

Dal *captivity tale* al *prison movie*: immaginari di lunga durata nella produzione seriale americana *

Fabio Tarzia **
Sapienza Università di Roma

The paper that is proposed here tries to observe and analyze a real transmedia narrative modus, of obvious serial imprinting and at the same time long-lasting. It is the narrative form typically American that begins at the seventeenth with the captivity tale and comes until today with the prison movie. The analysis will initially be addressed to demonstrate the specificity of the American mass production than in Europe. It will be taken to highlight the continuity of functions between seemingly different genres (captivity and prison) and then groped to provide an explanation. Finally, we will observe the contemporary situation, trying to bring out the possible functional transformation with regard to different media environments through which the narrative takes shape today.

Keywords: Immaginario, Puritanesimo, Letteratura, Transmedialità

Lo scopo dell'articolo che segue è quello di analizzare al microscopio una specifica modalità narrativa seriale americana. Si tratta di una modalità antichissima, nata come genere letterario e trasformatasi lentamente nel tempo, fino a giungere alle forme transmediali contemporanee. Per essere più precisi, si sta parlando dell'arcaico genere del *captivity tale*, poi divenuto *prison tale* e *prison movie*.

Cosa ha di interessante questo modus narrativo? Innanzitutto il fatto di essere nato da subito nel '600 come forma seriale, anzi la prima vera forma seriale americana. In secondo luogo il fatto di esprimere una serialità mossa da motivazioni probabilmente non comparabili con quelle coeve prodotte in Europa. La serialità americana nasce sin dalle origini come espressione di un immaginario che viene fondato con presupposti assai diversi dai modelli che i padri pellegrini avevano lasciato in Inghilterra. In America non sono solo le condizioni medialità a far nascere una primordiale industria culturale, ma verosimilmente condizioni di carattere religioso.

L'analisi non si ferma però a questo stadio e vuole cercare di seguire il processo culturale in questione, osservandone gli sviluppi storici e le mutazioni sia in rapporto alle funzioni sociali (a che serve in senso sociologico il *prison tale* o il *prison movie*) sia in rapporto alle complesse trasformazioni dell'ambiente mediale e dunque alle potenzialità serializzanti che la tecnologia mette sempre più a disposizione.

* Articolo proposto 01/03/2016. Articolo accettato 03/06/2016

** Email: fabio.tarzia@uniroma1.it

L'immaginario che ne deriva rimane eguale a se stesso nei secoli oppure, nelle giravolte della storia e dei cambi espressivi, rifunzionalizzandosi continuamente, perde le sue connotazioni primordiali?

Il discorso può rivestire un qualche interesse anche in senso più generale, cioè oltre il singolo genere, e dunque in una prospettiva più ampiamente metodologico: come funziona un immaginario di lunga durata? È possibile individuare dei tratti caratterizzanti che distinguano gli immaginari l'uno dall'altro? Come resistono, se resistono, tali immaginari al mondo globalizzato e parcellizzato del web, che secondo molti invece distruggerebbe i grandi sistemi simbolici collettivi che hanno caratterizzato il mondo occidentale fino a pochi decenni or sono?

Specificità della serialità americana

La serialità letteraria, legata all'iterazione compulsiva dei generi, nasce come è noto nella prima modernità, quella seicentesca e barocca, ed è ricollegabile sia alla possibilità della riproducibilità tecnica offerta dalla stampa ormai collaudata e decollata, sia alla particolare apertura sperimentale di quegli anni. Naturalmente ciò non vuol dire che la serialità letteraria non esistesse prima, ma certo è qui che viene fondata una sensibilità ricettiva che attraverso percorsi dilatati e carsici arriva sino a noi.

La Venezia seicentesca è un perfetto esempio di nascente cultura del consumo, una cultura ormai fondata in senso mentale ma non ancora in senso "materiale", legata cioè ad una protoindustria culturale lenta e approssimativa, e dunque limitata nei numeri. Il romanzo, il melodramma e i libretti d'opera, la gazzetta diventano forme ripetute di produzione identitaria legate a nuovi pubblici e nuovi immaginari.

