



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN COMUNICAZIONE

IL QUEERBAITING NELLE SERIE TV: IL CASO SHERLOCK

Relatore:

Ch.mo Prof. Cosimo Marco Scarcelli

Laureanda:

Irene Raia

Matricola n. 1223621

ANNO ACCADEMICO 2021-2022

INDICE

1. INTRODUZIONE.....	5
2. RIFERIMENTI TEORICI.....	11
2.1. Origini del fenomeno.....	11
2.2. Il queerbaiting nell'industria dell'intrattenimento.....	14
2.3. Il caso Sherlock.....	15
3. METODOLOGIA.....	26
3.1. L'analisi del contenuto.....	26
3.2. Raccolta e analisi dei dati.....	29
4. ANALISI DEI DATI.....	33
4.1. Analisi degli episodi 1-6.....	33
4.2. Analisi degli episodi 7-12.....	43
5. CONCLUSIONI.....	53
6. BIBLIOGRAFIA.....	59
7. RINGRAZIAMENTI.....	62

1. INTRODUZIONE

Quella del racconto cinematografico e seriale è una storia molto recente: il cinema nasce alla fine del XIX secolo, quando nel 1895 Auguste e Louis Lumière proiettarono per la prima volta delle immagini in movimento grazie all'invenzione del proiettore cinematografico. Successivamente a tale innovazione seguì quella della prima televisione elettromeccanica ad opera dell'inventore scozzese John Loige Baird nel 1925 e solo alcuni decenni dopo, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, quando ormai la televisione era diventata un mezzo di comunicazione consolidato, si diffusero le prime serie televisive, opere composte da un numero variabile di episodi, segmenti narrativi dotati di trame verticali od orizzontali, personaggi solitamente fissi e set ricorrenti. La storia della comunicazione televisiva è dunque molto recente, una comunicazione che fin dai suoi esordi ha sempre privilegiato la rappresentazione di determinate categorie sociali a discapito di altre: si prenda ad esempio lo storytelling del cinema narrativo classico, anche noto come età d'oro di Hollywood, e le prime serie televisive prodotte in quegli stessi anni, ovvero a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, un filone cinematografico e seriale segnato quasi esclusivamente dalla rappresentazione di uomini e donne caucasici nelle vesti di protagonisti e delle storie d'amore che tali personaggi intrecciavano nel corso del racconto. I personaggi dei film e delle serie televisive prodotte nel corso di questi decenni si facevano garanti di un mondo e di una società, nello specifico quella del secondo dopoguerra, fortemente riconoscibile e rassicurante agli occhi del pubblico, personaggi verso i quali era facile provare una qualche forma di affetto e nei quali il pubblico dell'epoca poteva facilmente riconoscersi. In questo modo, garantendo la rappresentazione di archetipi, comportamenti e caratteri dai tratti essenziali, facili da comprendere e vicini a ciò che gli spettatori si aspettavano di vedere, l'industria

cinematografica e televisiva garantiva il consolidamento della fidelizzazione del pubblico nei confronti dei propri prodotti. (Russo, 2018) Questa modalità di rappresentazione ha iniziato a conoscere dei primi segni di mutamento solo nel corso degli ultimi anni grazie alla crescente diffusione dei movimenti a sostegno delle categorie sociali a lungo discriminate, movimenti che hanno messo in luce il profondo divario esistente nella rappresentazione televisiva e cinematografica. Ciò ha determinato l'introduzione di una rappresentazione maggiormente inclusiva sul grande e sul piccolo schermo, una rappresentazione in grado di dare rilievo anche alle categorie sociali a lungo dimenticate dallo storytelling.

Tra le sopracitate categorie per molto tempo estromesse dal racconto televisivo si annovera la comunità LGBTQIA+, comunità a lungo censurata sugli schermi che ha visto l'inizio di una propria legittimazione da parte dello storytelling solo in tempi molto recenti: ad oggi, quando il riconoscimento dei diritti dei membri di tale comunità è sempre più globalmente in primo piano nel dibattito pubblico, la rappresentazione e soprattutto la normalizzazione di personaggi e di relazioni queer all'interno di prodotti destinati ad un ampio pubblico sono diventati elementi cruciali e impossibili da trascurare.

Tuttavia, di pari passo all'aumento delle rappresentazioni di personaggi e relazioni queer si è al tempo stesso diffusa una pratica opposta, una strategia di marketing che alcuni settori dell'industria dell'intrattenimento, il cinema e le serie tv in primis, hanno fatto propria nel corso dell'ultimo decennio, che prende il nome di *queerbaiting*.

Attualmente quando si parla di *queerbaiting*, neologismo che nel corso degli ultimi anni si è sempre più diffuso all'interno del linguaggio di uso comune, lo si fa facendo riferimento ad una strategia di marketing fortemente nociva nei confronti della

rappresentazione della comunità LGTBQIA+ che si è particolarmente diffusa all'interno dell'industria dell'intrattenimento. Benché l'origine di questo neologismo possa andarsi a collocare negli ultimi decenni del secolo scorso "queerbaiting" nella sua accezione corrente si è diffuso solo a partire dal 2010 e ha visto un ampio, primordiale utilizzo all'interno della piattaforma di microblogging e social network Tumblr che, nata nel 2007, offre ai suoi utenti la possibilità di creare un blog dove postare contenuti multimediali.

Proprio da un utente della sopracitata piattaforma il termine è stato così definito:

"Queerbaiting è ciò che accade quando una serie vuole attirare un pubblico queer senza alienare il pubblico omofobo/transfobico. Introducono un personaggio che le persone queer possono riguardare. Usano i dettagli e i sentimenti comuni alla vita delle persone queer per rendere molto evidente a chiunque sia queer, che il personaggio è queer a sua volta. Sanno che siccome c'è poca rappresentazione queer nei media, le persone queer si attaccheranno a questo personaggio, e quindi si attaccheranno alla serie stessa."
(Harshaw, 2016)

Il queerbaiting si configura dunque come un elemento fortemente nocivo proprio dello storytelling, cinematografico quanto seriale, poiché non solo deprime di una rappresentazione la categoria sociale costituita dai membri della comunità LGTBQIA+, ma sfrutta alcuni elementi del racconto (primi tra tutti i personaggi che ne fanno parte) al fine di attirare l'attenzione del pubblico queer e aumentare dunque l'audience dei propri prodotti mediali, dando l'illusione ai membri della comunità LGTBQIA+ di poter assistere a forme di rappresentazione queer senza tuttavia impegnarsi realmente a farlo e

senza dunque rischiare di perdere le percentuali di pubblico consolidato che potrebbero non gradire tali forme di rappresentazione.

