

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232280>

La rappresentazione delle emozioni nella complessità narrativa di *Grey's Anatomy*

Francesca Medaglia

Abstract • The essay analyses the way in which emotions are represented within the new international media landscape, through the American television series *Grey's Anatomy*, conceived by Shonda Rhimes and still broadcast today since 2005. Seasons after seasons, *Grey's Anatomy* presents itself as an antidote to cynicism and indifference, representing the primary emotions painted through a strong bodily and visual component. Initially the emotions bring imbalance within the universe of the protagonist Meredith, who is confronted with the cumbersome image of a mother-surgeon, selfish and perfectionist, and an absent and weak alcoholic father: her inability to create positive bonds and her fear of abandonment will change towards a positive and at the same time always restless dimension which will be represented through the desire transposed in the narration.

Keywords • Emotions; Seriality; *Grey's Anatomy*; Storytelling.

Abstract • Il saggio focalizza l'attenzione sulla modalità in cui le emozioni vengono rappresentate all'interno del nuovo panorama mediatico internazionale, in particolare attraverso la serie televisiva statunitense *Grey's Anatomy*, ideata da Shonda Rhimes e trasmessa ancora oggi dal 2005. Nel corso delle diverse stagioni *Grey's Anatomy* si presenta come un racconto-antidoto al cinismo e all'indifferenza, ripercorrendo le emozioni primarie dipinte attraverso una forte componente corporea e visuale. Inizialmente le emozioni portano squilibrio all'interno dell'universo della protagonista Meredith, che si confronta con l'immagine ingombrante della madre-chirurgo, egotica e perfezionista, e di un padre alcolista assente e debole: la sua incapacità di creare legami positivi e la sua paura dell'abbandono muteranno verso una dimensione positiva e al contempo sempre irrequieta che verrà rappresentata attraverso la rappresentazione del desiderio trasposto nella narrazione.

Parole chiave • Emozioni; Serialità; *Grey's Anatomy*; Storytelling.

La rappresentazione delle emozioni nella complessità narrativa di *Grey's Anatomy*

Francesca Medaglia

I. La serialità convergente

Il presente contributo intende analizzare la rappresentazione delle emozioni all'interno della narrazione seriale di *Grey's Anatomy*, serie televisiva statunitense creata da Shonda Rhimes e trasmessa ancora oggi dal 2005. Tale serie tv viene spesso vista come leggera e dal contenuto ripetitivo e puramente romantico, ma in realtà siamo di fronte a molto più che 'il solito' *medical drama*: la narrazione di *Grey's Anatomy* non corrisponde solamente a quella di una storia già scritta suddivisa in segmenti, bensì prevede un'articolazione narrativa progressiva e stratificata, che ruota intorno al mondo emotivo della protagonista Meredith, una giovane donna irrequieta e complessa. La serie, in questo senso, si configura come una possibilità di analisi delle modalità di rappresentazione delle diverse emozioni che la vita porta con sé, che divengono motore di ogni azione e movimento, fisico o emotivo che sia.

Negli ultimi anni studiosi di diverse discipline hanno molto discusso riguardo alle emozioni e, in particolare, alla loro rappresentazione, mostrando approcci teorici fra loro profondamente differenti.¹ Identificare le emozioni che sono prodotte dalla vita stessa e dalla società, soprattutto in ambito finzionale, è certamente un aspetto importante della comprensione della narrazione (Knaller, 2017, p. 17), in relazione al fatto che solitamente partiamo dal presupposto che un'esperienza emotiva in una determinata situazione sia il risultato del modo in cui una persona assegna un preciso significato a quella stessa circostanza (Kneepkens, Zwaan, 1994, p. 126).

Prima di procedere, però, con l'analisi dell'apparato emozionale di *Grey's Anatomy*, con particolare riguardo alla rappresentazione del desiderio, è bene fornire alcune coordinate teoriche, relative alla questione della medialità complessa² e della rappresentazione delle emozioni ad esso collegata in modo da fornire un orizzonte teorico di riferimento e contestualizzare il prodotto oggetto di tale analisi al fine di collocarlo correttamente in questo periodo di grande fermento mediale.

La serialità televisiva si è andata 'complicando/complessificando', per utilizzare la terminologia di uno dei maggiori studiosi contemporanei di televisione Jason Mittell (Mittell, 2017), a partire dagli anni Novanta del secolo scorso ed è divenuta via via la forma di narrazione culturalmente egemone della società che Jenkins, dal canto suo, ha definito come convergente (Jenkins, 2006). Ovviamente non significa che in precedenza le serie televisive non fossero complesse: si usa questo termine secondo la teoria seriale di Mittell che attribuisce alla serialità del XXI secolo una sequenza di caratteristiche ben definite, quali, ad esempio: avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé, per cui i personaggi ricordino tutto ciò che è capitato loro nelle serie e puntate precedenti; essere originale, cioè deve tentare nuove vie narrative o linguistiche; avere un pubblico partecipe, che

¹ Tra i numerosi contributi, a titolo di esempio per dar conto degli approcci molto diversi, si ricordano Fisher, 2002; Hogan, 2011; Keen, 2011; Nünning, 2014; Robinson, 2010 e Schneider, 2013.

² Per una trattazione più diffusa dell'argomento si rimanda a Medaglia, 2020.

non sia cioè solo spettatore, ma interagisca con la serie su diversi livelli, contribuendo così alla creazione del mondo della serie stessa (Maio, 2009, p. 16); non avere episodi autoconclusivi, bensì raccontare storie continuative che spaziano tra i generi ed essere una narrazione cumulativa che si espande nel tempo (Mittell, 2017, pp. 45-48).

Ciò è stato reso possibile dal fatto che, se in precedenza a prendere decisioni in merito alle serie televisive erano solo le grandi aziende produttrici utilizzando, dunque, un approccio tipologicamente *top-down*, ovvero nel quale le decisioni venivano prese dall'alto e il pubblico non aveva voce in capitolo, ora ci troviamo in un'epoca – appunto quella convergente – in cui le serie vengono costruite grazie alla compresenza dell'approccio *top-down* con quello *bottom-up* – esattamente il movimento contrario – in cui il pubblico di fruitori contribuisce a costruire l'universo stesso della serie televisiva, orientando le trame e ampliandole anche attraverso il *fandom*.

Tale situazione ha fatto sì che le narrazioni siano diventate sempre più fluide e malleabili, attraverso le spinte *grassroots* – ovvero quelle tipiche dell'approccio *bottom-up* (Jenkins, 2006, p. 18) – tanto che spesso tutto l'apparato narrativo è orientato a una espansione intermediale, in cui si aggiunge qualcosa di nuovo e differente ad ogni spostamento del prodotto narrativo di *medium in medium* (Mallamaci, 2018, p. 47). Si creano, in questa maniera, veri e propri universi narrativi – nei casi più completi ed 'estremi' prendono il nome di universi espansi – che si articolano in universi immaginativi articolati in diversi mondi narrativi (Giovagnoli, 2020, p. 139) fruiti in modalità intermediale e interoperativa complessa.

L'avvento dei nuovi media convergenti ha condotto alla rimediazione teorizzata da Bolter e Grusin, secondo cui i nuovi media operano una rimediazione e una ri-modellazione dei media precedenti, nel momento in cui questi ultimi tentano di reinventarsi per rispondere alle esigenze del mondo contemporaneo (Bolter, Grusin, 2000, p. 5): ciò ha costretto la narrazione a ripensarsi e a rimediarsi al pari degli stessi media. In tal senso, le narrazioni seriali televisive sono divenute in grado di narrare storie molto lunghe, permettendo agli attanti di trasformarsi lungo un arco narrativo particolarmente esteso e, poiché la fruizione del prodotto seriale avviene solitamente in uno spazio intimo come la propria abitazione, la serie riesce a creare con gli spettatori un legame basato su familiarità e intimità (Sepinwall, 2014, pp. 461-475).

