

LA MORTE È SOLO L'INIZIO L'ALDILÀ NELLE SERIE TV: *THE TWILIGHT ZONE* E *THE GOOD PLACE*

CARLOTTA SUSCA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"

Abstract - Two serial narratives, fifty years apart, address the afterlife in a philosophical way to reflect on earthly existence. The protagonist of *A Nice Place to Visit* and the four protagonists of *The Good Place* die young, and their stories take place entirely in the afterlife, as they gradually come to realize that what seems like paradise is actually hell (though in both cases, there are no religious connotations).

A Nice Place to Visit is the twenty-eighth episode of the first season of the seminal science fiction series *The Twilight Zone* (1959-1964); aired in 1960, the episode follows the thief Henry Francis "Rocky" Valentine, who is killed during a robbery and wakes up in a world where all his wishes are granted, only to discover that this is his punishment. The title refers to the expression "it's a nice place to visit, but I wouldn't want to live there".

The Good Place (2016-2020) is a TV series created by prolific showrunner Michael Schur. Its four protagonists meet in the afterlife, in what they believe to be "the good place," an idyllic setting that turns out to be a sophisticated psychological torture mechanism devised by the demon Michael, played by Ted Danson.

The theme explored in the *The Twilight Zone* episode, akin to a philosophical novella, is further developed over the four seasons of *The Good Place*, where the characters are tortured through moral dilemmas and their interactions with one another. These two narratives exemplify different models of television seriality, belonging to distinct "eras" of audiovisual media – from the network era (1950s-1980s) to the current digital age – demonstrating an evolution similar to that theorized by the Russian Formalists, from the short story to the novel. At the same time, the depiction of the afterlife in both narratives reflects different moral conceptions fifty years apart: the Manichaeic simplicity of *The Twilight Zone* episode, on one hand, and the complexity of contemporary morality in *The Good Place*, on the other.

Keywords: TV series; Afterlife; Comedy; Science fiction; Narrative.

1. La morte è solo l'inizio: l'episodio e la serie

Nei primi minuti di *A Nice Place to Visit*, Rocky Valentine, scoperto durante una rapina, viene inseguito dalla polizia e, colpito dagli spari degli agenti, cade in un vicolo; il ventottesimo episodio della prima stagione di *The Twilight Zone*, la seminale serie di fantascienza andata in onda dal 1959 al 1964, si sviluppa a partire da questo preambolo, da quando Rocky Valentine apre gli occhi e prende progressivamente consapevolezza di essere morto. Ritrovandosi nell'aldilà, è portato a credere di essere in paradiso, per poi scoprire che non è affatto così.



Figura 1
Un fotogramma di *A Nice Place to Visit*

Anche *The Good Place*, serie TV andata in onda per quattro stagioni dal 2016 al 2020, prende le mosse nell'aldilà, e senza preambolo: Eleonor Shellstrop apre gli occhi in una sala di attesa in cui campeggia la scritta "Welcome! Everything is fine", che dà anche il titolo all'episodio pilota. Solo dopo essere stata accolta nell'ufficio di Michael, l'architetto soprannaturale dell'aldilà, le viene spiegato come è morta: si tratta di un racconto grottescamente comico (la serie è classificata come "fantasy comedy")¹.

La protagonista di *The Good Place*, al pari del suo omologo in *A Nice Place to Visit*, crede erroneamente di essere stata assegnata *post mortem* al "posto buono", mentre anche il racconto della morte di Eleonor da parte di Michael è un meccanismo di tortura: ciò che sembra solo un inserto comico è esemplificativo delle modalità con cui il demone ha progettato di tormentare le quattro anime del suo primo esperimento da architetto infernale.



Figure 2 e 3
Primissimi piani della prima scena di *The Good Place*

¹ "Eleonor: How did I die? I-I don't remember. / Michael: Yes, um, in cases of traumatic or embarrassing deaths, we erase the memory to allow for a peaceful transition. Are you sure you want to hear? All right, so you were in a grocery store parking lot. You dropped a bottle of something called «Lonely Gal Margarita Mix for One», and when you bent down to pick it up, a long column of shopping carts that were being returned to the shopping cart collection area rolled out of control and plowed right into you. / Eleonor: Oof. That's how I died? / Michael: No, sorry, there's more. You were able to grab on to the front of the column of shopping carts, but it swept you right out into the street where you were struck and killed by a mobile billboard truck advertising an erectile dysfunction pill called «Engorge-ulate». Funnily enough, the first EMT to arrive was an ex-boyfriend of yours... / Eleonor: Okay, that's... I get it, thank you. / Michael: Oh, okay, sorry"; traduzione italiana (dove non diversamente specificato, le traduzioni sono a cura dell'autrice): "Eleonor: Come sono morta? Non me lo ricordo / Michael: Sì, in caso di morti drammatiche o imbarazzanti, cancelliamo la memoria per consentire una transizione serena. Sei sicura di volerlo sentire? Dunque, eri nel parcheggio di un supermercato. Ti è caduta una bottiglia di qualcosa chiamato Gallone solitario di mix per margarita per ragazze solitarie» e quando ti sei piegata per raccoglierlo, una lunga fila di carrelli che venivano riportati al loro posto è rotolata via fuori controllo e ti è piombata addosso / Eleonor: Oh. È così che sono morta? / Michael: No, mi dispiace, c'è di più. Sei riuscita ad aggrapparti in fondo alla fila di carrelli, ma questa ti ha spazzata via per strada dove sei stata colpita e uccisa dal furgoncino pubblicitario di una pillola per la disfunzione erettile chiamata «Ingrossulazione». Per ironia, il primo soccorritore è stato un tuo ex fidanzato / Eleonor: Okay, ho capito. Grazie / Michael: Oh, okay, mi dispiace".