La cultura occidentale moderna non si è tuttavia prodotta ovunque nello stesso modo, e la questione della serialità non fa eccezione. Da questa angolatura, un caso eclatante è rappresentato dal confronto tra il vecchio continente e il nuovo, quello dell'America settentrionale. Il "sacro esperimento" (Bonazzi, 1970) inaugurato nel Seicento dai Padri pellegrini della *Mayflower* e proseguito con la collocazione di solide fondamenta puritane (Bercovitch, 1975), è uno dei pochi momenti della storia in cui la tesi di Weber sull' "etica protestante e la nascita del capitalismo" trova una sua perfetta concretizzazione. Per precisa volontà dei suoi "ideatori", l'America puritana del Seicento è lo spazio sperimentale della civiltà (diremmo noi oggi) della produzione pura, scevra, almeno apparentemente, da velleità consumistiche. Nelle colonie il romanzo, il melodramma, persino il teatro sono o direttamente vietati o apertamente osteggiati. Di quali immaginari si nutrono allora i protoamericani? Di poco, se osserviamo la questione in senso collettivo. L'unico genere prodotto in maniera ossessiva durante tutto il secolo risulta essere il diario, che è per sua natura privato, manoscritto, scollegato da qualsiasi cornice di riproducibilità tecnica.

Solo alla fine del Seicento, dunque con un certo ritardo rispetto alle esperienze europee, nascerà la prima serialità americana, e non potrà che essere in stretta relazione con l'esperienza totalizzante puritana, o meglio sarà il risultato della sua deflagrazione.

Emergerà cioè dalla necessità di adattare tale identità alla trasformazione storica e alla crisi delle sue giunture.

Per capire meglio questa affermazione bisognerà specificare alcuni concetti. L'America si costruisce sul vuoto (percepito), senza cioè dover fare i conti con le sedimentazioni e strutturazioni culturali presenti in Europa. Il suo immaginario è essenziale (Dragosei, 2002), assoluto, nuovo: esso perpetua e difende un'identità ben precisa, non ha funzioni di mediazione ma di ideazione di forme rappresentative nuove che tuttavia siano sempre in armonia con l'idea originaria. Questi fondamenti (che verranno combinati con quelli primo ottocenteschi della frontiera) (Tarzia e Ilardi, 2015) e la necessità di perpetuarne e rinnovarne i tratti, abbisognano di una continua "ostentazione", ripetizione, "certificazione". È verosimile che la serialità americana nasca da questa precipua urgenza. È verosimile anche che in uno schema così elementare ogni genere rivesta una sua precisa funzione. Proviamo a comporre un breve elenco:

- Il *captivity tale*, ovvero il racconto di prigionia delle donne rapite dagli indiani, che ha una sua evoluzione nel *prison tale* novecentesco, presenta la funzione di rigenerare l'identità peccatrice mediante l'attraversamento dell'inferno (il campo indiano e poi il penitenziario) e l'uscita da esso senza che si sia verificata contaminazione, dimostrando quindi la sua predestinazione in senso calvinista.
- La narrazione della guerra (*war tale*, *war movie*) ribadisce il tipico schema della "riconsacrazione", secondo il quale il Male viola l'identità, un gruppo scelto o l'intero esercito esce a mettere in sicurezza il mondo esterno, "riconsacra" lo spazio interno e torna a casa, ristabilendo l'equilibrio e dimostrando stavolta non l'elezione individuale ma collettiva dell'intera nazione.
- Il processo contro le streghe ("archetipo di Salem"), che si trasforma poi in *courtroom tale* o *courtroom movie*, soddisfa la necessità di ridefinire continuamente la distanza tra Bene e Male, tra giustizia e ingiustizia.
- L'*horror*, con al centro l'archetipo della casa infestata, misura la possibilità dell'identità di tollerare porzioni di Male/impurezza all'interno (in un sistema che ha la necessità di reificare sempre e comunque il "diverso", non essendo in grado di "sintetizzarlo").
- Il *western* rinnova la pulsione alla conquista di spazio esterno, che consente di risolvere conflitti, ricostruire l'identità quando è in difficoltà o addirittura in crisi.
- Il genere catastrofico e apocalittico risolve la contraddizione della coesistenza tra Bene e Male, facendo spazio, spianando tutto per ricominciare da capo.