Le narrazioni, in seguito a tutti questi mutamenti occorsi nel panorama mediatico, sono andate cambiando e il *medium* televisivo, rispetto agli altri, sembra essere divenuto il privilegiato: ciò è dovuto alla diffusione di un modello complesso di serialità narrativa che consente di narrare storie che, in qualche modo, sono divenute la rappresentazione stessa della contemporaneità. I personaggi diventano parte integrante delle vite degli spettatori, data la quotidianità del mezzo e la facilità di fruizione, al punto che si instaura una profonda empatia tra pubblico e personaggi, dovuta e amplificata dalle caratteristiche del nuovo *storytelling* definibile come metamoderno (Vittorini, 2017, p. 201).

Il mezzo televisivo, quindi, sembra risultare maggiormente congeniale alle narrazioni, soprattutto quando queste si rivelano particolarmente complesse, richiedendo una forte inferenza da parte del fruitore e una sua costante 'fedeltà'. L'aumento dell'influenza della serialità televisiva sembra sia dovuto proprio al fatto che invece di costringere il fruitore a uscire, le serie televisive hanno la capacità di entrare in casa e, dunque, di inserirsi nei momenti e negli spazi più intimi e quotidiani, riuscendo a creare con lo spettatore un legame basato su una maggiore intimità: tale serie di motivazioni ha reso la serialità televisiva la forma contemporanea che più facilmente e immediatamente è in grado di relazionarsi con la rappresentazione delle emozioni degli esseri umani che vivono e si confrontano con la società contemporanea.

2. La convergenza emozionale di *Grey's Anatomy*

Erroneamente, per molto tempo, le produzioni seriali sono state considerate il prodotto per eccellenza simbolo di una cultura ‘facile’, disimpegnata e improntata alla spettacolarità (Cardini, 2015, p. 49) a discapito dell’apparato narrativo, ma come si vedrà non è sempre così; infatti, alcune serie televisive, seppure appaiano come prodotti ‘semplici’ portano con loro strutture complesse dal punto di vista narrativo e una rappresentazione delle emozioni tutt’altro che scontata. Si rende, dunque, necessario superare i pregiudizi e tentare di applicare un approccio comparatistico e narratologico al fine di mettere davvero in evidenza la tessitura testuale, la struttura narrativa e lo *storytelling* di una parte della serialità contemporanea complessa.

In particolare, in molti casi, le serie televisive statunitensi identificate come *drama* – nelle quali *Grey's Anatomy*, oggetto privilegiato di questo contributo, rientra – sono la rappresentazione di un pubblico che riflette su sé stesso e sulla propria quotidianità, attraverso un racconto familiare (nel senso più ampio e flessibile del termine) ed emotivo. Meglio di ogni altro *medium* la serialità televisiva è in grado di costruire un mondo parallelo, in cui le relazioni – familiari, di coppia, tra amici, lavorative e, più in generale, sociali – sono identificabili e consentono al fruitore un rispecchiamento completo su più livelli: davanti alle serie televisive noi concepiamo il concetto stesso della relazione, la compresenza in un gioco di continui rispecchiamenti di noi e dell’altro, costruendo una vera e propria “biografia di comunità” (Jullier, Laborde, 2013, p. 95; Esquenazi, 2010, p. 119).

Molto spesso, la lentezza della progressione del racconto ha fatto sì che gli studiosi per lungo tempo additassero queste tipologie di narrazione come inconcludenti e superficiali; in realtà questo sembra essere un atteggiamento puramente snobistico,³ in quanto le serie consentono di utilizzare un insieme di meccanismi che sono loro propri – quali la messa in scena di molteplici relazioni possibili fra i personaggi, l’utilizzo della ridondanza e della variazione – e che conducono a produrre un universo relazionale molto articolato e vario (Cardini, 2015, p. 56).

All’interno di questo universo ripetitivo, familiare ed intimo, che alcune serie televisive riescono a creare, risulta piuttosto semplice riuscire a rappresentare un ventaglio molto ampio di emozioni in modo approfondito, tanto che i fruitori possano rispecchiarsi e riflettere su loro stessi: in effetti, ciò è dovuto anche al fatto che è solitamente più facile identificarsi con narrazioni di storie, in qualche modo, riconoscibili e vicine (Cardini 2015, p. 81). Se il XX secolo è sembrato essere il secolo più discriminatorio contro empatie ed emozioni (Calabrese, 2017, p. 7), il XXI secolo, al contrario, sembra dedicare ampio spazio alla rappresentazione delle stesse, soprattutto in ambito seriale: ciò probabilmente è dovuto al fatto che l’‘immedesimazione immersiva’ in un testo può produrre effetti positivi anche per quel che concerne l’umore (Calabrese, 2017, p. 8) e approfondire la capacità empatica del lettore. Ciò evidentemente risulta amplificato quando ci si trova di fronte a narrazioni come quelle di *Grey's Anatomy*, in cui il fruitore può tendere ad un’immersione ancora più ‘estrema’ grazie alla pratica ormai diffusa del *binge watching*.

Così come per gli studi relativi alla *fiction*, così anche la serialità televisiva statunitense, o almeno la parte più vicina al *drama* di essa, potrebbe essere in grado di aumentare la creatività dei fruitori, cambiando i livelli ormonali nella direzione di un aumento dell’ossitocina, della dopamina e delle endorfine (Calabrese, 2017, p. 8). Nel momento in cui ci si pone dal lato di uno dei personaggi, identificandosi con esso, il fruitore viene ‘attivato’ e i

³ *Grey's Anatomy* è una delle serie più acclamate in assoluto dal pubblico a livello mondiale, ma allo stesso tempo risulta poco celebrata dalla critica e poco studiata in ambito accademico (Jullier, Laborde, 2013, p. 16), al contrario di alcune serie che si presentano come produzioni artistiche.

suoi desideri più intimi vengono rappresentati da una narrazione in cui egli si rispecchia: per chi ha visto almeno le prime serie di *Grey's Anatomy*, il meccanismo – come si vedrà nei paragrafi a seguire in modo più approfondito – è di certo comprensibile. In tal senso, *Grey's Anatomy* è la palese rappresentazione di come un certo tipo di narrazione ri-afferma la vita, riappropriandosi di tutto ciò che la costituisce (Vittorini, 2021, p. 33).

La serie televisiva statunitense, che vede al momento diciannove stagioni – di cui l'ultima è ancora in corso – ruota attorno alla sua indiscussa protagonista Meredith Grey⁴ e all'ospedale in cui questa lavora, il Seattle Grace Hospital. La serie sembra strutturata attraverso una serie di stratificazioni che permettono di declinare una gamma di motivi dalla sfera più razionale a quella più marcatamente emotiva: “la professionalità, il piacere di far bene il proprio lavoro; il desiderio di essere riconosciuti come chirurghi qualificati o addirittura brillanti, in una prospettiva carrieristica più o meno dichiarata; lo slancio spontaneo e disinteressato verso uno sconosciuto in stato di bisogno, su cui mettono l'accento i sostenitori di una ‘metafisica della *care*’. In questo caso il prestatore di cure ‘non soddisfa il proprio bisogno se non dimenticando se stesso’; infine l'attaccamento sentimentale, amicale o amoroso a una persona” (Jullier, Laborde, 2013, p. 32).