Nel saggio *Sulla letteratura*, Umberto Eco afferma che lo scopo delle storie sia *insegnarci a morire*, e aggiunge: “Credo che questa educazione al Fato e alla morte sia una delle funzioni principali della letteratura. Forse ce ne sono altre, ma ora non mi vengono in mente» (2008, p. 22). Il finale delle storie, secondo Eco, nella sua immutabilità consegna al fruitore la narrazione di esistenze cristallizzate, di personaggi il cui destino è fissato per sempre. Nel ripercorrere con i personaggi, ripetutamente e invariabilmente, una storia dall'esito immodificabile, lettrici e spettatori sperimentano una “educazione al Fato e alla morte” che costituisce, forse, l'essenza della narrazione. Anche il filosofo Byung-chul Han (2024) ribadisce per la narrazione – in contrapposizione allo storytelling promozionale – il ruolo di veicolo dell'esperienza, sottolineando come la narrazione non sia esplicativa ma semini elementi inspiegabili che vengono elaborati nella psiche di chi ascolta/legge/guarda.

A differenza di un racconto interattivo o di un videogioco (e a differenza dello storytelling per il marketing), le storie classicamente intese hanno la funzione di fornire al lettore (e all'ascoltatore, e allo spettatore) un messaggio relativo – sì – al destino di personaggi finzionali, ma applicabile alle esistenze individuali delle persone reali esposte a quella storia. In quanto *storytelling animals* (Gottschall 2012), gli esseri umani elaborano le esperienze e ne vivono in maniera vicaria attraverso la narrazione – ed è solo in forma narrativa che si può fare esperienza dell'aldilà.

Pur trattando entrambi della fine a livello tematico (esplorando cosa accade a dei personaggi dopo la loro morte e, in generale, cosa c'è oltre l'esistenza terrena), l'episodio *A Nice Place to Visit* e la serie TV *The Good Place* esemplificano, a livello formale, due diverse modalità di finale, che fanno il paio con le modalità con cui si concludono tradizionalmente la novella e il romanzo². Secondo gli studiosi del metodo formale, i cosiddetti “Formalisti russi”, il finale del romanzo, pur essendo il punto verso cui la narrazione tende, è il momento dello scioglimento dell'intreccio, e deve prevedere una coda narrativa che consenta al lettore di accomiarsi senza traumi da un mondo narrativo che ha abitato a lungo; al contrario, nel racconto breve, il modello è quello della novella, il cui finale è il momento di massima tensione narrativa, il punto di arrivo della freccia scoccata a inizio racconto; il finale del racconto deve colpire e lasciare spiazzati (cfr. Šklovskij 1968, Ejchenbaum 1968), per esempio gettando una nuova luce su quanto appena letto, o svelando la metafora su cui l'intera storia è basata (cfr. Susca 2023).

Trattandosi di narrazioni con una trama dallo spunto identico, e dagli sviluppi per grandi linee sovrapponibili, il confronto fra l'episodio di *The Twilight Zone* e la serie TV di quattro stagioni creata da Michael Schur consente di mettere a fuoco le differenze strutturali fra la serialità televisiva dell'“era dei network” (anni Cinquanta-Ottanta, cfr. Lotz 2014) e l'attuale era digitale, caratterizzata dalla complessità (Mittel 2015), dalla stratificazione di senso e dalla densità narrativa. Soprattutto, dal momento in cui la riflessione dei Formalisti russi riguardava la nascita del romanzo come evoluzione della novella, sarebbe possibile suggerire che la narrativa episodica degli albori della serialità televisiva si sia poi sviluppata nelle narrazioni più distese e “romanzesche” dell'attuale serialità televisiva, più complessa e coesa.