Dal *Captivity tale* al *Prison movie*

Il racconto della detenzione e della fuga dal penitenziario, che ha prodotto ai giorni nostri una massa incalcolabile di film, è a ben guardare una rifunzionalizzazione del seicentesco *captivity tale*, la tipica narrazione soprattutto puritana con al centro il rapimento delle

donne bianche da parte degli indiani, la loro conduzione forzata attraverso la *wilderness*, il soggiorno-prigionia nel villaggio alieno ed infine la liberazione-ritorno a casa.

Si tratta, lo si è accennato, del primo genere autoctono americano. Esso nasce con una impronta immediatamente seriale: si calcola che tra il 1680 e il 1880 se ne siano stampati un migliaio di titoli, per decine e decine di migliaia di copie (Cabibbo, 1993). Il genere tra l'altro viene rifiutato durante il Novecento nel cinema e diventa uno dei fulcri delle narrazioni di stampo western (si pensi soltanto ad un classico del 1956 come *The Searchers - Sentieri selvaggi*, di John Ford), nonché vero e proprio leitmotiv transmediale e di infotainment (si ricordi l'episodio della "soldatessa Jessica", rapita in Iraq nel 2003 e "liberata" da un falso blitz delle forze speciali statunitensi).

Il passaggio tra questa radice e il *prison tale* si produce in terra inglese ad opera di William Defoe (autore a sua volta puritano). In *Moll Flanders* (1722) la malcapitata protagonista-avventuriera viene imprigionata nel carcere di *Newgate*, e, sopravvissuta a quell'inferno, finisce in America, dove fa fortuna. Come le eroine-sacrificali dei racconti seicenteschi, essa attraversa il regno del Male, non ne viene contaminata, e ne esce dimostrando a se stessa e al mondo la propria "vocazione" al successo. Nell'America di primo Novecento la vicenda si sposta definitivamente e serialmente dai campi indiani persi nella *wilderness* alle prigioni federali: alle donne si sostituiscono soprattutto uomini, ma la vicenda è la stessa, e va avanti ancora oggi, se si tiene conto ad esempio del successo mondiale di una serie come *Prison break*.

Ma a cosa si deve questa lunghissima durata? In realtà, lo abbiamo accennato, questa linea narrativa nasce in un momento ambiguo della storia americana. Siamo negli ultimi anni del Seicento, cioè nel momento in cui la morsa del controllo sociale puritano si allenta, e lo sguardo dei "santi" comincia ad aprirsi all'orizzonte esterno. Il *captivity* nasce come risposta a questo sollevamento di prospettiva: è una costruzione puritana voluta dalla "intelligenza religiosa", dai ministri del culto, e ideata soprattutto da Cotton Mather – il vero costruttore dell'immaginario puritano americano. L'idea è quella di rappresentare una vicenda altamente didattica. Una donna pura e incontaminata diventa una sorta di "bruciante sacrificio al demonio". Non a caso la figura dell'indiano così come già l'illustratore John White alla fine del '500 lo raffigura, assomiglia sorprendentemente al Minosse del *Giudizio Universale* di Michelangelo, e i villaggi indiani dell'est, chiusi da recinti e organizzati a grandi padiglioni, sono già da un lato il *pandeonium* del *Paradise Lost* in cui John Milton (ancora un autore puritano) concentra tutti gli angeli caduti e, dall'altro, i penitenziari-panottici del futuro. Condotta attraverso la *wilderness*, essa entra nell'inferno ma ne esce come prima, tornando a casa incontaminata, così come *Cristiano* del *Pilgrim's Progress* di John Bunyan (il massimo testo devozionale del puritanesimo: 1678) procedeva tranquillo per la sua "strada stretta", senza che nulla potesse realmente distoglierlo e senza che l'approdo alla Gerusalemme Celeste potesse mai essere veramente messo in discussione. In se stessa la vicenda non potrebbe essere più calvinista. È una conferma (e non un cambio) dello status precedente: è dunque il racconto perfetto della predestinazione protestante. Ma i calcoli di Mather non si dimostrano del tutto azzeccati. Accanto alla ricerca della norma cresce la pulsione alla devianza: i lettori sono attratti dall' "altro" (e del resto Milton aveva raccontato la sua storia

