televisiva statunitense*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2015
- Brembilla, P., Martina, M., “*Once Upon a Time. The Refunctionalisation of Fairy Tales in Contemporary Mediascape*”, in Lenos, M. (a cura di), *Contemporary Uses of Fairy Tales*, 2016 (in pubblicazione)
- Brooks, T., *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows: 1946-Present*, New York, Ballantine Books, 2007
- Buonanno, M., *Le formule del racconto televisivo: la sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Milano, Sansoni, 2002
- Carrington, P.J., Scott, J., Wasserman, S. (a cura di), *Models and Methods in Social Network Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- Cartwright, D., Harary, F., “Structural Balance: a Generalisation of Heider's Theory”, in *Psychological Review*, vol. 63, n. 5, settembre 1956
- Casetti, F., “Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediata”, in *Fata Morgana*, n. 8, maggio-agosto 2009
- Celata, G., Caruso, F., *Cinema. Industria e marketing*, Milano, Guerini 2003
- Clute, J., Grant, J., *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St Martin's Press, 1997
- Cordaz, D., “Lessico delle reti”, in Salvini, A. (a cura di), *Analisi delle reti sociali. Teorie, metodi, applicazioni*, Milano, Franco Angeli, 2007
- Cranny-Francis, A., *Feminist Fiction: Feminist Users of Generic Fiction*, New York, St. Martin's Press, 1990
- Crew, H.S., “Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale”, in *Children's Literature in Education*, vol. 33, n. 2, giugno 2002

- Cummins, J., “Fractured Fairy Tales: Spin-offs, Spoofs, and Satires”, in *School Library Journal*, vol. 43, n. 10, ottobre 1997
- Davis, A., Gardner, B.B., Gardner, M.R., *Deep South*, Chicago, University of Chicago Press, 1941
- Deszcz, J., “Beyond the Disney Spell, or Escape into Pantoland”, in *Folklore*, vol. 113, n. 1, aprile 2002
- Dunbar, R.I.M., Nettle, D., Stiller, J., “The Small World of Shakespeare’s Plays”, in *Human Nature*, vol. 14, n. 4, dicembre 2003
- Epstein, A., *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box*, Londra, Macmillan Publishers, 2006
- Freeman, L.C., “Centrality in Social Networks: Conceptual Clarification”, in *Social Networks*, vol. 1, n. 3, 1979
- Gabriellini, S., “Analisi delle reti sociali con R: il pacchetto SNA”, in Salvini, A. (a cura di), *Analisi delle reti sociali: teorie, metodi, applicazioni*, Milano, Franco Angeli, 2007
- Galtung, J., *Theory and Methods of Social Research*, Londra, George Allen & Unwin, 1967
- Gluckman, M., *Custom and Conflict in Africa*, Oxford, Blackwell, 1955
- Goodwin, J., Holbo J. (a cura di), *Reading Graphs, Maps, Trees: Critical Responses to Franco Moretti*, Anderson, Parlor Press, 2011
- Granovetter, M., “The Strength of Weak Ties”, in *American Journal of Sociology*, vol. 78, n. 6, Maggio 1973
- Granovetter, M., *Getting a Job*, Cambridge, Harvard University Press, 1974
- Grant, B.K., *Film Genre: From Iconography to Ideology*, Londra, Wallflower Press, 2007
- Hamilton, J., *You Write It: Science Fiction*, Edina, ABDO Publishing Company, 2009
- Heider, F., “Attitudes and Cognitive Orientation”, in *The Journal of Psychology*, vol. 21, n. 1, gennaio 1946

Herr, B.W., Ke, W., Hardy, E., Börner, K., “Movies and Actors: Mapping the Internet Movie Database”, in *IV 2007 - 11th International Conference on Information Visualisation*, Zurigo, IEEE Computer Society, 4-6 luglio 2007

Hesmondalgh, D., *The Cultural Industries*, Londra, Sage Publications, 2007, seconda edizione aggiornata (trad. it. di Crimi, S., Cerevini, G., Guareschi, M., De Marinis, A., *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008)

Hess, D.J., Grant, G.W., “Prime-Time Television and Gender-Role Behavior”, in *Teaching Sociology*, vol. 10, n. 3, aprile 1983

Homans, G., *The Human Group*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1951