Proprio perché il riconoscimento dei diritti delle minoranze e della comunità LGBTQIA+ nello specifico si trova attualmente al centro del dibattito pubblico e la rappresentazione quanto la non rappresentazione di personaggi e relazioni queer viene spesso messa in primo piano quando si parla di prodotti cinematografici, letterari e seriali la ricerca mira a studiare da vicino il fenomeno del *queerbaiting* prendendo in considerazione un prodotto televisivo che ne costituisce uno dei più celebri e dibattuti casi all'interno dell'industria delle serie televisive.

Sherlock, serie prodotta dalla BBC, il più grande ed autorevole editore radiotelevisivo del Regno Unito, a partire dal 2010 fino al 2017, con le sue quattro stagioni e tredici episodi della durata di ottantotto minuti (più uno speciale di sette) ha rappresentato una novità fin dalla sua prima messa in onda: la serie britannica costituisce infatti la prima trasposizione sul piccolo schermo di uno dei più noti personaggi letterari della storia britannica, e lo fa traslando il mondo ideato da Sir Arthur Conan Doyle dell'Epoca Vittoriana alla Londra contemporanea. Quella ideata da Steven Moffatt e da Mark Gatiss, sceneggiatori e produttori esecutivi di *Sherlock*, è una serie televisiva che non si limita a riadattare sul piccolo schermo le opere letterarie canoniche da cui trae ispirazione, ovvero i quattro romanzi e i cinquantasei racconti pubblicati nell'arco di quarant'anni da Sir Arthur Conan Doyle, ma che si configura come “un meta-adattamento, un'opera che mostra, in filigrana, la stratificazione delle molteplici interpretazioni del personaggio e del suo mondo” (Pollone, 2022, pp. 5) e che può essere definita come una lunga riflessione sull'essenza e sull'unicità di uno dei più noti personaggi della storia della letteratura occidentale e che mai prima del 2010 aveva ancora visto una propria trasposizione in televisione. *Sherlock*

ha registrato fin dal suo esordio un elevatissimo successo, garantendosi il plauso della critica e del pubblico fino a diventare uno dei prodotti di punta della BBC, eppure la fama della serie si è rapidamente legata non solo alla qualità della sceneggiatura e delle interpretazioni offerte di Benedict Cumberbatch e Martin Freeman, che nella serie vestono i panni del celebre duo composto da Sherlock Holmes e John Watson, ma anche alla dibattuta relazione che gli sceneggiatori hanno costruito tra i due protagonisti con l'avanzare degli episodi e delle stagioni, una relazione dichiaratamente amicale e platonica – come del resto avveniva nel canone e nelle trasposizioni cinematografiche delle opere di Conan Doyle – che tuttavia è sempre stata caratterizzata da una forte ambiguità che ha portato un'ampia componente del pubblico ad interpretare la serie come una rappresentazione queer del noto personaggio letterario e del suo celebre collega.

L'obiettivo della ricerca consiste dunque nell'indagare i motivi che hanno comportato l'avvento della duplice fama di cui la celebre serie gode, configurandosi da un lato come una delle serie più apprezzate del panorama britannico degli ultimi anni e dall'altro come uno dei più noti casi in cui gli sceneggiatori della serie sono stati accusati di aver illuso gli spettatori, nello specifico quelli facenti parte della comunità LGBTQIA+, in merito alla relazione dichiaratamente solo platonica, nota tuttavia per essere stata giudicata fortemente ambigua da una vasta componente del pubblico, che lega i personaggi principali. Steven Moffatt e Mark Gatiss sono stati soventemente accusati da pubblico e media di aver sfruttato a proprio vantaggio tale ambiguità per ottenere maggiore attenzione da parte del pubblico queer al fine di accrescere la fama della serie e di tenerne alto il livello di audience e di interesse. Per rispondere alla domanda di ricerca la serie è stata visualizzata ed analizzata nella sua interezza al fine di poter raccogliere e analizzare i dati necessari per poter comprendere le motivazioni su cui si fondano le accuse

perpetuate ai creatori della serie nel corso degli anni e che hanno reso *Sherlock* un prodotto seriale celebre e apprezzato tanto quanto largamente dibattuto e controverso.

2. RIFERIMENTI TEORICI

2.1. Origini del fenomeno

Il termine *queerbaiting*, traducibile come “esca queer”, appare sprovvisto di una definizione univoca. Diffusosi in rete a partire dal 2010 (Brennan, 2019), l’espressione viene attualmente utilizzata per fare riferimento ad una pratica adottata dall’industria dell’intrattenimento, in particolare nell’ambito letterario, cinematografico e seriale, “una strategia di marketing attraverso cui scrittori e produttori cercano di ottenere l’attenzione del pubblico queer tramite allusioni, battute e simboli omoerotici che suggeriscono una relazione non eterosessuale tra due personaggi, che è successivamente confutata e denigrata” (Fathallah, 2015, pp. 2), una forma di narrazione fondata quindi sulla negazione dell’effettiva rappresentazione di elementi riconducibili alla sfera queer a scapito dei lettori e degli spettatori appartenenti alla comunità LGBTQIA+.

Tuttavia, se il termine ha subito una grande diffusione nell’era di Internet e tra i suoi utenti le sue origini sono antecedenti rispetto alla nascita della rete e il suo significato odierno ha conosciuto delle variazioni nel corso dei decenni. Se ne trova un primo utilizzo ad opera di Lawrence Goldyn nell’articolo “*Gratuitous Language in Appellate Cases Involving Gay People: ‘Queer Baiting’ from the Bench*” (1981), dove l’autore si serve della locuzione in riferimento alla retorica discriminatoria di cui sono stati sovente vittime gli omosessuali in alcuni processi nella storia degli Stati Uniti d’America. Un secondo e considerevolmente più recente utilizzo del termine che differisce rispetto alla denotazione attualmente attribuitagli lo si può individuare nell’articolo “*Bernstein, Homophobia, Historiography*” di Nadine Hubbs (2009), dove “queerbaiting” viene

adoperato dall'autrice per descrivere i tentativi di eliminazione degli omosessuali negli Stati Uniti d'America a cavallo tra il 1950 e il 1970. (Nordin, 2015)

L'origine del termine non è quindi strettamente legata al secondo decennio del XXI secolo e il suo utilizzo in riferimento alle diverse forme di storytelling è avvenuta solo in un momento successivo, ma in generale tutti gli usi e le diverse definizioni attribuitegli sono state volte a descrivere diversi esempi di pratiche omofobiche, prima e dopo la nascita della rete e della sua conseguente diffusione.