In quanto, rispettivamente, episodio autoconclusivo di una serie antologica e serie TV di quattro stagioni con sviluppo orizzontale, *A Nice Place to Visit* e *The Good Place* veicolano due diverse educazioni “al Fato e alla morte” come necessaria conseguenza della propria forma narrativa, riconducibile rispettivamente ai generi letterari della novella e del romanzo; come afferenti a due diverse fasi della serialità televisiva, le due narrazioni si pongono come esempi di uno sviluppo narrativo assimilabile a quello culminato nella creazione del romanzo come genere letterario; l'attuale età dell'oro della serialità televisiva potrebbe essere ricondotta alla fioritura del romanzo europeo sette-ottocentesco, e le serie TV al corrispettivo audiovisivo del romanzo (cfr. Susca 2021). Al di là del valore strumentale del confronto, volto a riflettere sull'evoluzione della serialità televisiva, le due narrazioni esemplificano due diversi sensi di ciò che è morale, due diverse modalità di fare bilanci sull'esistenza di un individuo. Se, infatti, *A Nice Place to Visit* è improntato al manicheismo (per cui

² Si escludono qui gli sperimentalismi postmodernisti.

Valentine merita la punizione eterna per una vita di azioni criminali), al contrario *The Good Place* dichiaratamente ed esplicitamente problematizza in senso filosofico la bontà (il personaggio di Chidi è professore di Filosofia morale), fino alla scoperta diegetica che nessuno finisce nel “posto buono” da secoli perché ogni scelta effettuata in vita ha ormai infinite ramificazioni etiche.

2. *A Nice Place to Visit* e l’abisso del finale

A scared, angry little man. He thinks it’s all over now, but he’s wrong.
For Rocky Valentine, it’s just the beginning.
(*A Nice Place to Visit*)

The Twilight Zone (*Ai confini della realtà*) è una delle più note serie TV di fantascienza: creata nel 1959, è stata oggetto di diversi revival³. Trattandosi di una serie antologica (sulle tipologie di serie TV, cfr. Rossini 2016; Grignaffini, Bernardelli 2017), in ogni episodio rappresenta una diversa situazione narrativa afferente all’ignoto; la cornice degli episodi, costituita dalla voce fuoricampo di Rod Serling, creatore e produttore, reitera l’informazione all’inizio di ogni episodio, configurando l’orizzonte d’attesa dello spettatore e traghettandolo oltre la soglia della diegesi (sulle soglie, cfr. Genette 1989). La presentazione funge da dispositivo paratestuale e da elemento di ripetizione e dunque coesione antologica⁴.

Di genere fantascientifico, *The Twilight Zone* presenta generalmente situazioni scaturite da una premessa eccezionale (la fine del mondo a cui si è gli unici sopravvissuti, l’atterraggio su un pianeta dagli abitanti immobili, la scoperta di essere un attore che interpreta quello che credeva essere sé stesso e così via). Coerentemente con la misura breve della narrazione episodica, la tensione narrativa viene portata all’estremo fino al finale, che allo stesso tempo funge da scioglimento e causa la vertigine dell’inaspettato. Il finale non è quasi mai rassicurante, ed è spesso un ribaltamento amaramente ironico delle aspettative e dei desideri del protagonista⁵.

La caratteristica del finale in *The Twilight Zone* dipende direttamente dalla misura breve della narrazione, in cui è assente una trama orizzontale inter-episodica a favore della sola, fulminante, trama verticale. Così come una novella o un racconto breve, l’episodio di una serie antologica priva di narrativa cumulativa (cfr. Grignaffini, Bernardelli 2017) “accumula tutto il [...] peso verso la fine” (Ejchenbaum 1968, p. 239): qui si concentra la tensione suscitata nel corso dell’intera narrazione che, lungi dall’essere sciolta nel finale, esplose in un *twist ending* inaspettato, spesso improvviso e che prospetta una infelice o problematica prosecuzione della vita diegetica dei personaggi. La prevedibilità del *twist* finale per la spettatrice contemporanea dipende da un *mediascape* (Appadurai 1990) completamente mutato rispetto al tempo della messa in onda originale, un *mediascape* che attualmente è caratterizzato dalla sovrabbondanza di narrazioni su diversi media, da una maggiore

³ La serie TV classica è stata seguita da due film (1983 e 1994); da altre due serie omonime andate in onda dal 1985 al 1989 e nel 2002; da un adattamento radiofonico (2002) e da vari fumetti e libri, fra cui *Twilight Zone: 19 Original Stories on the 50th Anniversary*, curato dalla vedova di Rod Serling, Carol (Tor Books, 2009).

⁴ La prima stagione era introdotta così: “There is a fifth dimension, beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space, and as timeless as infinity. It is the middle ground between light and shadow, between science and superstition, and it lies between the pit of man’s fears and the summit of his knowledge. This is the dimension of imagination. It is an area which we call the Twilight Zone”. Il testo fu poi modificato in: “You are about to enter another dimension. A dimension not only of sight and sound but of mind. A journey into a wondrous land of imagination. Next stop, The Twilight Zone”, e per le stagioni successive furono utilizzati testi simili, cfr. IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0052520/quotes>, ultima consultazione 10 gennaio 2024, 10:49.