Hunter, S.D., “A Novel Method of Network Text Analysis”, in *Open Journal of Modern Linguistics*, vol. 4, n. 2, gennaio 2014

Hunter, S.D., Singh S., “A Network Text Analysis of *Fight Club*”, in *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, n. 4, aprile 2015

Innocenti, I., Pescatore, P., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, Bologna, ArchetipoLibri, 2008

Innocenti, V., Pescatore, G., “Architettura dell’informazione nella serialità televisiva”, in *Imago*, vol. 3, n. 1, primo semestre 2011

Innocenti, I., Pescatore, G., Rosati, L., “Converging Universes and Media Niches in Serial Narratives. An Approach Through Information Architecture”, in Lugmayr, A., Dal Zotto, C. (a cura di), *Media Convergence Handbook – Vol. 2*, Berlino, Springer, 2015

Jenkins, H., *Convergence Culture*, New York, New York University, 2006 (trad. it. di Susca, V., Papacchioli, M., Sala, V.B., *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007)

Kaku, M., *Parallel Worlds: A Journey Through Creation, Higher Dimensions, and the Future of the Cosmos*, New York, Doubleday, 2004

Katz, L., Powell, J.H., “Measurement of the Tendency Toward Reciprocation of Choice”, in *Sociometry*, vol. 18, n. 4, novembre 1955

Knoke, D., Kuklinski, J.H., *Network Analysis*, Londra, Sage Publications, 1982

- Köhler, W., Winter, E., *The Mentality of Apes*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1925
- König, D., *Theorie der endlichen und unendlichen Graphen*, Lipsia, Akademische Verlagsgesellschaft, 1936
- Lee, N.H., *The Search for an Abortionist*, Chicago, University of Chicago Press, 1969
- Lewin, K., *Field Theory in the Social Sciences*, New York, Harper, 1936
- Lewin, K., *Principles of Topological Psychology*, New York, McGraw-Hill, 1936
- Lieberman, M.R., “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation Through the Fairy Tale”, in *College English*, vol. 34, n. 3, dicembre 1972
- Marshall, M., “The Daughter's Disenchantment: Incest as Pedagogy in Fairy Tales and Kathryn Harrison's *The Kiss*”, in *College English*, vol. 66, n. 4, marzo 2004
- Mayo, E., *The Human Problems of an Industrial Civilization*, New York, Macmillan, 1933
- McCabe, J., Akass, K. (a cura di), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londra, I.B. Tauris, 2007
- Mendelson, M., “Forever Acting Alone: the Absence of Female Collaboration in Grimms’ Fairy Tales”, in *Children’s Literature in Education*, vol. 28, n. 3, settembre 1997
- Michaelis-Jena, R., “Oral Tradition and the Brothers Grimm”, in *Folklore*, vol. 82, n. 4, inverno 1971
- Mitchell, C., “The Concept and Use of Social Networks”, in Mitchell C. (a cura di), *Social Networks in Urban Situations*, Manchester, Manchester University Press, 1969
- Moreno, J., *Who Shall Survive?*, New York, Beacon Press, 1934
- Moretti, F., *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, New York, Verso Books, 2005
- Moretti, F., *Distant Reading*, New York, Verso Books, 2013
- Neikirk, A., “‘...Happily Ever After’ (or What Fairy Tales Teach Girls About Being Women)”, in *Hohonu – A Journal of Academic Writing*, vol. 7, 2009