Quando inizia la narrazione Meredith è una giovane donna complessa e in fermento, che deve confrontarsi con una moltitudine di questioni: una madre egoista e iper-perfezionista,⁵ un padre alcolista e assente, l'idea di non essere mai all'altezza, un disperato bisogno di affetto e una totale incapacità di creare legami stabili e positivi. La serie diviene, in qualche modo, una lunga seduta di psicoterapia, che porterà la protagonista, stagione dopo stagione, a riuscire ad esprimere le proprie emozioni e a comunicarle correttamente a coloro che la circondano.

Meredith Grey è una giovane appena laureata in medicina, che entrata nel gruppo degli specializzandi di chirurgia del Seattle Grace Hospital, si trasferisce a Seattle, nella casa appartenuta alla madre. La sua esperienza di tirocinio viene condivisa fin dall'inizio da un lato con un gruppo di giovani pari, anch'essi piuttosto problematici e alle prese con diverse questioni e dall'altro con gli strutturati, in alcuni casi mentori efficaci e in altri persone che cercano ancora di comprendere a fondo chi sono.

Il primo episodio, per quel che concerne la rappresentazione delle emozioni e l'idea di fondo della serie, è già illuminante. La narrazione inizia *in medias res*: dopo una folle notte di passione con un uomo affascinante incontrato la sera prima in un pub, Meredith si sveglia nel salotto della casa di sua madre con lui accanto. I due conoscono solo i loro nomi in quel momento, ma poche ore dopo, giunta in ospedale per il suo primo giorno da specializzanda presso il Seattle Grace, scopre che quell'uomo è lo strutturato di neurochirurgia, nonché suo diretto superiore. In *Grey's Anatomy*, fin dall'inizio, Meredith reagisce ai diversi stimoli, dovuti in particolare dalla presenza di Derek, attraverso una risposta fisiologica che si basa sui cambiamenti nelle espressioni corporee⁶ e sulle tendenze nell'innescare azione e controazione. Infatti, proprio da lì inizierà la serie dei celebri ‘baci in ascensore’ che

⁴ A metà della diciannovesima stagione ancora in corso Meredith lascerà la serie, allontanandosi da Seattle: bisognerà ancora vedere come il fedele pubblico della serie – che al momento si lamenta e protesta attraverso i canali ufficiali, quali Twitter, Instagram, ecc. – assorbirà questo duro colpo.

⁵ La madre è la famosa Ellis Grey, chirurgo eccellente di fama mondiale, specialista in chirurgia generale.

⁶ Ciò è piuttosto comune quando si rappresentano emozioni legate alla sfera del desiderio; cfr. Pyrhönen, 2017, pp. 347-348.

caratterizzano tutto il primo periodo del rapporto amoroso tra Meredith e Derek: passione e desiderio al centro della serie, ma accanto ad essa traumi,⁷ dolore e morte.

La serie vuole essere una fucina di emozioni *in fieri*, rappresentate attraverso la protagonista e i suoi colleghi, familiari e amici (in molti casi, le tre tipologie sono perfettamente sovrapponibili) al fine di far identificare il fruitore con loro e aiutarlo a crescere: un viaggio di formazione strutturato come un *Bildungsroman* (Jullier, Laborde, 2013, p. 11) a specchio, che non farà che approfondirsi via via che l'identificazione empatica con Meredith e gli altri personaggi si andrà amplificando. In effetti, la serie statunitense è strutturata in modo tale che ciò che esperiamo e apprendiamo attraverso l'osservazione di una certa situazione e di un dato personaggio aiuti il fruitore a comprendere la sua situazione e ciò che avviene intorno a lui,⁸ proponendo di trarre dai differenti episodi degli strumenti d'analisi applicabili alla vita di tutti i giorni, al di là della specificità nazionale (Jullier, Laborde, 2013, p. 14), assumendo così una valenza assolutamente transnazionale.

Già da queste prime osservazioni si può facilmente comprendere che la rappresentazione delle emozioni all'interno delle narrazioni contemporanee non è materia semplice, in quanto le emozioni contengono in qualche modo la società, poiché rivelano informazioni sul mondo e sul modo in cui questo può sopravvivere (Calabrese, 2020, p. 82). In tal senso, solitamente quando si pensa alle emozioni quasi sempre lo si fa in modo astratto, anche se vi è la necessità di esternalarle in modo tangibile: per raggiungere tale scopo devono calarsi attraverso i canali comunicativi e attraverso la loro realizzazione corporea e senso-motoria.

La rappresentazione delle emozioni passa, quindi, attraverso la narrazione delle stesse.

3. Il desiderio di Meredith: la narrazione tra passione e morte

L'emozione è un processo al cui centro vi è un insieme di risposte corporee attivate da una valutazione affettiva che appare essere, in qualche modo, istintiva e automatica. Tale valutazione automatica lascia il posto al monitoraggio cognitivo della situazione, che si riflette sulla valutazione istintiva e modifica, di conseguenza, l'attività espressiva e motoria, così come le azioni (Robinson 2010, p. 73). Meredith incarna perfettamente quanto appena descritto e lei, i suoi pensieri, i gesti, la sua costante voce fuoricampo e, soprattutto, le sue risposte istintive agli stimoli concorrono a una rappresentazione emozionale continua e complessa. L'episodio ventisette della seconda serie – intitolato *Losing my religion*⁹ – sembra dipingere esattamente tutta questa serie di stimoli e risposte istintive, desiderate e indesiderate al tempo stesso.

Nell'episodio in questione, ci troviamo ad un ballo organizzato in onore della nipote del capo del Seattle Grace Hospital Richard Weber a cui tutto il personale è chiamato a partecipare, ognuno volendo con il suo partner. In quel momento Meredith e Derek non sono più insieme: Derek sta cercando di ricostruire faticosamente il rapporto con la moglie che

⁷ In tal senso, rimando a Medaglia, 2022. Ogni stagione della serie affronta una serie di traumi, all'incirca in contemporanea con quanto avviene nella realtà e, a titolo di esempio, basti pensare alla diciassettesima stagione, all'interno della quale i personaggi appaiono segnati dal Covid 19 e da tutto ciò che questo comporta. Nelle ultimissime stagioni, non solo il Covid, ma anche il disturbo da stress post-traumatico di molti soldati, la situazione difficile di molte persone di colore negli Stati Uniti a seguito della morte di George Floyd, il movimento "Black Lives Matter" e il diritto di abortire che si è visto negato in alcuni stati, per il quale sono ancora in corso molte proteste.

⁸ A dimostrazione di ciò, basti pensare alla diciassettesima stagione interamente dedicata al Covid, per la cui analisi rimando a Medaglia 2022.

⁹ Quasi tutti gli episodi di *Grey's Anatomy* prendono il titolo da una canzone o da una serie di canzoni, il cui significato diviene il nucleo emotivo dell'episodio.

lo aveva tradito e Meredith sta frequentando il giovane e aitante veterinario Finn, che ha in cura il cane che era suo e di Derek. Durante quel ballo, ad un certo punto, mentre Meredith balla con Finn si ritrova davanti a Derek e alla moglie Addison che stanno facendo la stessa cosa: Meredith e Derek si trovano l'uno di fronte all'altro, con i loro partner di spalle. Derek inizia a guardare Meredith intensamente, senza staccarle gli occhi di dosso e lei inizia ad avvampare e ad apparire visibilmente scossa. Meredith trova una scusa con Finn dicendogli che fa molto caldo e si allontana. Derek la segue.