dalla parte di Satana, rendendo per la prima volta il Male veramente affascinante). Le giovani donne rapite, di cui forse si ricorderà Dickens nel tratteggiare i suoi bambini che attraversano inermi e inerti i grandi, infernali centri urbani della Londra vittoriana (e non a caso il titolo originario di *Oliver Twist* è *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*), funzionano come una cinepresa che inquadra l'orrenda foresta oltre il villaggio. Il campo indiano con le sue pratiche infernali e forsennatamente peccaminose, suscita morbide attenzioni, solleticando le curiosità ataviche del "lato oscuro". A pensarci è dello stesso periodo l'altro grande fenomeno seriale del Tardo Seicento americano: l'invasione da parte di streghe e demoni, avvistati un po' dovunque lungo il territorio della Nuova Inghilterra, che culmineranno nei famigerati processi alle streghe di Salem (Vivan, 1972). I puritani, come è noto, ripudiavano il teatro. I processi che da allora, lo abbiamo visto, saranno un genere ricorrente in America (fino al *courtroom movie* novecentesco) diventeranno il teatro delle colonie. Anch'essi detengono un'ambiguità di fondo. Secondo i "ministri" devono essere esemplari, punire i colpevoli, esternalizzare il Male. Dall'altro però lo portano ritualizzato dentro la comunità, lo mostrano come in una "esposizione universale" ante litteram. Lo stesso discorso vale per la moda dei *captivity tales*. Essi sono collocabili lungo una sottilissima linea di confine tra regola e devianza: la regola (sacrificio rituale e il ritorno a casa) soddisfa le esigenze esorcistiche e l'ortodossia puritana. La devianza, con il suo occhio gettato verso l' "oltre", soddisfa le esigenze di fascinazione proto-consumistica. Entrambi hanno la necessità dello sbocco seriale, necessità peraltro veicolata dalla stampa, praticamente connaturata non solo alle colonie ma alla mentalità spazializzante puritana. Si tratta di una protoindustria culturale di natura ancora quasi esclusivamente mentale, come in Europa. Solo che in Europa è una tendenza tutta laica a far esplodere il romanzo, la gazzetta e il melodramma. Qui in America è un incontro tra due mondi, quello religioso e quello laico emergente a costruire il primo consumo di immaginario: esso controlla e coltiva allo stesso tempo la volontà d'infrazione.

Lunghe durate e rifunzionalizzazioni

Se accettiamo la confluenza del *captivity tale* nel *prison tale* e poi nel *prison movie*, come si spiega una simile longevità? La risposta potrebbe essere perché le nuove forme rifunzionalizzano il vecchio modus, prendendo da esso le due direzioni: da un lato l'idea dell'attraversamento dell'inferno per dimostrare la propria predestinazione, dall'altra la tensione *voyeuristica* verso l'"oltre".

Mentre quest'ultima rimane forte e immutata, è il primo termine che viene ad assumere un significato completamente diverso. Se per i puritani l'elezione era squisitamente e calvinisticamente religiosa, per cui l'inferno è il mondo contrapposto a quello dell'etica protestante, nel *prison* si verifica un vero e proprio rovesciamento. L'inferno del carcere è diventato il mondo della produzione esclusiva, il luogo dove non si consuma, dove il lavoro diventa punizione e il soddisfacimento del desiderio viene negato o punito. Il predestinato sarà quindi colui capace di difendere da questo orrore la sua pulsione al desiderio, colui

che non si farà omologare alla “prigione” delle regole razionali, che attraverserà, guardandolo, questo inferno e che progetterà la fuga per ritrovarsi nel mondo esterno tale e quale a prima. Il condannato non cresce, non cambia, non si redime nel carcere, anzi se ne accetta le regole muore. IL suo unico scopo è tronare ad essere un perfetto “consumatore”, cioè un “consumatore” in equilibrio rispetto alla norma tutta americana.