Se si prende in considerazione il queerbaiting nella sua attuale accezione, ovvero quella di una strategia di marketing, è importante sottolineare che esistono altri esempi di strategie pubblicitarie rivolte al pubblico queer congeniate e messe in pratica prima della nascita della rete.

È il caso del “gay window advertising” o di “Gay vague”, termini che hanno visto una diffusione a partire dal 1980. (Brennan, 2019) Con “gay window advertising” si fa riferimento a tutti gli esempi di pubblicità che si rivolgono in maniera non esplicita e apertamente dichiarata al pubblico queer attraverso l'inserimento di elementi particolarmente ambigui che possono essere colti o meno dalla componente di consumatori appartenente alla comunità LGBTQIA+ e al tempo stesso passare del tutto inosservati agli occhi del pubblico eterosessuale (Puntoni, Vanhamme, Visscher, 2011), mentre “Gay vague”, coniato nel 1997 dal giornalista Michael Wilke, (Brennan, 2019) viene utilizzato per indicare i casi di pubblicità che rappresentano al proprio interno degli individui potenzialmente inscrivibili all'interno della sfera queer in maniera ambigua, senza dichiararlo esplicitamente, dimostrando in questo modo una certa reticenza nel rappresentare a tutti gli effetti la comunità LGBTQIA+ “implicando che la preferenza

sessuale o le relazioni della persona o delle persone nell'immagine pubblicitaria appaiono ambigualmente inspiegabili". (Borgerson, Schroeder, Blomberg, Thorssén, 2006)

Esistono inoltre degli esempi di strategie pubblicitarie lucrative create specificatamente per attirare l'attenzione degli appartenenti alla comunità LGBTQIA+ e molte campagne pubblicitarie apertamente rivolte a questa componente di pubblico realizzate fin dai primi anni 90 possono essere oggi lette come degli esempi di "gay marketing", tentativi messi in atto da alcuni brand volti a guadagnarsi la fiducia e la lealtà del denaro rosa, ovvero il sempre più consistente potere d'acquisto detenuto dai consumatori queer. Per citare alcuni esempi di tali campagne pubblicitarie si possono prendere in considerazione brand come IKEA, Volvo e Diesel o, in tempi più recenti, Red Bull e il noto sito web statunitense Airbnb (Brennan, 2019) che, fondato nel 2007, consente di affittare alloggi e camere per brevi periodi in tutto il mondo.

Una pubblicità firmata IKEA risalente al 1994 rappresenta, in particolare, una delle prime apparizioni queer all'interno di uno spot televisivo mainstream: la pubblicità mostrava una coppia omosessuale in procinto di acquistare un tavolo da pranzo, ma mentre una componente del pubblico sembrò apprezzare lo spot e la normalizzazione in esso presente della rappresentazione di una coppia non eterosessuale, altri giudicarono offensive le modalità di tale rappresentazione a causa degli stereotipi presenti legati agli uomini omosessuali. (Borgerson, Schroeder, Blomberg, Thorssén, 2006) Negli anni successivi questa modalità è stata replicata più volte da IKEA, come nel caso di uno spot che raffigurava una famiglia costituita da una bambina e da genitori dello stesso sesso, e lo stesso è stato fatto da altri brand, come nel caso della G&L Bank (Gay & Lesbian Bank), banca online fondata in Florida nel 1999 e fallita nel 2002 specificatamente indirizzata a clienti appartenenti alla comunità LGBTQIA+, o da Volvo, in entrambi i casi con annunci

pubblicitari raffiguranti coppie omosessuali e famiglie omogenitoriali: la pubblicità di Volvo ritraeva i modelli di due auto e sei diverse coppie omosessuali, mentre quella della G&L Bank una famiglia omogenitoriale costituita da due donne e da una bambina accompagnata dal testo “*Families with same gender partners deserve friendly, full-service banking*”. (Borgerson, Schroeder, Blomberg, Thorssén, 2006)

2.2. Il queerbaiting nell’industria dell’intrattenimento

Il queerbaiting nella sua odierna accezione di strategia di marketing lucrativa si è diffuso e inserito nel pubblico dibattito a partire dal secondo decennio del XXI secolo, quando l’utenza di Internet ha iniziato ad associare tale fenomeno ai prodotti propri dell’industria dell’intrattenimento, in particolare in riferimento a libri, saghe cinematografiche e serie TV; quest’ultimo settore risulta tuttora quello maggiormente interessato e sono numerosissimi i prodotti seriali che nel corso dell’ultimo decennio sono stati associati a tale strategia lucrativa. Uno dei primissimi esempi di queerbaiting individuati all’interno dell’industria dell’intrattenimento risale alla metà degli anni 90’ ed è rappresentato dalla serie fantasy neozelandese e statunitense *Xena: Warrior Princess*, dove il dibattito in merito si è soffermato sul legame tra le due protagoniste femminili, e nel corso del decennio successivo il numero delle serie inscrivibili all’interno della lista si è incrementato, da *How To Get Away With Murder* e *Once Upon A Time* fino ai casi più celebri e dibattuti, *Supernatural* e *Sherlock*, dove in entrambi i casi la polemica ha avuto origine a causa dell’ambiguità che ha segnato la rappresentazione dei protagonisti maschili e di una possibile coppia omosessuale mai effettivamente concretizzatasi a tutti gli effetti.

2.3. Il caso Sherlock

L'idea che avrebbe portato alla realizzazione di *Sherlock* ebbe origine sulla tratta ferroviaria che collega Londra a Cardiff, un viaggio che Steven Moffatt e Mark Gatiss, ideatori, produttori esecutivi e futuri sceneggiatori della serie si ritrovavano sovente a condividere: a partire dal 2005 hanno infatti entrambi lavorato alla sceneggiatura di un'altra serie di grande successo prodotta dalla BBC (British Broadcasting Corporation) proprio a Cardiff, *Doctor Who*, e fu durante quei viaggi in treno che Moffatt e Gatiss iniziarono a discutere a proposito di una passione che li accomunava: quella per le opere di Sir Arthur Conan Doyle, medico, scrittore e drammaturgo scozzese, considerato tra i fondatori di generi quali il fantastico e il giallo deduttivo. (Leader, 2010)

L'idea da cui muovevano i due sceneggiatori era chiara, ovvero rivisitare in chiave moderna uno dei più celebri personaggi della storia della letteratura britannica, l'immortale protagonista delle opere che conferirono la fama a Conan Doyle: Sherlock Holmes, il detective protagonista di ben 4 romanzi, 59 racconti e 3 commedie teatrali (il cosiddetto "Ciclo di Sherlock Holmes") scritti e pubblicati a partire dagli anni della tarda Epoca Vittoriana, dal 1887, anno di pubblicazione di *A Study in Scarlet*, romanzo che segna l'esordio letterario del protagonista, fino al 1927 con la quinta ed ultima raccolta di racconti, *The Case-Book of Sherlock Holmes*.