Tutta la scena è basata su una serie di stimoli e risposte che poco hanno a che vedere con la razionalità e molto con le emozioni:

(Meredith looks up and sees Derek who is looking at her.)

Finn: You all right?

Meredith: Yeah, just um, hot. And claustrophobic.

Derek: (To Addison) There's a patient I forgot to check on.

Meredith: (To Finn) You know, I'm just going to run and splash some cold water on my face.

Derek: (To Addison) Be right back, ok?

Meredith: (To Finn) Be right back, ok?

Addison: Ok

Finn: All right.

(Meredith is running through the hall, Derek is running after her.)

Derek: Meredith.

Meredith: Leave me alone.

Derek: Meredith.

(Meredith enters an exam room and Derek follows)

Meredith: Just leave me alone.

Derek: I just want to make sure you're all right.

Meredith: No! I'm not all right! Ok? Are you satisfied? I'm not all right! Because you have a wife and you call me a whore and our dog died and now you're looking at me. Stop looking at me!

Derek: I'm not looking at you. I am not looking at you!

Meredith: You are looking at me! And you watch me. And Finn has plans and I like Finn. He's perfect for me! And I'm really trying here to be happy! And I can't breathe! I can't breathe with you looking at me like that! So just stop!

Derek: Do you think I want to look at you? That I wouldn't rather be looking at my wife? I'm married. I have responsibilities. She doesn't drive me crazy. She doesn't make it impossible for me to feel normal! She doesn't make me sick to my stomach thinking about my veterinarian touching her with his hands! Oh, man, I would give anything not to be looking at you!

(She turns to face him and he kisses her) (Bunniefuu, 2006).

Sudorazione, calore e battito cardiaco accelerato, quindi. Sono risposte automatiche a determinate immagini, stimoli e sensazioni, che in teoria in seguito a una riflessione cognitiva sullo stimolo e sulla propria reazione, possono consentire di modificare la risposta automatica e avviare azioni verbali o non verbali in contrasto o a conferma (Nünning, 2017, p. 31). Meredith, in questo episodio, si trova proprio in questa condizione di 'disagio', ovvero quella di avere una risposta istintiva allo sguardo incessante di Derek e di tentare di correggerla, senza però riuscirci, dimostrando che l'emozione che viene descritta e rappresentata non è ammaestrabile, nonostante la società lo richieda.

La narrazione diviene particolarmente importante quando si cerca di capire ciò che si prova: per identificare un'emozione, non ci si può basare solo sugli stimoli corporei e sugli stati fisiologici (Goldie, 2000, pp. 58-59): ciò che risulta necessaria è la narrazione e rappresentazione (o auto-rappresentazione) degli stessi. Nell'episodio in questione a tal proposito, è da notare l'uso di alcuni termini chiave, come ad esempio il verbo *to look*: *looking*

viene utilizzato varie volte in posizione ravvicinata come in una *climax* ascendente fino ad arrivare all'uso di *to watch*, che ingigantisce la potenza dallo sguardo che da un lato Meredith sente su di sé e che dall'altro Derek proietta su di lei. Ai verbi relativi all'essere guardato/visto si unisce il respiro, *to breath*, che viene ostacolato proprio da questo scrutare incessante. Al centro della narrazione lo sguardo che Meredith sente su di lei e che la indaga, ma al contempo lo sguardo passionale che Derek vorrebbe essere in grado di controllare e proiettare sulla moglie, ma che invece lo costringere ad ammettere il suo essere divorato dalla gelosia. La descrizione del desiderio, in questo caso, passa attraverso pochi verbi che determinano delle rapide risposte agli stimoli corporei e che mutano lievemente di senso quando sono pronunciati da uno o dall'altro personaggio.

È bene sottolineare che la nostra risposta emotiva ad un determinato momento non dipende solo da uno stimolo isolato, ma è connessa strettamente a tutta la situazione in generale (Hogan, 2003, p. 5); in tal senso, una reazione, nella vita reale o in un racconto, non è una risposta a un momento, ma all'intera sequenza di eventi in cui quel momento si colloca, esplicitamente o implicitamente. Ciò è esattamente quanto avviene nella scena sopradescritta dell'episodio ventisette: Meredith reagisce empaticamente ed emotivamente a tutto ciò che in tutti gli episodi precedenti è stato narrato per farla arrivare a quel momento di profonda intimità che si realizza con Derek. L'amore è una lunga narrazione, i cui personaggi partecipano attraverso una serie di risposte stimolo-corporee registrate ed elaborate all'interno del loro reciproco desiderio. Le emozioni sono incorporate nelle narrazioni (Hogan, 2003, 83), in quanto fanno parte di una sequenza e dipendono dalle interpretazioni e allo stesso modo si formano delle specie di 'copioni' delle emozioni (Ekman, 2003, p. 41), che vengono immagazzinati dentro di noi e mantengono una struttura narrativa identificabile, in modo tale che stimolo ed emozione siano analizzati e processati congiuntamente.

La narrazione delle emozioni risulta allora funzionale a far sì che il fruitore impari a riconoscere quell'emozione e la immagazzini in attesa di viverla nella realtà ricercandola e desiderandola da quel momento in poi – ovviamente per lo più se si tratta di uno stimolo positivo. Ciò spiegherebbe l'attaccamento del pubblico alla serialità complessa contemporanea che, grazie alle caratteristiche peculiari di cui si è trattato nel paragrafo precedente, riesce a rappresentare minuziosamente un'ampia gamma di emozioni per un lungo arco di tempo, in modo ridondante e ripetitivo: il fruitore, di fatto, seguendo *Grey's Anatomy* si pone all'interno di una palestra emotiva, che lo istruisce e lo predispone a vivere certe emozioni, divenendo in grado di riconoscerle. Allo stesso modo la rappresentazione delle emozioni nella serie è anche una modalità di evocare per il fruitore qualcosa che già si conosce e si è provato e di riportarlo in mente, facendolo affiorare attraverso il racconto. La narrazione emozionale permette, quindi, da un lato di conoscere alcune emozioni che non abbiamo mai provato e dall'altro consolida e stabilizza la conoscenza di alcune sensazioni già conosciute, evocandole. In tal senso la narrazione della sfera emotiva evoca e rappresenta allo stesso tempo (Nünning, 2017, p. 33). Quando i fruitori interagiscono con le storie narrate, siano esse reali o fittizie, il corpo reagisce (Mar, 2011) e l'emozione emerge: più le storie sono emotive, più si realizza uno stato di immersione del fruitore quasi totale (Altmann, 2012, pp. 2-8). Il potenziale emotivo della narrazione è, quindi, smisurato, in quanto le emozioni e l'empatia dei personaggi sono strettamente connesse a quelle dei fruitori.

Non è certo facile come alcuni potrebbero pensare rappresentare attraverso una narrazione le emozioni e riuscire a coinvolgere il fruitore del testo, multimediale o intermediale che sia: infatti se si è consapevoli dei processi biologici e delle conseguenti risposte auto-

matiche che realizzano un'emozione, si comprende che anche la sua descrizione deve essere in grado di colpire ed innescare tali processi fisiologici. Di conseguenza, definire la serialità di prodotti come *Grey's Anatomy* come 'semplice' e superficiale, svilendola e relegandola nel contesto della produzione industriale di massa, dimostra che non si è compresa pienamente la struttura narrativa complessa su cui questi poggiano: è innegabile che le dinamiche di *marketing* abbiano una grossa parte in questo tipo di prodotti, ma allo stesso tempo è anche vero che la narrazione presente in essi è molto meno banale di quanto si possa pensare. Insomma, il discorso non è tanto se sia Arte – ovviamente con la A maiuscola – o meno e se il suo valore estetico sia riconoscibile in quanto appartenente al patrimonio puramente artistico-culturale, quanto piuttosto si rende necessario analizzare certe produzioni come specchio della narrazione contemporanea complessa. Il fatto che un prodotto nasca all'interno di un certo contesto e con certi fini mercificanti non lo rende meno interessante dal punto di vista narratologico: anzi, in questo specifico caso, la narrazione efficace delle emozioni all'interno delle diverse stagioni lo rende particolarmente interessante dal punto di vista critico e teorico.