Il genere insomma è così duraturo perché è divenuto un sistema tipico dell’immaginario americano di monitorare le possibili crepe del fondativo *Patto*, quello che secondo Perry Miller fornisce i basamenti “ideologici” all’America (Miller, 1939): l’equilibrio tra chiusura e apertura, tra puritanesimo e frontiera, tra volontà e predestinazione, tra produzione e consumo. Se nel *captivity tale* si mostrava il pericolo che il *Patto* propendesse troppo per il termine aperto, ora il genere è stato riconvertito per mostrare l’opposto, cioè la minaccia rappresentata da un esagerato slittamento verso la chiusura e la razionalizzazione abnorme.

È così che funziona un immaginario basico, essenziale, elementare come quello americano: rifunzionalizzando, finché può, i suoi archetipi identitari.

Da ciò evidentemente, nasce questa intensità seriale episodica, che dunque ha una sua ragione solo se inserita in un insieme di mitologie ben coordinate tra loro. Essa è collegata alla possibilità sempre più ampia di riproduzione in serie, naturalmente, e alla necessità del consumo continuamente riprodotto di immaginario, ma alla sua radice questa riproducibilità è connessa alla funzione simbolica ed identitaria che il “racconto” nel suo complesso viene ad assumere.

Periodizzazioni seriali

Se questi sono i caratteri funzionali sui quali si innesta la serialità americana, nella fattispecie quella del *captivity tale*, bisogna porsi un’ulteriore domanda. In che relazione sono tali forme con il sistema mediale? Quali sono le tendenze più ampie che organizzano il sistema dei generi in base alle trasformazioni storiche? Per poter rispondere a tali quesiti dobbiamo prima provare a distinguere diverse tipologie di serialità e in qualche modo a periodizzarle:

- serialità protoindustriale di genere, a narrazione conclusa, che, come nel *captivity tale*, narra in maniera stereotipata la stessa tipologia strutturale, con pochissime varianti. Il pubblico si aspetta la stessa storia a distanza di poco tempo dall’uscita dell’ultimo prodotto, con personaggi e situazioni diverse ma collocate all’interno di un immaginario omogeneo. La serialità è dunque sostanzialmente d’immaginario, di ambiente specificamente tipografico e moderno. Sembra che questa connotazione venga perpetuata nella nostra epoca dal cinema, che mantiene la sua valenza episodica (anche se tende sempre di più ad aprirsi a forme di saga), in una sorta di rifunzionalizzazione in chiave elettrica della vecchia riproducibilità a stampa. È verosimile che il cinema (in America soprattutto) stia perdendo così il suo ruolo guida dell’immaginario e le sue potenzialità innovative proprio perché non riesce ad

adattarsi ad un tipo di fruizione a flusso (tipo le serie tv), e mantenendo quella di ricezione segmentata.