- Otte, E., Rousseau, R., “Social Network Analysis: a Powerful Strategy, also for the Information Sciences”, in *Journal of Information Science*, vol. 28, n. 6, dicembre 2002
- Parsons, L.T., “Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior”, in *Children’s Literature in Education*, vol. 35, n. 2, giugno 2004
- Pescatore, G., Innocenti, V., Brembilla, P., “Selection and Evolution in Narrative Ecosystems. A Theoretical Framework for Narrative Prediction”, in *2014 IEEE International Conference on Multimedia and Expo Workshops (ICMEW)*, Chengdu, IEEE Computer Society, 14-18 luglio 2014
- Pfeil, F., *Another Tale to Tell: Politics and Narrative in Postmodern Culture*, New York, Verso Books, 1990
- Poulaki, M., *Before or Beyond Narrative? Towards a Complex Systems Theory of Contemporary Films*, Amsterdam, Rozenberg Publishers, 2011
- Propp, V., *Morfologija skazki*, Leningrado, Academia, 1928 (trad. it. di Bravo, G.L. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000)
- Salvini, A., *L’analisi delle reti sociali. Risorse e meccanismi*, Pisa, Edizioni Plus - Pisa University Press, 2005
- Scott, J., *Social Network Analysis: a Handbook*, Londra, Sage Publications, 1991 (trad. it. di Sampaolo, M., *L’analisi delle reti sociali*, Roma, Carocci, 2003)
- Smith, T.M., Smith, R.L., *Elements of Ecology*, San Francisco, Benjamin Cummings, 2012
- Stam, R., *Film Theory: an Introduction*, Malden, Blackwell, 2000
- Tatar, M., *The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales*, Princeton, Princeton University Press, 2003
- Trites, R.S., *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children’s Novels*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997
- van Dijk, J., *The Network Society. An Introduction to the Social Aspects of New Media*, Londra, Sage Publications, 1999 (trad. it. di Leone, M., *Sociologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2002)

Vogler, C., *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992 (trad. it. di Loreti, J., *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Roma, Dino Audino, 2010)

Warner, W.L., Lunt, P.S., *The Social Life of a Modern Community*, New Haven, Yale University Press, 1941

Wasserman, S., Faust, K., *Social Network Analysis: Methods and Applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

Wellman, B., Berkowitz, S.D. (a cura di), *Social Structures. A Network Approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988

White, H., "Uses of Mathematics in Sociology", in Charlesworth, J.C. (a cura di), *Mathematics and the Social Sciences*, Philadelphia, American Academy of Political and Social Science, 1963

Zipes, J., *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York, Routledge, 1999

Zipes, J., "Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale", in Zipes, J. (a cura di), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2000

Sitografia

Abrams, N., "Once Upon a Time Promotes Sean Maguire, Rebecca Mader to Series Regulars", in *Entertainment Weekly*, 9 giugno 2015, URL <http://www.ew.com/article/2015/06/09/once-upon-time-sean-maguire-rebecca-mader-season-5> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Abrams, N., "Once Upon a Time Exclusive: Robbie Kay Returning as Peter Pan!", in *Entertainment Weekly*, 2 novembre 2015, URL <http://www.ew.com/article/2015/11/02/once-upon-time-robbie-kay-peter-pan-100-episode> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Andreeva, N., “Meghan Ory Upped to Series Regular on ABC's *Once Upon a Time*”, in *Deadline*, 14 giugno 2012, URL <http://deadline.com/2012/06/meghan-ory-upped-to-series-regular-on-abcs-once-upon-a-time-286383/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Andreeva, N., “Meghan Ory to Star in CBS’ *Intelligence*, Robert Buckley Cast in *Holding Patterns*”, in *Deadline*, 11 marzo 2013, URL <http://deadline.com/2013/03/meghan-ory-to-star-in-cbs-intelligence-robert-buckley-cast-in-holding-patterns-450393/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Andreeva, N., *Eddy Kitsis & Adam Horowitz’s ‘Once Upon a Time’ Spinoff Set in Wonderland Takes Shape, Zack Estrin & Jane Espenson Join*, in *Deadline*, 19 marzo 2013, URL <http://deadline.com/2013/03/eddy-kitsis-adam-horowitzs-once-upon-a-time-spinoff-set-in-wonderland-takes-shape-zack-estrin-jane-espenson-join-457456/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Borgatti, S.P., Everett, M.G., Freeman, L.C., *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*, Harvard, MA: Analytic Technologies, 2002, URL <https://sites.google.com/site/ucinetsoftware/home> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Carter, B., “ABC Viewers Tilt Female for a Network Light on Sports”, in *The New York Times*, 17 dicembre 2013, URL http://www.nytimes.com/2013/12/18/business/media/abc-viewers-tilt-female-for-a-network-light-on-sports.html?_r=0 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Corliss, R., “*Shrek*: Mr. Influential”, in *Time*, 24 novembre 2010, URL http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2032304_2032746_2035980,0_0.html (ultima visita: 19 febbraio 2016)