Ciò che rende notevole *Grey's Anatomy* e, in particolare, le prime stagioni, è che pur essendo la narrazione basata sulla rappresentazione della sfera emotiva di Meredith, raramente vengono nominate direttamente le emozioni, come in effetti avveniva già per la narrativa sentimentale inglese del diciottesimo secolo (Schwarz-Friesel, 2007).

Se si guarda nuovamente alla narrazione sopra riportata relativa al ventisettesimo episodio di *Grey's Anatomy* è chiaro che il desiderio e l'amore non vengono esplicitamente nominati, ma che la rappresentazione dell'emozione avviene tramite la descrizione delle espressioni fisiche delle emozioni, in particolare attraverso il linguaggio del corpo, la sudorazione, il calore e la difficoltà di respirare: il termine *breath* viene infatti ripetuto più volte, quasi ossessivamente e risulta essere l'acme descrittivo che poi innesca la susseguente risposta emotiva. Viene riportato sullo schermo – grazie anche alla capacità degli attori che interpretano i personaggi – il linguaggio del corpo, i rossori, le lacrime, lo spasimare, per come viene esattamente descritto di volta in volta all'interno dello *script*. Le emozioni dei fruitori non sono stimulate solo dalla descrizione dai pensieri, dalle emozioni e dalle azioni dei personaggi per quel che concerne la trama, ma anche dalle relazioni di contrasto e di corrispondenza tra i diversi personaggi. La ricchezza di *Grey's Anatomy* risiede anche in questo, nel fatto che intorno a Meredith e in costante interazione con lei troviamo una ricca moltitudine di personaggi con cui spesso entra, per l'appunto, in contrasto, dando vita ad una narrazione frastagliata e multiforme, spiccatamente metamoderna.

Le tecniche narrative per evocare l'empatia nei confronti dei personaggi ed attivare il rispecchiamento sono solitamente due: la prima include strategie narrative che spingono i fruitori ad assumere la prospettiva dei personaggi, presentando i loro pensieri, le opinioni per mezzo di tecniche come il discorso indiretto libero, il monologo interiore, la psiconarrazione o l'uso di narratori omodiegetici (Keen, 2006; Nünning, 2017, p. 40), mentre la seconda consiste in vari tipi di commenti espliciti da parte del narratore che si rivolge al lettore. *Grey's Anatomy* più spesso utilizza la prima strategia, aggiungendo anche un forte uso della componente corporea e visuale, legandola all'apparto senso-motorio: in tal modo, più che imboccare il fruitore circa l'emozione da provare, viene lasciato un certo spazio alla sua possibilità di inferire, in quanto ciò consente al fruitore di proiettare alcuni dei propri atteggiamenti e comportamenti sui personaggi, facendogli pensare di comprendere i personaggi in modo più approfondito, sotto la superficie. Tale dinamica lega il fruitore al prodotto e permette l'attivazione emotiva completa di quest'ultimo in relazione alla rappresentazione delle emozioni, anche in relazione al fatto che il fruitore crea delle aspettative per l'ulteriore sviluppo emozionale del racconto. In tal senso, l'empatia dei fruitori rispetto

alla narrazione è legata alla loro valutazione della situazione rappresentata, secondo la loro scala etica e comportamentale: la valutazione è, dunque, influenzata dai valori e dai desideri dei fruitori – che possono differire ampiamente da quelle del personaggio di cui seguono le percezioni e i pensieri – che orientano le loro aspettative sul prosieguo della storia. Il valore affettivo della finzione va ben oltre allora la pura condivisione empatica dei sentimenti dei personaggi (Nünning, 2017, p. 44).

C'è qualcosa di più che spinge i fruitori a perdersi catarticamente nella rappresentazione delle emozioni di *Grey's Anatomy* e probabilmente la ragione è da ricercare in questa specie di 'palestra' di emozioni che la serialità, come si accennava sopra, permette di esperire. Ci si pone dal lato di Meredith senza per questo identificarsi completamente in lei, soprattutto quando le emozioni che rappresenta non sono rassicuranti e favorevoli: anzi, proprio attraverso la rappresentazione di due emozioni spesso opposte e delle dicotomie binarie principali – quali amore/odio, passione/alessitimia, ecc. – vengono poste in luce le dinamiche interpersonali, che il fruitore brama di vedere narrate. Spesso Meredith si trova in bilico tra la volontà di aprirsi e di amare e la necessità di fuggire e morire. Per quel che concerne il suo personaggio, tutte le prime stagioni sono, infatti, giocate tra un forte spinta vitalistica e una pulsione alla morte quasi irrefrenabile.

La cosiddetta 'grammatica dell'emozione' nasce proprio da qui, dalle due azioni predicative più arcaiche del fuggire e dell'avvicinarsi, a fondamento di qualsiasi successiva interazione interpersonale e determinanti per la formalizzazione figurativa delle emozioni (Calabrese, 2020, p. 82). In particolare, vediamo proprio la rappresentazione di questa opposizione nell'episodio sedici della terza stagione, intitolato *Drowning on Dry Land*, nel quale Meredith è alle prese con il salvataggio di alcuni pazienti dovuto ad un incidente tra Ferry Boat nello stretto di Puget che separa Seattle dal resto della terraferma. In questa situazione, Meredith finisce accidentalmente in acqua, spinta per sbaglio da un uomo che sta prestando soccorso alle vittime, ma decide volontariamente di affogare, smettendo di nuotare:

Meredith Voiceover (MVO): Like I said disappearances happen. Pains go phantom, blood stops running, and people fade away.

(Meredith is swimming and fighting. She emerges from the water and is trying to surface.)

MVO: There's more I have to say. So much more. But I've disappeared.

(Meredith sinks into the water and the water calms as bubbles appear)

[...]

(Lisa shakes her head no and the scene changes to Meredith under water. She is no longer swimming or struggling in any way. She is merely sinking).

[...]

(Meredith's room)

Richard: Push another epi. How many is that?

Bailey: This is our fourth room, sir.

Burke: We've been here 20 minutes.

Addison: Still in asystole.

Richard: We're losing her.

(Meredith flatlines)

(Meredith appears to wake up, coughing and sputtering. She sits up and next to her is Dylan)

Dylan: Hi.

Meredith: Hey. Am I...? dead?

(She turns her head and there is Denny)

Denny: Damn right you are.

Meredith: Holy... (Bunniefuu, 2007a).

Anche in questo caso – come nella narrazione dell'altro episodio di cui si era precedentemente trattato – ricorrono alcuni termini specifici, utilizzati in modo ossessivo, che sembrano essere quelli che innescano la risposta emotiva: l'area semantica chiave della scena è, infatti, quella legata alla sparizione, con l'uso reiterato dei termini *disappearances*, *phantom*, *fade away* e *disappeared*. Uno scomparire che avviene lentamente, scivolando in acqua, in contrasto con un movimento incessante e in crescendo, attraverso l'uso di *running*, *swimming*, *fighting*, in una vera e propria rappresentazione dell'opposizione fisica al perdersi. Nel momento in cui scompare la risposta fisica legata al muoversi, Meredith si perde e affonda – almeno momentaneamente – nella morte che ha desiderato.