Sherlock venne ufficialmente annunciata al grande pubblico nel corso dell'edizione del 2008 dell'Edinburgh International Television Festival, evento mediatico ospitato nella capitale scozzese con cadenza annuale dal 1976 che riunisce delegati del settore televisivo, ma inizialmente quella che sarebbe presto diventata una delle produzioni di punta della BBC venne presentata come un singolo episodio della durata di 60 minuti che

sarebbe stato trasmesso entro la fine dell'anno successivo: all'epoca l'intenzione dell'emittente radiotelevisiva era di realizzare un'intera prima stagione solo qualora l'episodio pilota avesse effettivamente riscosso successo nel pubblico, ma successivamente la BBC decise di non trasmettere il primo episodio girato e chiese a Steven Moffatt e a Mark Gatiss di riscriverlo per estenderne la durata dai 60 minuti inizialmente previsti ai 90.

Il primo episodio della serie, *A Study in Pink*, venne trasmesso da BBC One, primo canale televisivo della BBC, il 25 luglio 2010, con Benedict Cumberbatch nel ruolo di Sherlock Holmes, Martin Freeman nel ruolo del Dottor John Watson e lo stesso Mark Gatiss ad interpretare il fratello maggiore del protagonista, Mycroft Holmes. I due episodi successivi che insieme al primo costituiscono la prima stagione, *The Blind Banker* e *The Great Game*, vennero trasmessi in prima TV nel corso delle due settimane seguenti, il 1° e l'8 agosto, mentre in Italia sarebbero stati trasmessi solamente l'anno successivo, dal 18 febbraio al 4 marzo 2011. Nel Regno Unito le tre stagioni successive sono state trasmesse sempre da BBC One nel gennaio del 2012, del 2014 e del 2017 e in Italia negli stessi anni, rispettivamente nei mesi di ottobre, marzo e gennaio. Un episodio speciale che si colloca tra la terza e la quarta stagione, *The Abominable Bride*, è stato trasmesso da BBC il 1° gennaio 2016 e successivamente distribuito in alcune sale cinematografiche di tutto il mondo.

Tutte e quattro le stagioni della serie, che stando alle dichiarazioni rilasciate nel corso degli ultimi anni da sceneggiatori ed interpreti si direbbe attualmente conclusa, sono costituite da tre episodi della durata di 90 minuti, un totale di 12 episodi ai quali si aggiungono due speciali natalizi: il sopracitato *The Abominable Bride* del 2016 e un mini-

episodio della durata di 7 minuti distribuito nel Regno Unito il 24 dicembre 2013 e in Italia l'anno seguente, il 18 dicembre 2014.

Steven Moffatt e Mark Gatiss hanno annoverato tra le loro fonti di ispirazione non solo gli scritti canonici dell'autore, ma anche il ciclo cinematografico costituito dai quattordici film girati e distribuiti a cavallo tra il 1939 e il 1946 con Basil Rathbone nei panni di Sherlock Holmes e Nigel Bruce in quelli del Dottor John Watson (le pellicole costituiscono il primo adattamento cinematografico delle opere di Conan Doyle ambientate nell'Epoca Vittoriana), nonché il film del 1970 *The Private Life of Sherlock Holmes*, diretto da Billy Wilder e interpretato da Robert Stephens, Colin Blakely e Christopher Lee, ciononostante in tutti i lunghi episodi di Sherlock si possono individuare numerosi e più o meno espliciti rimandi alle opere originali di Sir Arthur Conan Doyle, a partire dai titoli stessi. Il primo episodio della serie, *A Study in Pink*, si presenta infatti come un libero adattamento del romanzo che segna l'esordio del detective, *A Study in Scarlet*; il titolo del quarto episodio, il primo della seconda stagione, *A Scandal in Belgravia* richiama il titolo del racconto del 1851 *A Scandal in Bohemia* mentre il successivo, *The Hounds of Baskerville*, è un adattamento del terzo romanzo scritto da Conan Doyle nel 1901 con Sherlock Holmes come protagonista, *The hound of the Baskervilles*. Allo stesso modo il titolo del primo episodio della terza stagione, *The Empty Hearse*, è un chiaro riferimento al racconto *The Adventure of the Empty House*; *The Sign of Three*, titolo dell'episodio successivo, trae ispirazione dal romanzo del 1890 *The Sign of Four* mentre *His Last Vow*, terzo ed ultimo episodio della terza stagione, dal titolo della raccolta del 1917 *His last bow*. L'inclinazione di Moffat e Gatiss a prendere ispirazione non solo dalle trame, ma anche dagli stessi titoli degli scritti di Conan Doyle prosegue con gli episodi dell'ultima stagione: *The six Tatcher* è un adattamento del racconto del

1905 *The Adventure of the Six Napoleons*, *The Lying Detective* si ispira al racconto *The Adventure of the Dying Detective* e l'ultimo episodio della serie, *The Final Problem*, al racconto omonimo del 1893.

Sherlock nasce tuttavia non solo dall'intenzione di riadattare le opere di Conan Doyle, ma in particolare dall'assunto di trasporre le avventure del noto detective non nella Londra dell'Epoca Vittoriana ma in quella moderna, qualcosa che mai prima del 2010 era stato realizzato al cinema o in televisione ma che tuttavia è stato successivamente ripreso dalla CBS, emittente radiotelevisiva statunitense, che a partire dal 2012 al 2019 ha trasmesso *Elementary*, un secondo riadattamento in chiave moderna del noto personaggio letterario. Tutti i 12 episodi che costituiscono le quattro ragioni di Sherlock sono infatti ambientati nella Londra contemporanea, anche se è stato mantenuto il celebre domicilio del detective e del Dottor John Watson, il 221B di Baker Street, ad eccezione dello speciale *The Abominable Bride*, unica trasposizione scritta da Moffatt e Gatiss che si avvicina maggiormente alle opere di Conan Doyle in quanto ad ambientazione storica. Per quanto sotto certi aspetti lo Sherlock Holmes interpretato da Benedict Cumberbatch si distacchi dal personaggio letterario a causa di questo significativo cambiamento allo stesso tempo il protagonista della serie mantiene intatte molte delle caratteristiche più celebri del personaggio letterario: il protagonista di *Sherlock* è un uomo con un quoziente intellettivo nettamente sopra la media che risolve crimini per diletto (al punto da collaborare con New Scotland Yard nelle vesti di "consulente investigativo", professione da lui stesso inventata) che si definisce "un sociopatico iperattivo ad alto rendimento", che suona il violino, fuma, sigarette e non più la pipa come accadeva nei romanzi, ed è affetto da una dipendenza da morfina e cocaina, con la differenza che per risolvere i casi si avvale non solo delle sue ampie conoscenze ma anche dell'utilizzo della tecnologia moderna. Allo

stesso modo il Dottor John Watson, coprotagonista della serie, mantiene intatto il suo ruolo di aiutante e coinquilino e nel rispetto della sua versione letteraria è un medico militare reduce dalla guerra in Afghanistan.