- serialità industriale moderna episodica, basata sulla continuità di ambiente e personaggi. È un tipo di serialità che in America nasce già nell'800 con il *dime novel* e in parte col primo cinema, si pensi a tutta la serie di *Tom Mix*, e che continua con le narrazioni a forma di ciclo di Robert Ervin Howard, per poi giungere al fumetto, vero capostipite americano di questo modus. Il periodo che qui più ci interessa è quello del passaggio dagli anni '70 agli '80 del '900, il travagliato periodo che vede la crisi della società americana devastata dal Vietnam e il "ritorno all'ordine" della presidenza reaganiana. È in questi anni che nascono alcune serie televisive divenute "leggendarie". Ne ricordiamo solo alcune: *Happy Days* (1974-1984); *Eight is Enough* (1977-1981); *Little house on the prairie* (1974-1983). Lo scopo specifico di queste produzioni è sostanzialmente conservativo. Protagonista è il conflitto (che si trasforma in dialogo) tra la famiglia tradizionale e le nuove generazioni. Tutti si confrontano alla ricerca dei problemi da risolvere, persino la famiglia di pionieri degli Ingalls. La borghesissima famiglia dei Cunningham riesce addirittura ad "adottare" il pericoloso (ma dall'animo nobile) *teddy Boy Fonzie*, e a sancire una specie di *Patto nuovo* tra l'America patriottica e quella della contestazione. Naturalmente l'operazione terapeutica ed esorcistica riesce proprio perché la si cala in epoche storiche passate (il West, i mitici anni '50), rinunciando al dialogo con le ben più agguerrite generazioni beat e hippies, protagoniste della grande rivolta di quegli anni. La narrazione seriale e lenta è fondamentale in questo contesto: il ricorrere lento e progressivo dei personaggi, degli ambienti e delle situazioni, insomma dei punti di riferimento, è funzionale all'introduzione di elementi devianti, che vengono omeopaticamente assunti, sino al loro ridimensionamento.
- C'è infine una terza forma, attuale e postmoderna, quella delle serie tv, in cui è la stessa storia ad essere serializzata, spezzata in episodi e serie. Naturalmente non si tratta di un'invenzione dei nostri giorni, anzi. Risale almeno ai primi dell'Ottocento, al romanzo d'appendice, passa attraverso i radio programmi, per giungere alle soap (in America latina alle telenovelas) ed approdare al nuovo medium: letteratura, radio, tv generalista, tv satellitare. La differenza fondamentale con il passato sta nella funzione sperimentale di questa forma. L'antica serialità d'appendice aveva un chiaro scopo di mediazione, e dunque di assicurazione, ci ha insegnato Umberto Eco (Eco, 1978). Questa nuova serialità sembra invece avere, soprattutto in America, una connotazione spiccatamente sperimentale. L'esplosione delle serie tv collegate a nuovi media, non ultimo il web, è innanzitutto riferita a nuovi pubblici vastissimi e giovani, abituati a forme di consumo rapido e spezzettato tipico della società dei flussi. Qui la fidelizzazione legata alla stessa vicenda protratta nel tempo a distanza di anni è poco rassicurante: lo scopo è sempre quello di abituare il fruitore, ma stavolta non alla mediazione quanto alla messa in discussione di tutto. Le nuove serie tv non hanno l'intento di mediare al ribasso, accettare qualche innovazione per salvare l'edificio. Al contrario lavorano

sugli stereotipi, verificandone tutta la possibile tenuta e, là dove si attesti la non praticabilità, li rinnovano profondamente, rifunzionalizzandoli, in altri casi rovesciandoli, sostituendoli, negandoli. Si pensi soltanto a come una serie come *Lost* sia intervenuta sull'archetipo dell'isola e del naufragio, o come *The walking Dead* rimetta a punto la tematica dell'invasione degli zombie che Romero aveva introdotto negli anni '60, a come *Homeland* ripensi la figura del reduce e del ritorno a casa dopo la guerra, a come *Prison Break* lavori sull'antichissimo racconto della detenzione, a come *Game of Thrones* descriva il controllo dello spazio rispetto all'esterno e all'interno, e, infine, a come *Dexter* misceli in modi inaspettati le figure tradizionali dello psicopatico e del giustiziere.

Conclusioni: media e funzioni attuali di un immaginario seriale di lunga durata

Abbiamo visto come e perché il *captivity-prison tale* rappresenti una delle più antiche e durature narrazioni identitarie e seriali del mondo americano. Abbiamo cercato di spiegare come, all'interno di un immaginario così monolitico, basti un ben oliato meccanismo di rifunzionalizzazione per resistere alle trasformazioni degli eventi storici. Abbiamo inoltre delineato un quadro (soprattutto) statunitense di trasformazione della serialità in riferimento ai cambi di sistema mediale.

L'ultima questione da porsi è come reagisca questo antichissimo *modus narrativo* all'attuale, mutato panorama mediale.

Il genere letterario romanzesco di detenzione propriamente detto, sembra aver incorporato il più alto grado di variabilità e di sperimentazione. Pensiamo ad uno dei suoi primi esempi, *Il vagabondo delle stelle – The Star Rover* di Jack London (1915), che tutto sembra tranne che un *prison tale*, fino allo Stephen King del *Miglio Verde – The Green Mile* (1996), esercizio di funambolica variazione sul tema (là dove lo stesso King si era invece misurato con la tradizione in *Le Ali della Libertà - Rita Hayworth and Shawshank redemption* - 1992). Forse però l'esempio più interessante è nei recenti romanzi di Edward Bunker, soprattutto *Educazione di una canaglia - Education of a Felon* (2000), nel quale la scrittura diventa strumento di analisi interiore del predestinato, oltre che strumento di costruzione del quadro pandemoniale.