L'episodio si conclude con Meredith che apparentemente si sveglia, ma nel mondo dei morti, insieme a una serie di personaggi defunti, che la accompagnano in questo breve viaggio nell'aldilà, tra cui: l'artificiere Dylan, Denny, l'ex fidanzato di Izzie e il cane suo e di Derek, Doc. Lei si trova lì per sua scelta, perché ha deciso di smettere di nuotare e metaforicamente di allontanarsi dai suoi problemi, dal malsano rapporto con la madre e da Derek.

La sua volontà di sparizione, in realtà, è confermata anche dall'episodio precedente, il quindicesimo della stagione intitolato *Walk On Water*, in cui Meredith cerca di affogarsi nella vasca da bagno e Derek la scopre: a quel punto lei nega tutto. Meredith appare come ferita e infastidita dalla presenza di Derek, dal fatto che lui le sappia leggere le emozioni, vorrebbe negare il suo dolore e il difficile rapporto con la madre, ma l'amore di lui non glielo consente e allora sembra reagire istintivamente, cercando di fuggire e di sparire:

(Meredith is sitting in the bathtub)

MVO: Disappearances happen in science, disease can suddenly fade away. Tumors go missing. We open someone up to discover the cancer is gone. It's unexplained, it's rare, but it happens. We call it misdiagnosis say we never saw it, any explanation but the truth.

(Meredith sinks under that water in the tub)

MVO: That life is full of vanishing acts. If something that we didn't know we had disappears, do we miss it?

(Derek enters the bathroom)

Derek: Meredith. (He pulls her out of the water) Meredith, what are you doing?

(George's room is empty, Izzie is standing in the hall when Meredith and Derek walk out)

Meredith: I was taking a bath.

Derek: That's not a bath. I know what a bath looks like.

Meredith: Drop it.

Derek: Look, your mother

Meredith: Drop it.

Derek: Your mother...she was lucid and she said things and now she's...

Meredith: Gone. Everything's back to normal, it's not a big deal.

Derek: Yeah, except she's having heart surgery today.

(Meredith sighs and Derek cups her face.)

Derek: Hey, you want me to talk to the Chief? I know you have that triage thing today but he'll give you the day off.

Meredith: Stop! I do not need rescuing.

Derek: You would have drowned in the bathtub had I not been there.

Meredith: I'm a surgeon. I do the rescuing. You are not my knight in shining...whatever.

Derek: Oh, so we're gonna fight because I pulled you out of the tub.

Meredith: You have a place. You could sleep at it. And then you don't have to pull me out of the bathtub. You're everywhere, all the time, saying things.

Derek: This is the happy ever after part and in the happily ever after part the guy is there, all the time, saying things. And the girls love it.

Meredith: Go to work. I'll see you there.

Derek: Just for the record, I am your knight in shining...whatever.

(He kisses her) (Bunniefuu, 2007b).

Ed anche in questo brano il termine chiave sembra essere legato alla semantica della sparizione (*disappearances, fade away, missing, vanishing, disappears, to miss*) in opposizione di nuovo con il verbo *to fight*: la sparizione può essere affrontata solo con il combattimento fisico, con il movimento. Se nell'altro brano il movimento era quello di Meredith, ora diventa quello di Derek, che continua a muoversi per lei, per tenerla in vita.

Nell'episodio diciassettesimo intitolato *Some Kind of Miracle*, infatti, verrà rappresentato proprio il suo riavvicinamento alla vita, grazie però al contatto con la morte. In questa occasione, tutti i personaggi morti che Meredith vede nell'aldilà la costringono, in qualche modo a riflettere sulla sua pulsione alla morte, più che altro a prenderne coscienza:

Meredith: You think I want to be here? I swam, I fought hard, the water was cold.

Denny: All right, but that thing in the tub, what was that?

Meredith: It wasn't anything it was...you see me in the tub?

[...]

Denny: What happened in that water?

Meredith: I swam. I fought.

Denny: No you didn't! And you can't stay here Meredith.

Meredith: I don't want to!

Denny: Yeah, you do. It's easier. But you can't because George's dad died. Because Izzie lost me. And Cristina...when she was nine she was in a car accident with her father and he bled out right in front of her while they waited for an ambulance to arrive. And Alex...

Meredith: Stop!

Denny: They are barely breathing. This will break them. None of them deserves that. And this...this is the big one. See pay attention! Do you know what kind of miracle it is that Derek is who he is? Do you know how rare it is that someone like even exists. He's still an optimist. He still believes in true love and magic and soul mates. He's waiting for you and if you don't come back from this, you will change who he is.

Meredith: (Crying) Oh, God.

[...]

Meredith: I was swimming, I was fighting. And then I thought, just for a second, I thought, what's the point. And then I let go, I stopped fighting. Don't tell anybody. (Bunniefuu, 2007c).

Meredith ammette di aver smesso di muoversi, perché si è fermata a pensare: sembra che nel momento in cui smette di sentire e di agitarsi e prova a controllare le emozioni, invece di rappresentarle, cessa di combattere per la vita.

È la presa di coscienza e, soprattutto, l'accettazione della propria dimensione inconscia che permette a Meredith di tornare alla vita: accettare le sue emozioni fino in fondo, con tutte le loro contraddizioni, le consente di viverle e, dunque, rappresentarle.

Questi tre episodi – quindici, sedici e diciassette della terza stagione – sono tra loro collegati proprio attraverso questa pulsione e tensione tra fuga e riavvicinamento, tra morte e vita.

Vivere significa in qualche modo narrare e rappresentare le emozioni che si provano e, di conseguenza, costruire racconti e “affermare l'ordine della mente sulla confusione

del mondo, trovare un tracciato di senso nella proliferazione infinita e discordante del caso e delle sue rappresentazioni” (Vittorini, 2021, p. 33). Affrontare la morte, come si è visto in questi tre episodi collegati, è l’unico modo per riappropriarsi della vita, rappresentandola attraverso le emozioni.

La narrazione occidentale ha da sempre posto al centro delle sue rappresentazioni il rapporto tra la vita/l’amore e la morte, utilizzando il desiderio da queste generato come strumento di conoscenza e la narrazione come modalità di descrizione ed esplorazione del desiderio stesso: “Tra Omero e Beckett, mentre il triangolo morte-desiderio-racconto persiste con l’essenzialità indeformabile di un monolite antropologico, varia il piano su cui viene tracciata la sua figura: con un movimento paradigmatico irreversibile si passa dall’esterno (il mondo dei morti) all’interno (il mondo della mente), dal cosmo alla psiche, sotto la spinta irresistibile impressa alla cultura occidentale dall’invenzione della *coscienza*, un fatto letterario di cui la psicoanalisi di Freud, che analizza sogni, sintomi nevrotici, lapsus e motti di spirito in quanto costruzioni psichiche oggettivabili in forma di racconto (*plot*, ancora), parrebbe essere solo una germinazione” (Vittorini, 2021, p. 34).

Il racconto, attraverso il linguaggio, crea delle immagini che rappresentano gli impulsi che permettono alla narrazione delle emozioni di Meredith di procedere: questa ambivalenza del suo personaggio nelle prime stagioni, costantemente a cavallo tra amore, desiderio e morte, è la caratteristica emotiva che fa legare il fruitore a lei. La pulsione tra lo sparire e l’esserci è una costante emotiva che *Grey's Anatomy* riesce a rendere esplicita e per questo narrabile, pur non nominandola mai direttamente: la rappresentazione tace l’evidenza, per mettere in mostra il tessuto più profondo e umano.