Il successo registrato dalla serie è stato immediato e insieme a *Doctor Who Sherlock* è tutt'ora una delle serie più celebri prodotte dalla BBC, ma si è presto trovata al centro di numerose polemiche a causa del legame che gli sceneggiatori hanno instaurato tra i due protagonisti, legame amicale che con il procedere degli episodi e delle stagioni gli spettatori hanno visto farsi sempre più stretto, giudicandolo spesso piuttosto ambiguo: gli sceneggiatori – in particolare Mark Gatiss, dichiaratamente omosessuale – sono stati più e più volte accusati dai fan di averli portati a credere che lo Sherlock Holmes interpretato da Cumberbatch fosse omosessuale e che all'interno della serie presto o tardi l'amicizia tra lui e John Watson si sarebbe a tutti gli effetti evoluta in una relazione romantica. Ciò, tuttavia, non si mai è verificato deludendo le aspettative dei fan nei tre episodi della quarta ed ultima stagione e negli anni *Sherlock* è rapidamente diventato uno dei più celebri e discussi casi di queerbaiting all'interno della produzione televisiva.

Moffatt e Gatiss nel corso degli anni hanno smentito in numerose occasioni di avere l'effettiva intenzione di dare vita ad una relazione tra i due protagonisti della serie, dichiarando che una rappresentazione queer del noto detective non fosse nei loro piani. Nelle opere di Conan Doyle non v'è alcun riferimento alla vita sentimentale di Sherlock Holmes e nemmeno negli episodi della serie l'orientamento sessuale del protagonista viene mai esplicitato, e anche se numerosi spettatori hanno più volte supposto che il personaggio potesse essere asessuale gli sceneggiatori hanno sempre prontamente smentito anche questa supposizione: in un'intervista rilasciata al *The Guardian* nel 2012 Steven Moffatt dichiarò non solo che la scelta del protagonista di non intrattenere

relazioni non fosse dettata da una sua possibile asessualità, ma anche che Sherlock Holmes, nella serie come negli scritti di Conan Doyle, declina ed evita le attenzioni delle donne che lo circondano perché le considera distrazioni che potrebbero intralciare il suo lavoro. Dunque, sostenne Moffatt nell'intervista, da ciò si evince che il personaggio è eterosessuale, in quanto non conviverebbe mai con John Watson se fosse effettivamente attratto da altri uomini. (Jeffries, 2012)

Tuttavia, benchè abbiano più volte smentito pubblicamente le teorie dei fan a proposito di un possibile coinvolgimento romantico tra i protagonisti entrambi gli sceneggiatori negli anni hanno allo stesso tempo scherzato spesso sulla questione e, volontariamente o meno, fomentato le aspettative dei fan annoverando tra le loro fonti di ispirazione per la serie il film del 1970 di Billy Wilder *The Private Life of Sherlock Holmes*: stando alle sue stesse dichiarazioni Mark Gatiss considera lo Sherlock Holmes rappresentato nella pellicola omosessuale, segretamente innamorato ma non corrisposto di un John Watson eterosessuale (Brennan, 2019); nel corso dell'edizione del 2016 del San Diego Comic-Con lo stesso Gatiss, a seguito di un'ennesima sollecitazione in merito alla questione, dopo aver sottolineato ancora una volta come una rappresentazione in chiave queer dei personaggi di Conan Doyle non rientrasse nelle intenzioni proprie e del collega si ritrovò ad ammettere pubblicamente di aver forse abusato delle battute che, ispirate proprio dalla pellicola del 1970, nel corso negli episodi delle tre stagioni fino ad allora andate in onda avevano suggerito la possibilità di una relazione tra Sherlock Holmes e John Watson, finendo con l'alimentare le false aspettative degli spettatori in merito alla questione. (Parker, 2016)

Steven Moffatt e Mark Gatiss, inoltre, negli anni in cui hanno lavorato alla sceneggiatura di *Sherlock* erano celebri sia per la loro estrema riservatezza professionale e per il

condividere molto di rado anticipazioni sulla serie con giornalisti e spettatori, sia per la loro tendenza a prendersi gioco degli spettatori stessi, tendenza che all'epoca portò molti fan a supporre che le dichiarazioni attraverso cui gli sceneggiatori smentivano la realizzazione dei "Johnlock", questo il nome attribuito dagli utenti di Internet alla "coppia" costituita da Sherlock Holmes e John Watson, con l'avanzare della trama e delle stagioni si sarebbero rivelate fasulle. Fu ad esempio il caso dello speciale *The Abominable Bride*, che inizialmente i due sceneggiatori presentarono al pubblico come un episodio a sé stante che nulla avrebbe dovuto avere a che vedere con la trama della serie, salvo smentirsi successivamente quando lo speciale andò in onda rivelando l'esatto opposto, o della morte del principale antagonista della serie, James Moriarty, morte di cui Moffatt e Gatiss portarono gli spettatori a dubitare più e più volte nel corso degli episodi della terza e della quarta stagione, salvo confermarla definitivamente sul finale. "Vi abbiamo mentito", dichiarò Mark Gatiss nel corso di un'intervista a *Vanity Fair* del 2016 a proposito dello speciale natalizio, per poi sottolineare come per lui e per il collega fosse importante la possibilità di tenere riservate le proprie intenzioni inerenti agli sviluppi della serie. (King, 2016)

All'ambiguità della relazione tra Sherlock Holmes e John Watson all'interno degli episodi della serie si aggiunse pertanto agli occhi degli spettatori anche quella che caratterizzava le dichiarazioni degli sceneggiatori stessi, e ciò determinò l'origine del fenomeno del web noto come TJLC, acronimo di *The Johnlock Conspiracy*. (Brennan, 2019) Il termine, coniato su Tumblr nel gennaio del 2014, in concomitanza con la messa in onda della terza e penultima stagione della serie, indica una teoria supportata dai fan di *Sherlock* che avevano fiducia nell'intenzione di Moffatt e Gatiss di far evolvere l'amicizia tra i protagonisti in una relazione di natura romantica. I sostenitori della teoria, denominata