⁵ Per esempio, in *Time Enough at Last*, considerato uno degli episodi più iconici della serie (ottavo della prima stagione, cfr. Zicree 1982), il protagonista Henry Bemis non ha mai la possibilità di leggere, dato che viene rimproverato costantemente dal suo capo e da sua moglie di sprecare tempo in letture; sopravvissuto fortunatamente alla fine del mondo, ultimo uomo sulla Terra con tutti i libri a sua completa disposizione e libero di gestire il tempo a proprio piacimento, rompe accidentalmente i suoi occhiali da miope ed è destinato a trascorrere l’esistenza senza poter leggere una riga.

educazione allo spettacolo audiovisivo e da una fruizione più attenta (e potenzialmente esegetica, cfr. Jenkins 1995), direttamente dipendente dalla distribuzione digitale, che consente di rivedere i contenuti a proprio piacimento (cfr. Lotz 2014). Il mutato atteggiamento dello spettatore contemporaneo, a cui il pur seminale *The Twilight Zone*, nella sua prima edizione, appare ora ingenuo e prevedibile mentre per l'audience della messa in onda originale era inedito e sconvolgente, dipende da diversi fattori. Innanzitutto, la fantascienza stessa era giovane negli anni Sessanta (il termine italiano per definire il genere, un calco dall'inglese *science fiction*, risalirebbe al 1952 [Lippi 2004]) – trattandosi comunque di un genere codificato nel XX secolo. In secondo luogo, l'abbondanza di spunti apocalittici e la l'impatto sulla loro ricezione risentono pesantemente del clima della Guerra fredda⁶; soprattutto, la televisione era ancora nell'era dei *network*, caratterizzata prevalentemente da una visione distratta e da narrazioni concepite per poter essere guardate pur se interrotti dalle faccende domestiche.

È dunque un *twist ending* prevedibile per lo spettatore contemporaneo ma non altrettanto nella prima messa in onda quello che si crea nel finale di *A Nice Place to Visit*. L'episodio di *The Twilight Zone* è la storia di Rocky Valentine (Larry Blyden), che viene introdotto dalla voce narrante mentre è nel pieno delle sue attività criminose:

Portrait of a man at work, the only work he's ever done, the only work he knows. His name is Henry Francis Valentine, but he calls himself "Rocky", because that's the way his life has been – rocky and perilous and uphill at a dead run all the way. He's tired now, tired of running or wanting, of waiting for the breaks that come to others but never to him, never to Rocky Valentine⁷.

Scoperto dalla polizia nel corso di una rapina, Valentine viene raggiunto dagli spari degli inseguitori e crolla in un vicolo. Il narratore, riprendendo la caratterizzazione di un personaggio stanco sia di correre che di desiderare ciò che agli altri sembra elargito, dà voce al suo sollievo in quella che gli sembra la fine dell'esistenza: "A scared, angry little man. He thinks it's all over now, but he's wrong. For Rocky Valentine it's just the beginning⁸". Ecco che, terminato il preambolo, con la fine della vita del protagonista inizia la storia narrata: Valentine viene risvegliato da un uomo (interpretato da Sebastian Cabot) a lui sconosciuto e dal sorriso sornione, vestito di tutto punto con abiti chiari e capelli candidi che si presenta come "Pip"⁹ e che chiede subito come possa aiutarlo, spiegando di avere come compito quello di accontentarlo in ogni richiesta. Rocky Valentine, inizialmente sospettoso, mette diverse volte alla prova Pip, che esaudisce immediatamente qualsiasi suo desiderio: da "ometto spaventato e arrabbiato", rancoroso nei confronti di chiunque abbia ciò che a lui sembra precluso, Valentine si ritrova finalmente appagato senza sforzo, con la fortuna sempre dalla sua parte e la vincita assicurata ad ogni tavolo da gioco, solo per scoprire che si tratta della sua dannazione eterna. In un chiaro contrappasso per la sua vita di crimini, "Rocky", la cui auto narrazione è sempre stata quella di un viaggiatore che percorra una strada "dissestata, pericolosa, in salita e a velocità folle", ha finalmente ciò che ha sempre desiderato, ma che si rivela fonte di tortura. Il titolo dell'episodio fa chiaramente riferimento all'espressione idiomatica "It's a nice place to visit, but I wouldn't want to live there" (è un bel posto da visitare ma non ci vivrei): Valentine apprezza a lungo la sua visita in un luogo che sembra paradisiaco, ma viverci per sempre si prospetta infernale;

⁶ Si pensi che nella postfazione a *The Sense of an Ending*, Frank Kermode ammette quanto la stesura del saggio sulla fine sia stata influenzata dalla Guerra fredda.

⁷ Ecco un uomo intento nel suo lavoro, l'unico che abbia mai svolto, l'unico che conosca. Il suo nome è Henry Francis Valentine, ma si fa chiamare "Rocky" perché è così che è stata la sua vita – dissestata, pericolosa, in salita e a velocità folle per tutto il tempo. Ora è stanco, stanco di correre e di desiderare, di desiderare una pausa che gli altri hanno sempre ma lui non ha mai avuto, che non c'è mai stata per Rocky Valentine.

⁸ Un ometto spaventato. Pensa che sia tutto finito ora, ma si sbaglia. Per Rocky Valentine, questo è solo l'inizio.