È proprio la rappresentazione dell’umanità attraverso la raffigurazione corporea delle emozioni che emerge dagli episodi più complessi della serie statunitense. Il racconto della tensione della volontà di sparizione e la narrazione della presenza emotiva sembrano rappresentare il legame “tra una struttura profonda e una struttura di superficie, che la svela come segno e la nasconde come cosa” (Lavagetto, 1985, p. 148).

La spinta opposta tra l’essere e il cessare manda avanti la narrazione dei nuclei emotivi di Meredith, che in più occasioni si avvicina pericolosamente alla morte: infatti, già nell’episodio sedici della seconda stagione intitolato *It's the End of the World* Meredith aveva mostrato il suo lato più complesso e irrequieto, quando aveva volontariamente preso il posto di una giovane malcapitata, la quale teneva in mano una bomba inesplosa finita nel corpo di un uomo che si era sparato con un *bazooka* artigianale. Da questa succinta descrizione della trama dell’episodio si potrebbe pensare che Meredith venga dipinta nella serie come un’eroina impavida che sfida la morte, ma la realtà non è assolutamente questa: il suo personaggio sembra essere più che altro attratto dalle situazioni estreme, perché proprio in quelle occasioni riesce ad emergere il suo nucleo emotivo più puro, non dominato da sovrastrutture sociali. È la narrazione di una giovane donna irruenta che ha molto da affrontare, partendo dal rapporto malsano – per motivi differenti – con entrambi i genitori e passando per la sua mania di perfezionismo e la sua incapacità di accettarsi.

Nel corso delle diverse stagioni, anche attraverso l’empatia con i suoi colleghi e amici e con i pazienti, riuscirà ad aprire sé stessa ad accettare le proprie emozioni, rappresentandole in modo comprensibile e chiaro agli altri, in maniera che questi possano capirla. Sarà solo in quel momento che Meredith diventerà in grado di rappresentare non solo il desiderio nei confronti di Derek, ma anche per la vita: il suo personaggio allora cambia e da incarnazione del desiderio e dell’opposizione tra sparizione e presenza, diventerà pian piano la manifestazione del sentimento amoroso.

Tale movimento inizia già con uno degli episodi più amati dai fruitori di *Grey's Anatomy*, che segnerà l'inizio di un lento cambiamento del suo personaggio, verso una serena accettazione di sé, che però arriverà, in maniera più compiuta solo con la quarta e la quinta stagione. Il primo dei tre episodi in cui vi è la rappresentazione del sentimento amoroso in maniera totale – in quanto *Grey's Anatomy* è tutto una rappresentazione delle emozioni come si è visto fino a questo momento, da non confondere con la narrazione superficiale di alcune *soap opera* ben lontane da quello che finora è stato descritto – è il quinto della seconda stagione intitolato *Bring The Pain*, nel quale Meredith chiede a Derek di chiudere in modo definitivo il suo rapporto con la moglie Addison firmando i documenti del divorzio:

(Derek and Meredith in Anna's surgery. Derek looks up to the gallery to see Addison watching, smiling. Meredith notices.)
 (Scrub room after the surgery)
 Meredith: I lied. I'm not out ... of this relationship. I'm in. I'm so in, it's humiliating because here I am begging...
 Derek (interrupts quietly): Meredith.
 Meredith: Shut up. You say Meredith and I yell, remember?
 Derek: Yeah.
 (Derek leans against the sink listening)
 Meredith: Ok, here it is. Your choice. It's simple. (She starts getting teary and emotional) Her or me. And I'm sure she's really great. But, Derek... I love you... in a really, really big ... "pretend to like your taste in music, let you eat the last piece of cheesecake, hold a radio over my head outside your window"...unfortunate way that makes me hate you, love you. So pick me. Choose me. Love me.
 (Derek looks at her lovingly. He moves in to touch her. Meredith pulls away)
 Meredith: I'll be at Joe's tonight. So if you do decide to sign the papers, meet me there.
 (Meredith walks out. Derek looks distressed and sighs) (Bunniefuu, 2005).

L'area semantica chiave di questo spezzone di episodio è certamente legata alla scelta – rappresentata dai verbi *to choose* e *to pick* – che Meredith chiede a Derek di operare mentre si dichiara a lui non tanto attraverso termini romantici, quanto con elementi che narrativizzano la sfera amorosa in modo pragmatico, come l'idea di avere gli stessi gusti musicali o di lasciare all'amato l'ultima fetta di torta. Il verbo *to love* si viene a contrapporre a *to hate* e si pone in accordo con la scelta: il movimento di scegliere dà luogo alla narrazione delle emozioni amorose di Meredith nei confronti di Derek.

Il percorso iniziato da Meredith in questo episodio, la rappresentazione delle emozioni amorose che prova per Derek, attraverso la corporeità e la narrazione di elementi prosaici, che tradizionalmente non vengono associati all'idea romantica dell'amore, si approfondisce con l'episodio diciassette della quarta stagione intitolato *Freedom*, nel quale Meredith e Derek appaiono come ormai allontanati l'uno dall'altra. Lavorando nuovamente a stretto contatto con lui Meredith comprende di provare davvero un amore profondo nei suoi confronti e decide di manifestarglielo come mai aveva fatto prima:

I've been waiting and waiting for you, and I did this stupid, embarrassing, humiliating, corny thing, and I was gonna tell you that this here is our kitchen and this is our living room, and that's the room where our kids could play.
 I had this thing, I was gonna build us a house, but I don't build houses. I'm a surgeon. And now I'm here feeling like a lame-ass loser. I got all whole and healed, and you don't show up. It's ruined because you took so long. And I couldn't even find that bottle of champagne.
 [...]
 I'm just gonna try. I'm gonna try and trust you.

I believe that we can be extraordinary together rather than ordinary apart (Bunniefuu 2008).

Per la prima volta forse in modo compiuto Meredith espone sé stessa completamente e il linguaggio evidenzia la sua incertezza e al contempo sicurezza nel provare ciò che sente e finalmente essere in grado di descriverlo.

Molti sarebbero ancora gli episodi da analizzare in cui Meredith esplora la sua sfera emotiva in relazione al desiderio e all'amore, ma quelli che si sono scelti sembrano rappresentare un percorso che parte da una rappresentazione esclusiva del desiderio, passando per la narrazione della dicotomia fuga-presenza (amore-morte), fino al racconto dell'amore come forma empatica ed emozionale completa.

Il desiderio dissolve la realtà attraverso la rappresentazione corporea dell'emozione (il respiro affannoso, la sudorazione, il battito più veloce, ecc.) per giungere alla connessione empatica, attraverso la rappresentazione delle emozioni della sfera amorosa. La frantumazione e la tensione tra opposti spesso dà vita a narrazioni che sono in grado di rappresentare la profondità delle emozioni, in cui la ripetizione tranquillizzante del già conosciuto si oppone alla dimensione stimolante dell'incerto e del nuovo (Barthes, 1966, p. 26). Il desiderio e il piacere ad esso collegato sembrano in qualche modo connessi alla pulsione alla morte, in cui tutto viene distrutto per essere ricostruito.