De Graeve, N., “*Once Upon a Time* – WonderCon 2014 Season 3 Spoilers, Videos & Pics”, in *Entertainment Outlook*, 20 aprile 2014, URL <http://www.entertainmentoutlook.com/2014/04/20/upon-time-wondercon-2014-season-3-spoilers-videos-pics/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Evans, J., “*Once Upon a Time* Recap, Season 3, Episode 11, *Going Home*”, in *The Wall Street Journal*, 15 dicembre 2013, URL <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/12/15/once-upon-a-time-recap-season-3-episode-11-going-home/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Gittins, S., “SHOOT: *Once Upon a Time* Films *Ruby Slippers* in Vancouver’s Mountain View Cemetery with Meghan Ory”, in *YVRShoots*, 6 febbraio 2016, URL

<http://yvrshoots.com/2016/02/shoot-once-upon-a-time-films-ruby-slippers-in-vancouvers-mountain-view-cemetery-with-meghan-ory.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Goldman, E., “Lost Writers’ *Once Upon a Time* among ABC Pilot Orders”, in *IGN*, 1 febbraio 2011, URL <http://www.ign.com/articles/2011/02/01/lost-writers-once-upon-a-time-among-abc-pilot-orders> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Hibberd, J., “*Once Upon a Time* Upgrades Colin O'Donoghue (Capt. Hook) to Series Regular”, in *Entertainment Weekly*, 3 ottobre 2012, URL <http://insidetv.ew.com/2012/10/03/colin-odonoghue-hook/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Hibberd, J., “*Once Upon a Time* to Crossover with *Wonderland* Spin-off”, in *Entertainment Weekly*, 15 maggio 2013, URL <http://www.ew.com/article/2013/05/15/once-upon-a-time-cross-wonderland> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Hibberd, J., “*Once Upon a Time in Wonderland* Casts Iggy Pop”, in *Entertainment Weekly*, 16 settembre 2013, URL <http://www.ew.com/article/2013/09/16/once-upon-a-time-in-wonderland-iggy-pop> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Hunter, S.D., “A Semi-Automated Method of Network Text Analysis Applied to 150 Original Screenplays”, in *Association for Computational Linguistics*, 27 giugno 2014, URL <https://www.aclweb.org/anthology/W/W14/W14-2709.pdf> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Jeffery, M., “*Once Upon a Time* Star Made Series Regular”, in *Digital Spy*, 15 maggio 2013, URL <http://www.digitalspy.com/tv/once-upon-a-time/news/a481564/once-upon-a-time-star-made-series-regular/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Jenkins, H., “How to Watch a Fan-Vid”, in *Confessions of an Aca-Fan*, 18 settembre 2006, URL http://henryjenkins.org/2006/09/how_to_watch_a_fanvid.html (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Leith, S., “Worshipping *Doctor Who* from Behind the Sofa”, in *The Telegraph*, 4 luglio 2008, URL <http://www.telegraph.co.uk/comment/columnists/samleith/3560202/Worshipping-Doctor-Who-from-behind-the-sofa.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

McConnell, E.B., “Princesses Persevere: Seeking Representations of Gender Equity in Modern Fairy Tales”, in *Graduate Research Papers*, paper 21, 2009, p. 9, URL

<http://scholarworks.uni.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1021&context=grp> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Mitovich, M.W., “*Once Upon a Time* Exclusive: Emilie de Ravin Promoted to Series Regular for Season 2”, in *TVLine*, 19 giugno 2012, URL <http://tvline.com/2012/06/19/once-upon-a-time-emilie-de-ravin-series-regular-season-2/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Mitovich, M.W., “Matt's Inside Line: Scoop on *The Flash*, *Teen Wolf*, *Once*, *Wayward Pines*, *iZombie*, *Major Crimes* and More”, in *TVLine*, 11 giugno 2015, URL <http://tvline.com/2015/06/11/the-flash-season-2-spoilers-cynical-new-hero/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Nig, P., “*Once Upon a Time* Bosses on Season 4: New Rivalries, Rocky Romances and *Frozen* Twist”, in *The Hollywood Reporter*, 19 settembre 2014, URL <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/once-a-time-season-4-733220> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