⁹ Sul possibile significato del nome Pip esiste una discussione on line che chiama in causa una similitudine del nome con il numero 616, variante al numero del diavolo 666, cfr. <https://movies.stackexchange.com/questions/25197/who-was-pip-in-the-twilight-zone-episode-a-nice-place-to-visit>; su Pip come diavolo, cfr. anche Carroll, Hunt (edited by) 2009.

il monito sotteso alla narrazione è “Be careful what you wish for”, ossia “Stai attento a ciò che desideri”.

È solo nel *twist ending* che Valentine comprende l’esatta natura del posto in cui si trova: stanco di non avere imprevisti né incertezze, si lamenta con Pip e protesta di trovarsi nel posto sbagliato, che il *paradiso* non faccia per lui – nella sua boria, aveva finito col credere di essere stato ricompensato per la sua vita sfortunata. Pensando forse ancora una volta di essere nel giusto a farsi avanti, dichiara di non appartenere al paradiso e di voler andare “in the other place”, al che Pip, per la prima volta non ossequioso né compiacente, lo rimprovera per aver creduto di essere in paradiso e, finalmente, dichiara: “This is the other place”, per poi erompere in una risata demoniaca. La telecamera non torna più su Valentine, il cui destino è sancito dalla voce del narratore: “A scared, angry little man who never got a break. Now he has everything he’s ever wanted – And he’s going to have to live with it for eternity – In The Twilight Zone¹⁰”.



Figura 4
La risata di Pip

Il finale dell’episodio sancisce la condanna di Valentine, costretto ad avere con facilità tutto per il resto dell’eternità, punito per la consapevolezza, provata in vita, di essere vittima di ogni ingiustizia, e quindi di sentirsi giustificato per ogni sua nefandezza. Auto assolto per tutta la vita, Valentine ha sprecato la possibilità di assumersi la responsabilità delle sue azioni e di imputare, almeno in parte, al libero arbitrio la propria condizione. Il finale scioglie il dubbio di protagonista e spettatore: è la punizione di Valentine ottenere ciò che ha sempre rivendicato come un diritto invece di provare a guadagnarlo con fatica e rettitudine. La dannazione eterna getta retrospettivamente una luce sulla sua esistenza terrena, l’unico momento in cui si può scegliere chi e come essere, un momento che Valentine ha sprecato, guadagnandosi la dannazione senza appello.

L’“educazione al fato e alla morte” veicolata da questo episodio di *The Twilight Zone* si configura come un giudizio di merito, di tipo manicheo, sull’esistenza di Valentine: ecco le conseguenze di una vita improntata al male. Non c’è scampo per il protagonista perché i suoi comportamenti sono stati oggettivamente deprecabili; non ci sono margini di errore, e l’auto narrazione di Valentine è ingenua nel giustificare il furto con una condizione disagiata. Al pari della narrazione audiovisiva degli anni Sessanta, anche l’orizzonte di valori veicolati da *A Nice Place* è più

¹⁰ Un ometto spaventato e arrabbiato che non si è mai fermato un attimo. Adesso ha tutto ciò che ha sempre desiderato – e dovrà convivere per l’eternità – nella Twilight Zone.

semplice di quello contemporaneo, e l'essere buoni o cattivi segue delle regole chiaramente identificabili: questa semplicità è del tutto assente da *The Good Place*, la cui "educazione al fato e alla morte" non è altrettanto netta nel distinguere buoni e cattivi.

3. *The Good Place* e la necessità di una fine

This is the *bad* place!
(*The Good Place*)

Il presupposto narrativo di *The Good Place* è perfettamente sovrapponibile a quello di *A Nice Place to Visit*: un personaggio si risveglia nell'aldilà dopo una (giovane) vita di dissolutezze ed egoismo estremo; convinto di trovarsi nel "posto buono", reitera gli errori commessi in vita in pensieri, parole, opere e omissioni. Anche Eleonor Shellstrop (Kristen Bell), come Rocky Valentine, mente e omette la verità per restare a godere dei benefici di quello che crede essere il paradiso; allo stesso tempo, nella sua tracotanza, pensa di meritare una ricompensa *post mortem* per quella che ritiene una vita di ingiustizie subite. A differenza di Valentine, a Eleonor viene *esplicitamente* fatto credere di essere in paradiso; come il protagonista dell'episodio di *The Twilight Zone*, anche Eleonor scopre in *un* finale (il finale della prima stagione, al termine di tredici episodi) di trovarsi nell'"altro posto", nel "posto cattivo". La sua storia, però, non finisce qui.