“cospirazione” proprio per il suo non essere supportata dagli stessi creatori della serie, erano fermamente convinti che le ripetute smentite ad opera degli sceneggiatori non fossero altro che l’ennesimo tentativo di depistaggio operato da Moffatt e Gatiss (da molti fan all’epoca soprannominati “Mofftiss”) e che gli autori serbassero al contrario l’intenzione di portare alla canonizzazione della coppia composta da Sherlock Holmes e John Watson sul finale della serie. Per questa nutrita componente di fan tale teoria costituiva l’unica modalità possibile per interpretare la serie e la canonizzazione di una relazione non più meramente platonica tra i protagonisti come un inevitabile esito dell’arco narrativo di *Sherlock*: i sostenitori della TJLC, noti come “TJLCers” perseguivano fermamente l’idea che tale esito fosse stato “fortemente prefigurato da una serie di indizi sparsi in tutti gli episodi dai creatori Steven Moffat e Mark Gatiss, una caccia al tesoro per premiare gli spettatori più arguti”. (Brennan, 2019)

Uno degli esempi più celebri degli “indizi” che questa componente di fan portò a sostegno della propria tesi, oggi diventato un vero e proprio simbolo della TJLC e delle accuse di queerbaiting perpetuate ai danni dei due showrunner, fu un elemento citato nel secondo episodio della terza stagione, *The Sign of Three*: in una lunga sequenza si può osservare Sherlock Holmes impegnato a ripercorrere verbalmente alcuni dei casi a cui ha lavorato insieme al collega nel corso degli anni, quando cita quello “dell’elefante nella stanza”. L’animale non viene mai mostrato agli spettatori, che si limitano a poter scorgere mediante un flashback i due uomini entrare nel proprio appartamento al 221B di Baker Street e trovarsi così davanti ad un elefante che, stando al racconto, dovrebbe trovarsi nella stanza. Nessun altro dettaglio di tale caso venne approfondito e condiviso con gli spettatori e i sostenitori della TJLC non tardarono ad interpretare l’animale, citato senza essere mostrato, come una vera e propria rappresentazione metaforica della relazione

queer tra Sherlock Holmes e John Watson, ai loro occhi suggerita di continuo senza mai essere rappresentata a tutti gli effetti: nella lingua inglese l'espressione "Elephant in the room" viene infatti comunemente utilizzata per indicare una verità che, per quanto ovvia, viene ignorata e minimizzata, mai dichiarata esplicitamente. Lo stesso, stando alle supposizioni dei fan della serie, stava accadendo negli episodi di *Sherlock*, con continue ambiguità presenti nella rappresentazione dell'amicizia tra i due protagonisti che venivano tuttavia puntualmente smentite dai creatori e dal cast della serie.

I sostenitori della "cospirazione" si ritenevano dunque i soli spettatori della serie ad averne compreso il senso reale, nonché a possedere la chiave di lettura per poter interpretare correttamente i lunghi, complessi episodi di *Sherlock*, e nemmeno l'introduzione del personaggio femminile di Mary Morstan nella terza stagione che, come nel canone letterario, sarebbe successivamente diventata la moglie del Dottor Watson, è riuscita a scoraggiare tale visione. A fondamento della propria teoria i sostenitori della TJLC facevano infatti soventemente ricorso non solo agli "indizi" presenti negli episodi della serie ma anche al materiale letterario a cui Moffatt e Gatiss hanno tratto ispirazione per realizzare la serie: sono molti gli autori che nel corso dell'ultimo mezzo secolo hanno analizzato le opere scritte da Sir Arthur Conan Doyle arrivando a teorizzare l'esistenza di una tensione romantica, mai evolutasi in qualcosa di concreto, tra i protagonisti già nel canone letterario sulla base di una lunga serie di elementi, a partire dall'eccessiva ammirazione che Watson sembra talvolta manifestare nei confronti di Holmes fino al profondo astio che il detective serba nei confronti della moglie del medico. Nei romanzi e nei racconti di Conan Doyle Mary Morstan ricopre un ruolo estremamente marginale, apparendo in un numero molto ristretto di opere, e l'autore si concentra sempre sull'amicizia, a tratti molto intima, tra i protagonisti più che sul matrimonio dei coniugi

Watson, arrivando persino a liberarsi del personaggio di Mary con l'espedito narrativo della morte. Proprio per questo motivo i fan di *Sherlock* sostenitori della TJLC non si fecero scoraggiare dall'introduzione del personaggio femminile, continuando incessantemente a teorizzare la futura, ai loro occhi inevitabile, evoluzione romantica del legame tra Sherlock Holmes e John Watson che avrebbe portato a compimento un processo ipoteticamente già iniziato dallo stesso Conan Doyle nelle sue pubblicazioni. Tale possibile esito della serie sembrò inizialmente trovare una conferma con la dipartita, nel rispetto del canone, del personaggio interpretato da Amanda Abbington nel corso dell'ultima stagione, ma non trovò mai un'effettiva realizzazione con la conseguente delusione della sopracitata componente di spettatori.

Con la conclusione della quarta e ad oggi ultima stagione nel 2017 i due showrunner si sono pertanto visti rivolgere una lunga serie di accuse di queerbaiting e *Sherlock* rimane anche a distanza di alcuni anni uno dei più celebri casi di serie tv associata a tale strategia di marketing. Benché sia sempre stato ufficialmente smentito dai creatori sono numerosi gli accademici che dalla conclusione della serie si sono interrogati sulla rappresentazione spesso particolarmente ambigua dal punto di vista degli orientamenti sessuali dei personaggi principali della serie, non solo a proposito di Sherlock Holmes e John Watson ma anche in riferimento all'antagonista James Moriarty, apparentemente rappresentato come un uomo omosessuale, e di uno dei pochi personaggi femminili presenti nella serie, Irene Adler. Spesso nel corso della serie si fa riferimento all'omosessualità attraverso numerose battute che intercorrono tra i personaggi e "la possibilità di identità e desideri queer sono respinti come uno scherzo, o una fantasia nella mente di una minoranza meno apprezzata" (Fathallah, 2015).