No, S., “*Frozen*: A Postfeminist Princess”, in *Women's Resource Center*, 10 aprile 2015, URL <http://www.colorado.edu/wrc/2015/04/10/frozen-postfeminist-princess> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Park, J., Celma, O., Koppenberger, M., Cano, P., Buld, J.M., “The Social Network of Contemporary Popular Musicians”, in *arXiv*, 26 settembre 2006, URL <http://arxiv.org/pdf/physics/0609229v1.pdf> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Pilinovsky, H., “*Donkeyskin*, *Deerskin*, *Allerleirauh*: The Reality of the Fairy Tale”, in *Realms of Fantasy*, 23 settembre 2007, URL <https://web.archive.org/web/20140420204153/http://www.endicott-studio.com/rdrm/fordnky.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Poniewozik, J., “Is *Shrek* Bad for Kids?”, in *Time*, 10 maggio 2007, URL <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1619573,00.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Porter, R., “Sunday Final Ratings: *Madam Secretary* and *60 Minutes* Adjust Up”, in *Tv By The Numbers*, 2 dicembre 2015, URL <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2015/12/02/sunday-final-ratings-nov-29-2015/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Raynady, R., “Disney Seeks to Crown Revival with *Frozen* Oscar Gold”, in *The Nation*, 24 febbraio 2014, URL <http://www.nationmultimedia.com/life/Disney-seeks-to-crown-revival-with-Frozen-Oscar-go-30227659.html> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Redazione *Lewis Carroll Society of North America*, “Who Are You? Roger Daltrey to Voice the Caterpillar in *Once Upon a Time* Wonderland Special”, in *Lewis Carroll Society of North America*, 17 marzo 2012, URL <http://www.lewiscarroll.org/2012/03/17/who-are-you-roger-daltrey-to-voice-the-caterpillar-in-once-upon-a-time-wonderland-special/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Redazione *Tv By The Numbers*, “Complete List of 2011-12 Season TV Show Viewership: *Sunday Night Football* Tops, Followed by *American Idol*, *NCIS* & *Dancing with the Stars*”, in *Tv By The Numbers*, 24 maggio 2012, URL <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2012/05/24/complete-list-of-2011-12-season-tv-show-viewership-sunday-night-football-tops-followed-by-american-idol-ncis-dancing-with-the-stars/135785/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Redazione *Tv By The Numbers*, “Sunday Final Ratings: *Bob’s Burgers* Adjusted Down, *60 Minutes* Adjusted Up + *Sunday Night Football*”, in *Tv By The Numbers*, 29 settembre 2015, URL <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2015/09/29/sunday-final-ratings-bobs-burgers-adjusted-down-60-minutes-adjusted-up-sunday-night-football/473898/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Roffman, M., “*Once Upon a Time* Reveals Cover for *Red’s Untold Tale* Novel (Exclusive)”, in *The Hollywood Reporter*, 20 maggio 2015, URL <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/once-a-time-red-backstory-796829> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Shichijo, N., “International Co-productions and Social Capital Formation: Evidence in Film Industry Using Movie Databases”, in *WIAS Discussion Paper*, 11 ottobre 2012, URL <https://www.waseda.jp/wias/achievement/dp/data/dp2012005.pdf> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Szubiak, A., “Tumblr Releases List of the Most Shipped Couples of 2014”, in *PopCrush*, 8 dicembre 2014, URL <http://popcrush.com/tumblr-most-shipped-2014/> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Whitney, A., “What to Expect When *Once Upon a Time* Heads to the Underworld”, in *The Hollywood Reporter*, 11 dicembre 2015, URL <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/once-a-time-underworld-spoilers-848127> (ultimo accesso: 19 febbraio 2016)

Yamato, J., “*Once Upon a Time* Teases Peter Pan Season Finale at PaleyFest”, in *Deadline*, 3 marzo 2013, URL <http://deadline.com/2013/03/paleyfest-2013-once-upon-a-time-peter-pan-finale-444631/> (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Altri siti web consultati