Figura 5
La rivelazione alla fine della prima stagione di *The Good Place*

Né l'episodio della serie antologica di Serling né la serie televisiva creata da Michael Schur connotano l'"inferno" in maniera afferente alla religione cattolica; per quanto Rocky Valentine faccia riferimento al "paradiso", la sua è solo una polarizzazione fra luogo della premiazione e luogo della condanna, e infatti Pip gli risponde che si trova nell'*altro* posto. L'aldilà di *The Good Place* è invece spiegato a Eleonor dal demone Michael (Ted Danson), che la trae in inganno sulla natura del luogo in cui è finita dopo il decesso: Michael mente a Eleonor dicendole che si trova nel "posto buono", la *vera* versione del paradiso, le cui caratteristiche sono state indovinate, fra tutta l'umanità, solo da un "ragazzino drogato", Doug Forcett, negli anni Settanta. Eleonor, avendo condotto una vita tutt'altro che pia, capisce che c'è stato un fraintendimento e decide di fingersi ciò che non è per poter rimanere lì; alla fine della prima stagione, esattamente come nell'episodio di *The Twilight Zone*, scopre che le sue vicende sono una elaborata punizione che le viene inflitta nel "posto cattivo", dove in effetti è

finita dopo la morte. I tredici episodi della prima stagione consentono di esplorare le difficoltà di Eleonor di fingersi la vera destinataria del “posto buono” (sottraendo consapevolmente a una persona quanto le spettava per aver condotto una vita al servizio degli altri), di minimizzare gli eventi catastrofici che si manifestano per via dell’anomalia della sua presenza lì (come i gamberetti giganti che piovono dal cielo, chiaramente riconducibili alla sua ingordigia e al suo egoismo durante la festa di benvenuto) e di iniziare ad affrontare dei dilemmi morali che caratterizzano la serie.

L’esperienza nel “posto buono” è tutt’altro che paradisiaca per Eleonor: mente a tutti i suoi concittadini oltremontani e quando confessa a Chidi, assegnatole come anima gemella, la verità, facendo leva sul suo obbligo morale a non denunciarla, contribuisce a torturare anche lui, professore di Filosofia morale eternamente indeciso. Vengono parimenti torturati gli altri due personaggi del quartetto principale: l’aristocratica e ciarliera Tahani, costretta alla convivenza con un monaco tibetano votato al silenzio, e il ladruncolo Jason, che si trova nella stessa condizione di Eleonor in quanto scambiato per il monaco Jianyu Li, e consapevole della truffa che perpetua trovandosi nel “posto buono”.

Nel corso dell’ultimo episodio della prima stagione, Eleonor, Chidi, Tahani e Jason sono parimenti infelici e tormentati: è questo che porta Eleonor a prorompere nella soluzione del rompicapo che li accomuna: “This is the *bad* place!”, Questo è il posto *cattivo*! Scoperto, il demone Michael prorompe in una risata malefica, come Pip.



Figura 6
La risata di Michael alla fine della prima stagione di *The Good Place*

La consapevolezza dei quattro personaggi di essere tali nella finzione messa in atto da Michael (un torturatore particolarmente creativo) conferisce loro una portata tragica pur nell’impianto comico di *The Good Place*. È qui all’opera il meccanismo che Bergson definisce “il burattino con i fili” (2001, p. 81): fa ridere un personaggio che sia eterodiretto come una marionetta, ma nel momento in cui i quattro personaggi si accorgono di essere tali, manipolati da Michael in un meccanismo di tortura psicologica, la portata del comico è svuotata e sostituita da una più profonda empatia dello spettatore, dato che “il riso è incompatibile con l’emozione” (ivi, p. 117). Non solo i personaggi consapevolmente intrappolati in una diegesi suscitano la nostra compassione, ma viene anche provocata nello spettatore quella che Genette ha definito “vertigine metafisica”: “Ciò che ci sembra realtà forse non è che illusione, ma chi lo sa se quello che ci sembra illusione non sia altrettanto spesso realtà?” (Genette 1969, p. 16).

Se *A Nice Place to Visit* prospettava, nel finale inaspettato e con la chiosa della voce narrante, un’eternità tormentata per Rocky Valentine, sempre uguale a sé stessa come in un girone infernale dantesco, *The Good Place* introduce la possibilità del cambiamento e dell’evoluzione. Nelle tre stagioni che seguono quella iniziale, e quindi in complessivi cinquanta episodi da 22 minuti, i quattro personaggi – sia pur caratterizzati da profondi difetti e vizi – cambiano e migliorano: Eleonor diventa capace di altruismo, Chidi impara ad essere meno indeciso, Tahani meno preoccupata dal giudizio

altrui, Jason meno impulsivo, e tutto *post mortem*. Non solo: il quartetto converte finanche il demone Michael, che diventa buono e realizza il suo desiderio di vivere, nella sua limitatezza e imperfezione, una vita umana. Pur se ambientata quasi interamente¹¹ nell'aldilà, *The Good Place* è un'esaltazione della vita: dove in *A Nice Place* l'esistenza terrena del protagonista era solo la fonte imm modificabile del suo verdetto eterno, in *The Good Place* le vite dei protagonisti sono la base del loro miglioramento, un punto di partenza per il successivo percorso che il quartetto mette a punto dopo la morte. Finalmente approdati nel "posto buono", fra la terza e la quarta stagione Eleonor e i suoi compagni scoprono infatti che il sistema di assegnazione di punteggi per lo smistamento nell'aldilà si è fatto nel tempo così complicato da non classificare un'anima come "buona" da secoli, e quindi si adoperano per proporre e imporre un percorso di espiazione e miglioramento *post mortem*, in modo da consentire a chiunque di giungere, infine, nel posto buono. Come osserva Michael, "The point is, people improve when they get external love and support. How can we hold it against them when they don't?"¹².