Inoltre, come è stato osservato da alcuni autori, in ogni episodio della serie è possibile ritrovare dei dialoghi che si inseriscono nella narrazione tipica del queerbaiting, a partire dal marcato suggerimento ad opera di altri personaggi della natura queer dei protagonisti che segue costantemente la ferma negazione perpetuata da John Watson, operando una reintegrazione dell'eteronormatività, e quando non sono i personaggi secondari che circondano i protagonisti a suggerire che la relazione che li lega non sia una semplice amicizia è lo stesso John Watson a fare battute a riguardo. (Nielsen, 2019)

3. METODOLOGIA

3.1. L'analisi del contenuto

L'obiettivo della ricerca è quello di indagare e analizzare i fattori che hanno determinato l'origine della duplice fama di cui *Sherlock* gode fin dalla sua messa in onda, configurandosi da un lato come una delle serie prodotte dalla BBC più acclamate da pubblico e critica e dall'altro come un prodotto d'intrattenimento largamente conosciuto, anche da chi non ha fruito della sua visione, per il suo essere comunemente associato al fenomeno del queerbaiting, costituendone uno dei più noti e comunemente citati esempi all'interno dell'industria dell'intrattenimento.

Poiché le serie TV sono beni d'esperienza, ovvero prodotti ai quali è possibile attribuire un valore o un disvalore solo dopo averli direttamente sperimentati, la modalità prescelta per rispondere alla domanda di ricerca è stata l'analisi del contenuto (dall'inglese *content analysis*), ovvero una metodologia di ricerca utilizzata fin dagli anni Cinquanta sviluppata nel campo delle scienze sociali volta allo studio sistematico delle comunicazioni e dei messaggi che persone e gruppi sociali si scambiano al fine di comunicare.

Lo scopo dell'analisi del contenuto consiste nell'analisi e nell'interpretazione del contenuto di tali comunicazioni in rapporto al contesto sociale entro il quale esse hanno origine e vengono diffuse, sia che abbiano una natura scritta o verbale (nel caso di libri, giornali, documenti) sia che siano invece di natura multimediale, come nel caso di prodotti televisivi e cinematografici, e per quanto concerne l'analisi del contenuto applicata ai prodotti televisivi o cinematografici ad essere pertinente al processo di analisi è il testo già formato e definito nella sua interezza, e ad essere indagate e prese in

considerazione saranno le sue strutture narrative interne, le modalità di costruzione e approfondimento dei soggetti che ne fanno parte e le intenzioni che sottostanno alla creazione di tali prodotti multimediali. (Dusi, Grignaffini, 2020)

In generale, è possibile individuare quattro differenti fasi attraverso le quali si articola l'analisi del contenuto, partendo dalla selezione dei documenti testuali o visivi sui quali verterà l'indagine, selezione generalmente condotta a seguito della precedente formulazione di una domanda di ricerca, proseguendo con il vaglio di tali documenti, la loro classificazione al fine di differenziarli e categorizzarli e infine la fase conclusiva di interpretazione.

In base agli oggetti di studio che dovranno essere sottoposti al vaglio del ricercatore si possono distinguere differenti tecniche di analisi del contenuto, che pur presentando delle divergenze presentano tutte una simile procedura operativa: per quanto possano differenziarsi per oggetto di studio e ambito disciplinare in cui si sono sviluppate tutte le tecniche di analisi del contenuto prevedono la definizione dell'unità di contesto a cui si dovrà fare riferimento nel corso della ricerca, la scomposizione dell'unità comunicativa, ovvero il contenuto che si vuole analizzare, in elementi più semplici (che prende il nome di unità di classificazione) e nella conseguente classificazione di tali elementi. (Livolsi, Rositi, 1988)

Tutte le differenti tecniche presentano dunque tre elementi comuni: l'unità comunicativa, l'unità di contesto e l'unità di classificazione. Al fine di ottenere una distinzione tra i diversi metodi per attuare l'analisi del contenuto è necessario “percorrere la via di una distinzione tra i vari modi in cui le diverse tecniche attuano il processo di scomposizione e definizione delle unità di classificazione”. (Tipaldo, 2014, pp. 54)

In base alle modalità attraverso le quali avviene tale scomposizione si possono dunque distinguere diverse classi di tecniche, la prima comprendente l'analisi del contenuto tradizionale, l'analisi delle co-occorrenze o delle contingenze (che consente di studiare le associazioni tra parole, individuando quelle che compaiono più spesso vicine tra loro), l'analisi degli asserti valutativi (tecnica di analisi del contenuto quantitativa che, ipotizzando che il linguaggio possa fornire fedeli interpretazioni degli atteggiamenti di chi comunica, si propone di interpretare l'atteggiamento e l'intenzionalità dell'emittente del messaggio preso in esame), l'analisi delle corrispondenze lessicali, l'analisi proposizionale del discorso (che si articola attraverso quattro macro-fasi: la prima prevede la scomposizione del corpus testuale in diverse proposizioni che vengono riscritte rispetto alla forma originale, nella seconda il nuovo materiale viene messo al vaglio per individuarne i termini chiave, nella terza grazie al lavoro precedentemente effettuato sarà possibile risalire al modello argomentativo posto alla base della struttura del discorso e infine, nella quarta ed ultima fase, si potranno interpretare i risultati ottenuti) e l'analisi statistica del testo.

La seconda classe di tecniche di analisi comprende invece l'analisi strutturalista del testo, l'analisi generativa del testo e l'analisi del contenuto come inchiesta, che si articola attraverso quattro fasi: la progettazione dello studio e definizione del disegno di ricerca, la costruzione della documentazione empirica, l'elaborazione di tale documentazione e infine la comunicazione dei risultati. (Tipaldo, 2014)

Per quanto concerne l'analisi del contenuto applicata al settore televisivo, un punto di partenza dello studio sulla qualità della televisione è rappresentato dalla ricerca condotta da Ishikawa a cavallo tra il 1962 e il 1970 volta a valutare la qualità della componente commerciale della televisione giapponese. In tale ricerca per soppesare la qualità dei

programmi venivano messi al vaglio due elementi, gli *appeal points* e i *composing factors*, dove i primi indicavano gli obiettivi che le trasmissioni si prefissavano di perseguire, i secondi le strategie adoperate per il raggiungimento di tali obiettivi; una volta stabiliti questi elementi, il passo successivo della ricerca consisteva nella comparazione delle aspettative degli autori dei programmi con le impressioni degli spettatori. In definitiva, a presentarsi come prodotti televisivi di maggior qualità erano i programmi che avevano ricevuto valutazioni positive di *appeal points* e *composing factors* sia dagli autori che dagli spettatori.