www.fanfiction.net

www.fanlore.org

www.imdb.com

www.narrativecosystems.org

www.tumblr.com

www.twitter.com

Episodi

Lista episodi *Once Upon a Time* – Stagione 2²³⁰

#	TITOLO ORIGINALE	PRIMA TRASMISSIONE (USA)
1	<i>Broken</i>	30 settembre 2012
2	<i>We Are Both</i>	7 ottobre 2012
3	<i>Lady of the Lake</i>	14 ottobre 2012
4	<i>The Crocodile</i>	21 ottobre 2012
5	<i>The Doctor</i>	28 ottobre 2012
6	<i>Tallahassee</i>	4 novembre 2012
7	<i>Child of the Moon</i>	11 novembre 2012
8	<i>Into the Deep</i>	25 novembre 2012
9	<i>Queen of Hearts</i>	2 dicembre 2012
10	<i>The Cricket Game</i>	6 gennaio 2013
11	<i>The Outsider</i>	13 gennaio 2013
12	<i>In the Name of the Brother</i>	20 gennaio 2013
13	<i>Tiny</i>	10 febbraio 2013
14	<i>Manhattan</i>	17 febbraio 2013
15	<i>The Queen is Dead</i>	3 marzo 2013
16	<i>The Miller's Daughter</i>	10 marzo 2013
17	<i>Welcome to Storybrooke</i>	17 marzo 2013
18	<i>Selfless, Brave and True</i>	24 marzo 2013
19	<i>Lacey</i>	21 aprile 2013
20	<i>The Evil Queen</i>	28 aprile 2013
21	<i>Second Star to the Right</i>	5 maggio 2013
22	<i>And Straight On 'til Morning</i>	12 maggio 2013

²³⁰ http://www.imdb.com/title/tt1843230/episodes?season=2&ref_tt_eps_sn_2 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Lista episodi *Once Upon a Time* – Stagione 3²³¹

#	TITOLO ORIGINALE	PRIMA TRASMISSIONE (USA)
1	<i>The Heart of the Truest Believer</i>	29 settembre 2013
2	<i>Lost Girl</i>	6 ottobre 2013
3	<i>Quite a Common Fairy</i>	13 ottobre 2013
4	<i>Nasty Habits</i>	20 ottobre 2013
5	<i>Good Form</i>	27 ottobre 2013
6	<i>Ariel</i>	3 novembre 2013
7	<i>Dark Hollow</i>	10 novembre 2013
8	<i>Think Lovely Thoughts</i>	17 novembre 2013
9	<i>Save Henry</i>	1 dicembre 2013
10	<i>The New Neverland</i>	8 dicembre 2013
11	<i>Going Home</i>	15 dicembre 2013
12	<i>New York City Serenade</i>	9 marzo 2014
13	<i>Witch Hunt</i>	16 marzo 2014
14	<i>The Tower</i>	23 marzo 2014
15	<i>Quiet Minds</i>	30 marzo 2014
16	<i>It's Not Easy Being Green</i>	6 aprile 2014
17	<i>The Jolly Roger</i>	13 aprile 2014
18	<i>Bleeding Through</i>	20 aprile 2014
19	<i>A Curious Thing</i>	27 aprile 2014
20	<i>Kansas</i>	4 maggio 2014
21	<i>Snow Drifts</i>	11 maggio 2014
22	<i>There's No Place Like Home</i>	11 maggio 2014

²³¹ http://www.imdb.com/title/tt1843230/episodes?season=3&ref_=tt_eps_sn_3 (ultima visita: 19 febbraio 2016)

Lista episodi *Once Upon a Time in Wonderland*²³²

#	TITOLO ORIGINALE	PRIMA TRASMISSIONE (USA)
1	<i>Down the Rabbit Hole</i>	10 ottobre 2013
2	<i>Trust Me</i>	17 ottobre 2013
3	<i>Forget Me Not</i>	24 ottobre 2013
4	<i>The Serpent</i>	7 novembre 2013
5	<i>Heart of Stone</i>	14 novembre 2013
6	<i>Who's Alice?</i>	21 novembre 2013
7	<i>Bad Blood</i>	5 dicembre 2013
8	<i>Home</i>	12 dicembre 2013
9	<i>Nothing to Fear</i>	6 marzo 2014
10	<i>Dirty Little Secrets</i>	13 marzo 2014
11	<i>Heart of the Matter</i>	20 marzo 2014
12	<i>To Catch a Thief</i>	27 marzo 2014
13	<i>And They Lived...</i>	3 aprile 2014

²³² http://www.imdb.com/title/tt2802008/episodes?season=1&ref_=tt_eps_sn_1 (ultima visita: 19 febbraio 2016)