A fronte del manicheismo di *A Nice Place*, la serie TV dell'era della complessità indica come quasi impossibile un comportamento etico in Terra: il motivo per cui nessuno raggiunge il "posto buono" da secoli è che ogni azione ha conseguenze inaspettate e nefaste: se qualche centinaio di anni fa, cogliere una rosa e donarla consentiva di guadagnare punti per il pensiero gentile, nella contemporaneità l'ordine di una rosa on line può supportare organizzazioni criminali e contribuire all'inquinamento, con un bilancio negativo di punti per l'aldilà. Essere buoni è diventato impossibile, suggerisce, con risvolti forse troppo assolutori, *The Good Place*.

Conclusioni. La fine e il finale a cinquant'anni di distanza

A parità di trama e di ambientazione nell'aldilà – una esperienza possibile solo grazie alla narrazione –, *A Nice Place to Visit* e *The Good Place* costituiscono un ottimo esempio della trasformazione della serialità televisiva dagli anni Sessanta del Novecento agli anni Dieci del Duemila, del passaggio da una più ingenua era dei network alla contemporanea, complessa, era digitale: le narrazioni televisive hanno sviluppato la trama orizzontale e richiesto una sempre maggiore attenzione e cooperazione interpretativa da parte dello spettatore, ripercorrendo lo sviluppo dalla novella al romanzo e consegnando a spettatori e spettatrici l'era d'oro della serialità televisiva.

Il confronto fra l'episodio e la serie qui analizzati consente anche di affiancare due diverse *educazioni al fato e alla morte*: il manicheismo degli anni Sessanta, influenzato dal clima della Guerra fredda – alla cui polarizzazione politica fra buoni e cattivi corrispondeva una più facile distinzione di una vita retta da una dissoluta – cede il posto a una visione ben più complessa, in cui si suggerisce che nulla possa più essere eticamente inattaccabile in vita, e che nemmeno la classica contrapposizione di paradiso e inferno avrebbe più senso. Le due diverse strutture della serie episodica e della serie a narrativa cumulativa riflettono al meglio queste trasformazioni: la fine fulminante di *A Nice Place to Visit* non lascia spazio al ravvedimento, dato che davanti a Valentine si apre l'eternità di dannazione; non così per *The Good Place*, che può terminare a vari livelli, disponendo di finali di puntata, stagione e serie e che, soprattutto, mette in dubbio la natura stessa del "paradiso" e la sua preferibilità. Il *good place* si dimostra infatti fallato dalla natura stessa della beatitudine eterna, non "eternal sunshine of a spotless mind", come nel verso di Alexander Pope, ma fonte di annebbiamento delle anime proprio in virtù della costanza della letizia: in assenza di novità e di conflitti, anche il "vero" paradiso è un tormento (nel *good place*, la scienziata Ipazia viene rappresentata dalla mente obnubilata, esasperata dalla beatitudine). È la finitezza della vita terrena a fornire una soluzione: Eleonor capisce che solo la prospettiva di una fine rende significativo il

¹¹ I personaggi tornano anche sulla Terra, dove, privi di memoria, devono dimostrare con le proprie azioni spontanee di aver interiorizzato a livello profondo il miglioramento raggiunto nell'aldilà.

¹² Il punto è che le persone migliorano quando ricevono amore e supporto. Come possiamo far loro una colpa se queste cose vengono loro a mancare? (stagione 4, episodio 8).

presente. Anche nel *good place* viene allora introdotta la morte: si tratta di una morte volontaria, facoltativa e differibile *ad libitum* ma finalmente, nella consapevolezza di potersi dissolvere, i personaggi ormai giunti nel posto buono imparano ad apprezzarne il godimento. L'aldilà offre allora, nella conclusione, il senso della fine, l'unica prospettiva in grado di conferire significato a ciò che c'è prima. È Michael, per millenni osservatore esterno della vita umana, a comprenderne appieno la natura: "You said that every human is a little bit sad all the time, because you know you're going to die. But that knowledge is what gives life meaning¹³". Quando Chidi, dopo un tempo infinito nel posto buono, sceglie di non esistere più, consola Eleonor, nel lasciarla, con un'immagine di continuità, non di fine:

Picture a wave. In the ocean. You can see it, measure it, its height, the way the sunlight refracts when it passes through. And it's there. And you can see it, you know what it is. It's a wave. And then it crashes in the shore and it's gone. But the water is still there. The wave was just a different way for the water to be, for a little while. You know it's one conception of death for Buddhists: the wave returns to the ocean, where it came from and where it's supposed to be¹⁴.