Al contrario, la funzione basilica del *prison tale*, si sposta nel linguaggio cinematografico (nel quale contesto si contano migliaia di titoli), che praticamente lo sostituisce. L'importanza della storia in sé, la riproduzione di stereotipi e la potenzialità descrittiva del panorama carcerario sono aiutati dal medium cinema.

Naturalmente il racconto di prigionia si transcodifica anche nella serialità televisiva, come nell'esempio famosissimo di *Prison Break*. Resta però il fatto che al suo interno le stagioni che più funzionano sono la prima e la terza, nelle quali si sviluppa l'ambientazione carceraria, mentre la seconda rimanda ad un altro genere, quello più specificamente della fuga, e l'ultima si avventura in un territorio di atmosfera complottistica.

Si può insomma concludere che rispetto a molti altri generi seriali (si pensi al *fantasy* ad esempio), che spesso nascono da una solida scrittura letteraria già seriale, il *prison tale* da un lato affida al letterario un'altra funzione rispetto a quella originaria, mentre quello televisivo, che non ha quasi mai una preparazione letteraria alle spalle (ma solo di sceneggiatura), si trasforma in "frammento", porzione destinata ad essere rifiuta (come spesso avviene nelle più recenti serie televisive) in contenitori più ampi, fino a formare dei cicli eterogenei, spesso poco armoniosi e in alcuni casi perfino sconnessi.

A differenza di cicli come quelli riferibili all'immaginario degli zombie, la narrativa di detenzione non appare centrale nella produzione seriale televisiva. Se in *The Walking dead* la cornice di base resta fondamentale, forte e capace di contenere tutte le possibili variazioni sul tema, lo stesso non si può dire per la quasi parallela esperienza di *Prison Break*.

Il grande racconto di "redenzione", o meglio di conferma di status, come quello del *prison tale*, rimane necessario all'interno di una struttura così impermeabile come quella dell'immaginario americano. Esso tuttavia, probabilmente proprio per la sua stessa funzione elementare e monolitica, non si presta facilmente alle nuove e complesse espressioni della serialità televisiva contemporanea, e preferisce affidarsi a forme e linguaggi più tradizionali.

Nota biografica

Fabio Tarzia è ricercatore in Sociologia dei Processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale della Facoltà di Scienze politiche, Sociologia e Comunicazione dell'Università di Roma "La Sapienza". Si occupa di sociologia della letteratura e di storia dell'editoria. Ha coltivato sia l'approfondimento teorico (*I sociologi e lo spazio letterario. Un profilo del Novecento*. Napoli: Liguori, 2003) sia la ricerca sul campo (*L'editoria in Europa: storia, dinamica e scenari*, in G. Ragone, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*. Napoli: Liguori, 2005). Parte dei suoi studi sono dedicati alla televisione (*Narrazione della storia e consumi mediali. Un'inchiesta sui giovani e la memoria*. Napoli: Liguori, 2011 – curatela). Parallelamente ha sviluppato interessi di ricerca sul cinema e sull'immaginario moderno, in particolare americano (*Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media*. Napoli: Liguori, 2009 e *Spazi (s)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*. Roma: manifestolibri, 2015, scritto con Emiliano Ilardi).

Bibliografia

- Bercovitch, S. (1975). *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven: Connecticut: Yale University Press.
- Bonazzi, T. (1970). *Il sacro esperimento. Teologia e politica nell'America puritana*. Bologna: Il Mulino.

- Cabibbo, P. (1993). Indian Captivity Narratives. In Cabibbo, P. (a cura di). *La letteratura americana dell'età coloniale* (pp. 149-173). Roma: NIS.
- Dragosei, F. (2002). *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*. Bologna: il Mulino.
- Eco, U. (1978). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani.
- Miller, P. (1939). *The New England Mind: The Seventeenth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Tarzia, F., e Ilardi E. (2015). *Spazi (S)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*. Roma: Manifestolibri.
- Vivan, I. (1972). *Caccia alle streghe nell'America puritana*. Milano: Rizzoli.