La rappresentazione delle emozioni restituisce senso alla vita, coinvolgendo i fruitori e rispondendo alla loro necessità della narrazione della loro sfera emotiva: "Il desiderio di relazione, la nostalgia della pienezza, la ricerca di re-encantamento danno al racconto metamoderno un'aria di neoromanticismo" (Vittorini, 2021, 37). Meredith rappresenta l'ordine del racconto e il relativo disordine allo stesso tempo, finendo per incarnare quella spinta vitalistica che tende al continuo ricominciare la tessitura narrativa. Più ci si immerge nella rappresentazione delle emozioni di Meredith più si approfondisce il desiderio di ricominciare a ripercorrerne i passi, in un continuo andirivieni tipico della narrativa post-postmodernista.

4. Conclusioni

Nussbaum sosteneva che una certa concezione di ciò che conta e di cui trattano è presente nella stessa struttura dei romanzi e *Grey's Anatomy* dimostra che ciò risulta vero anche per un certo tipo di serialità metamoderna, la quale basa la sua essenza sulla rappresentazione delle emozioni (Nussbaum, 2010, p. 48).

In questo contributo si è deciso di trattare in particolare della rappresentazione del desiderio amoroso, relazionandolo da un lato con l'amore e dall'altro con la morte, in una sorta di continua tensione tra sparizione e presenza. Alla luce di alcuni episodi di diverse stagioni si è constatato come alcuni termini appartenenti ad alcune sfere semantiche in particolare ritornino ossessivamente, riuscendo a far focalizzare l'attenzione su un certo tipo di descrizione. Ciò che è risultato più interessante, però, è che all'interno della triangolazione desiderio-morte-amore, il primo dei tre elementi risulti essere la miccia che fa da stimolo per attivare la risposta fisiologica, che poi viene tradotta in mutamenti/movimenti corporei ed espressivi. Lì dove la narrazione cerca di controllarsi e di divenire razionale, la rappresentazione delle emozioni si interrompe lasciando posto solo al vuoto e alla morte in attesa che il cerchio possa ricominciare.

Narrare le emozioni risulta essere, dunque, di una certa complessità, anche in relazione al fatto che la rappresentazione delle emozioni a livello narrativo è il riconoscimento stesso della vita e dei meccanismi che la regolano. In tal senso, il viaggio emotivo che il fruitore

segue all'interno di questa particolare tipologia di serialità metamoderna statunitense travalica i confini locali, divenendo transnazionale e riuscendo a rappresentare l'emozione non tanto nel suo risultato finale quanto nella sua iniziale formazione psico-fisiologica. Di conseguenza, la rappresentazione degli stimoli e delle risposte emozionali dal punto di vista linguistico e corporeo in *Grey's Anatomy* risulta essere la base per una narrazione del desiderio in quanto stimolo che innesca la pulsione amorosa e nel quale viene rappresentato "un mondo completamente diverso, che è poi il mondo dell'altro" (Barthes, 1979, p. 24).

Bibliografia

- Altmann U. et al. (2012), *The Power of Emotional Valence – from Cognitive to Affective Processes in Reading*, "Frontiers in Human Neuroscience", 192, 6, pp. 1-15.
- Barthes R. (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, "Communications", 8, pp. 1-27.
- (1979), *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi.
- Bunniefuu (2005), *Bring the Pain*, "Foreverdreaming transcripts", <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=11&t=6750>, ottobre, ultimo accesso: 5 aprile 2023.
- (2006), *Losing my religion script*, "Foreverdreaming transcripts", <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=11&t=6772>, maggio, ultimo accesso: 5 aprile 2023.
- (2007a), *Drowning on Dry Land*, "Foreverdreaming transcripts", <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=11&t=6792>, febbraio, ultimo accesso: 5 aprile 2023.
- (2007b), *Walk on Water*, "Foreverdreaming transcripts", <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=11&t=6790>, febbraio, ultimo accesso: 5 aprile 2023.
- (2007c), *Some Kind of Miracle*, "Foreverdreaming transcripts", <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=11&t=6793>, febbraio, ultimo accesso: 5 aprile 2023.
- (2008), *Freedom*, "Foreverdreaming transcripts", <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=11&t=7036>, maggio, ultimo accesso: 5 aprile 2023.
- Bolter J.D., Grusin R. (2000), *Remediation. Understanding New Media*, New York, MIT Press.
- Calabrese S. (2017), *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Milano, Mimesis.
- (2020), *La rappresentazione delle emozioni*, "Comparatismi", VI, pp. 82-97.
- Cardini D. (2015), *La lunga serialità. Origini e modelli*, Roma, Carocci.
- Ekman P. (2003), *Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, New York, Phoenix.
- Esquenazi J.-P. (2010), *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma?*, Paris, Armand Colin.
- Fisher P. (2002), *The Vehement Passions*, Princeton, Princeton U.P.
- Giovagnoli M. (2020), *Il transmedia storytelling*, in Calabrese S., Grignaffini G. (a cura di), *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, Roma, Carocci, pp. 139-160.

- Goldie P. (2000), *The Emotions. A Philosophical Exploration*, Oxford, Oxford U.P.
- Hogan P.C. (2003), *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge, Cambridge U.P.
- Hogan P.C. (2011), *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Jenkins H. (2006), *Convergence Culture*, New York, New York U.P.
- Jullier L., Laborde B. (2012), *Grey's Anatomy. Dal cuore alla care*, Roma, Gremese.
- Keen S. (2006), *A Theory of Narrative Empathy*, "Narrative", 14, 3, pp. 207-236.
- (ed.) (2011): *Introduction: Narrative and the Emotions*, special issue "Poetics Today", 32, pp. 1-53.
- Kneepkens E.W.E.M., Zwaan R.A. (1994), *Emotions and literary text comprehension*, "Poetics", 23, pp. 125-138.
- Knaller S. (2017), *Emotions and the Process of Writing*, in Jandl I., Knaller S., Schönfellner S., Tockner G. (eds.), *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, New York, Columbia U.P., pp. 17-28.
- Lavagetto M. (1985), *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi.
- Nussbaum M.C. (2010), *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Le Cerf.
- Maio B. (2009), *La terza Golden Age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, Roma, Ed. Sabinae.
- Mallamaci V. (2018), *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*, Roma, Viola.
- Mar R.A. et al. (2011), *Emotion and Narrative Fiction. Interactive Influences Before, During, and After Reading*, "Emotion and Narrative", 25, 5, pp. 818-833.
- Medaglia F. (2020), *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Roma, Lithos.
- (2022), *Il trauma nella serialità televisiva di Grey's Anatomy*, "Comparatismi", IV, pp. 146-159.
- Mittell J. (2017), *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Minimum fax.
- Nünning V. (2014), *Reading Fictions, Changing Minds. The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- (2017). *The Affective Value of Fiction: Presenting and Evoking Emotions*, in Jandl I., Knaller S., Schönfellner S., Tockner G. (eds.), *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, New York, Columbia U.P., pp. 29-54.
- Pyrhönen H. (2017), *Love under Threat: The Emotional Valences of the Twilight Saga*, in Jandl I., Knaller S., Schönfellner S., Tockner G. (eds.), *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, New York, Columbia U.P., pp. 347-362.

- Robinson J. (2010), *Emotion and the Understanding of Narrative*, in Hagberg G.L., Jost W (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell, pp. 71-92.
- Schwarz-Friesel M. (2007), *Sprache und Emotion*, Tübingen, UTB.
- Schneider R. (2013), *New Narrative Dynamics? How the Order of a Text and the Reader's Cognition and Emotion Create Its Meanings*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", 63, 1, pp. 47-67.
- Sepinwall A. (2014), *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*, Milano, BUR.
- Vittorini F. (2017), *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron.
- (2021), *Disegni contro la morte. Per una fenomenologia del desiderio nella narrativa metamoderna*, "Comparatismi", VI, pp. 33-35.