E quando anche Eleonor si risolve ad attraversare la porta, si dissolve in una polvere che si intravede sulla Terra, dove Michel vive l'agognata vita umana, imperfetta e per questo preziosa; la polvere accompagna Michael in un banale gesto di gentilezza nei confronti di un vicino, a suggerire, forse, con una speranza laica, che chi non c'è più si trasforma nel buono che c'è in terra, e che essere gentili, in fondo, è tutto ciò che conti.

Bionota: Carlotta Susca ha conseguito nel 2019 il dottorato in Letteratura inglese e Letterature comparate; ha pubblicato le monografie *Il romanzo audiovisivo. Le serie TV come genere della narrazione* (Aracne 2022) e *David Foster Wallace nella Casa Stregata. Una scrittura tra Postmoderno e Nuovo Realismo* (Stilo 2012), ha curato *Le parole sono importanti* (DOTS 2018, con A. Corona) e *Addicted. Serie TV e dipendenze* (LiberAria 2017).

Insegna Editoria libraria e multimediale, è docente del laboratorio di "Transmedia and Interactive Storytelling" all'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" e di Cultura e Civiltà inglese presso la SSML "Bona Sforza"; è direttrice editoriale di DOTS edizioni. I suoi campi di studio sono la serialità televisiva, la trasmissione dei classici nel tempo, la teoria dei generi letterari, il postmodernismo e la transmedialità.

Recapito dell'autrice: carlotta.susca@uniba.it

Riferimenti bibliografici

Appadurai A. 1990, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", in *Theory Culture & Society*, SAGE, London, Newbury Park and New Delhi, vol. 7, pp. 295-310.

Bergson H. 2001, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, traduzione e note di Franco Stella, Fabbri, Milano.

Byung-chul Han 2024, *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Torino, Einaudi.

¹³ "Hai detto che ogni essere umano è sempre un po' triste, perché sa che è destinato a morire. Ma è questa consapevolezza che dà senso alla vita" (stagione 4, episodio 12).

¹⁴ "Immagina un'onda. Nell'oceano. Puoi vederla, misurarne l'altezza, vedere il modo in cui il sole si rifrange su di essa quando l'attraversa. Ed è lì. Puoi vederla, sai cos'è. È un'onda. E poi si infrange sulla spiaggia e non c'è più. Ma l'acqua è ancora lì. L'onda è solo una manifestazione dell'acqua, per un po'. Sai che questa è una delle immagini della morte per i buddisti: l'onda ritorna all'oceano, da dove è venuta e dove è giusto che sia" (stagione 4, episodio 13).

- Calvino I. 1993, *Iniziare e finire* in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- Carroll N., Hunt L.H. (edited by) 2009, *Philosophy in The Twilight Zone*, John Wiley & Sons, Hoboken.
- Craven, Allison, 2020, "The Good, the Gothic and the Transnational Rules of the Afterlife in The Good Place", in *The Entertainment and Sports Law Journal*, 18: 6, pp. 1-10.
- Eco U. 2008, *Su alcune funzioni della letteratura*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- Ejchenbaum B. 1968, *Teoria della prosa*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Prefazione di Roman Jakobson, traduzioni di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati, Renzo Oliva, Carlo Riccio, Vittorio Strada, Torino, Einaudi, pp. 231-247.
- Genette G. 1969, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino.
- Genette G. 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi.
- Gottschall J. 2012, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston.
- Grams, M. 2008, *The Twilight Zone: Unlocking the Door to a Television Classic*. Churchville, MD: OTR Publishing
- Grignaffini G., Bernardelli A. 2017, *Che cos'è una serie televisiva*, Carocci, Roma.
- Jason Mittel 2015, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York and London.
- Jenkins, Henry (1995). "Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?: alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery", in *Full of Secrets*, edited by David Lavery, 51-69.
- Lippi G. 2004, *Il senso del futuro. Il tempo nella fantascienza*, in G. Ardrizzo (a cura di), *L'esilio del tempo: mondo giovanile e dilatazione del presente*, Roma, Meltemi.
- Lotz Amanda 2014, *The Television Will Be Revolutionized*, second edition, New York University Press, New York and London.
- May, Todd 2022, *Popular Ethics in The Good Place and Beyond*, in *A Companion to Public Philosophy*, pp.201-210.
- Rossini G. 2016, *Le serie TV*, il Mulino, Bologna.
- Šklovskij V. 1968, *La struttura della novella e del romanzo*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Prefazione di Roman Jakobson, traduzioni dagli originali francesi e russi di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati, Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada, Einaudi, Torino, pp. 207-229.
- Susca C. 2021, *Il romanzo audiovisivo. Le serie TV come genere della narrazione*, Aracne, Roma.
- Susca C. 2023, *Scrivere per sentirsi meno soli. La tristezza in tre racconti postmoderni: Donald Barthelme, Jonathan Lethem, David Foster Wallace*, «Comparatismi», 8, pp. 367-379.
- Zicree, M. S. 1982, *The Twilight Zone Companion*. Sillman-James Press.