Oggi alcuni dei criteri presi in considerazione per la valutazione della qualità di un prodotto televisivo sono, prima tra tutti, la coerenza testuale, ovvero la relazione che lega i significati degli enunciati che compongono un testo, la capacità di rappresentare i contenuti in forma globale (testi in grado di fondere il locale con il globale e viceversa) e la diversità rispetto all'offerta della concorrenza. Si possono inoltre individuare quattro tipi di testo televisivo: il primo è caratterizzato da una buona sceneggiatura accompagnata da una altrettanto ottima resa sul piano tecnico del linguaggio filmico, il secondo si caratterizza da qualità narrativa ma da una resa espressiva scadente mentre il terzo, al contrario, da una buona resa sul piano tecnico e da una sceneggiatura modesta. Infine, nel quarto e ultimo caso di testo televisivo, la rappresentazione si presenta come scadente sia dal punto di vista del contenuto sia da quello della rappresentazione. (Tipaldo, 2014)

3.2. Raccolta e analisi dei dati

Al fine di raccogliere e analizzare i dati necessari allo svolgimento della ricerca è stata effettuata la visione della serie nella sua totalità, prendendone in esame tutto il testo

televisivo che si dipana attraverso tredici episodi della durata di novanta minuti, con l'aggiunta di un mini-episodio di sette minuti.

Per rispondere alla domanda di ricerca il prodotto televisivo preso in esame è stato visionato e analizzato ponendo una particolare attenzione, sia dal punto di vista della sceneggiatura sia da quello della rappresentazione visiva, non solo alla caratterizzazione e alla messa in scena dei due personaggi principali, Sherlock Holmes e John Watson, e alla relazione che li lega andata sviluppandosi nel corso delle quattro stagioni della serie, ma soffermandosi anche sul contesto che circonda i due sopracitati protagonisti, a partire dalle situazioni in cui li si può vedere interagire, alla tipologia di interazioni messe in scena fino ai personaggi secondari che a loro volta nel corso degli episodi si relazionano con Sherlock Holmes e John Watson, creando molto soventemente loro stessi, con le loro azioni, situazioni che conferiscono una certa ambiguità al legame, presentato come di natura platonica, tra i protagonisti.

Per raccogliere e analizzare i dati, inoltre, alla completa fruizione della serie televisiva presa in esame è stata affiancata la realizzazione di una tabella, qui sotto riportata, relativa agli episodi che costituiscono le quattro stagioni di *Sherlock*.

EPISODIO	TITOLO	DATA DI USCITA	DURATA	PERSONAGGI PRINCIPALI	ADATTATO DA	SINOSI	SCENE DA ANALIZZARE	DURATA SCENE	PERSONAGGI COINVOLTI	ELEMENTI RICONDUCEBILI AL QUEERBAITING
1										
2										
3										
4										
5										
6										
Webepisodio										
7										
8										
9										
10										
11										
12										
13										

Le quattordici righe della tabella fanno riferimento ai quattordici episodi attraverso i quali la serie si articola, mentre le colonne indicano, in aggiunta ai caratteri generali dei suddetti episodi, gli specifici elementi da tenere in considerazione nello svolgimento dell'analisi in quanto utili a rispondere alla domanda di ricerca, volta ad individuare le motivazioni e i fattori che hanno determinato la frequente associazione tra la sopracitata serie televisiva britannica e il fenomeno del queerbaiting.

Le colonne comprese tra la seconda e la settima sono relative ai caratteri più generali del materiale oggetto di analisi e sono volte ad indicare i titoli degli episodi della serie, la data della loro prima messa in onda, la loro durata, i personaggi principali che ne fanno parte, le relative sinossi e le opere letterarie, ovvero i romanzi e i racconti di Sir Arthur Conan Doyle, dalle quali gli sceneggiatori Steven Moffatt e Mark Gatiss hanno tratto l'ispirazione necessaria per la realizzazione della serie.

Le ultime quattro colonne, al contrario, si presentano come più specifiche e volte all'individuazione degli elementi che, facenti parte dei diversi episodi di *Sherlock*, sono maggiormente utili all'analisi e alla necessità di dare un responso alla domanda di ricerca: l'ottava colonna fa riferimento alle specifiche scene o sequenze delle serie che possono presentarsi come portatrici di elementi ambigui, in particolare per quanto concerne il rapporto che lega i protagonisti maschili della serie, più o meno riconducibili alla mancata rappresentazione di elementi queer e, dunque, alla tanto dibattuta relazione tra *Sherlock* e il queerbaiting. La nona colonna fa riferimento alla durata di tali scene o sequenze per ogni singolo episodio e la sua compilazione è volta ad ottenere il quadro della durata complessiva dei quattordici episodi di *Sherlock* da poter mettere in comparazione con la durata complessiva delle specifiche scene oggetto di analisi; la decima colonna si prefigura di indicare i personaggi coinvolti in tali scene mentre l'undicesima ed ultima colonna è dedicata all'individuazione degli specifici elementi di tali scene che possono essere ricondotti alle pratiche del queerbaiting.

Al fine di raccogliere e analizzare i dati necessari per rispondere alla domanda di ricerca la serie è stata dunque visionata nella sua interezza ed è stata realizzata una tabella che, una volta compilata, sarebbe stata in grado di suddividere, classificare e condensare al proprio interno sia i caratteri generali degli episodi di *Sherlock*, sia tutti gli elementi concreti facenti parte della serie utili allo svolgimento dell'analisi del contenuto.

4. ANALISI DEI DATI

La ricerca, avvalendosi della metodologia precedentemente decritta, si è dunque concentrata sull'analisi degli episodi che costituiscono la serie televisiva britannica *Sherlock*, soffermandosi in particolar modo sugli elementi della sceneggiatura. Da essi, una volta interamente visionati, sono stati raccolti i dati necessari allo svolgimento della ricerca e successivamente tali dati sono stati analizzati allo scopo di individuare degli elementi utili alla domanda di ricerca, focalizzata sul legame che secondo l'opinione maggiormente condivisa dagli spettatori della serie intercorre tra la serie e il fenomeno del queerbaiting.

4.1. Analisi degli episodi 1-6

Innanzitutto l'analisi si è focalizzata sui primi tre episodi della serie, che ne costituiscono la prima stagione: *A Study in Pink*, *The Blind Banker* e *The Great Game*, mandati in onda in prima visione nel Regno Unito da BBC One a cavallo tra il 25 luglio e l'8 agosto 2010.

Il primo episodio, *A Study in Pink*, segna l'esordio dello Sherlock Holmes e del Dottor John Watson ideati da Steven Moffat e da Mark Gatiss, rispettivamente interpretati da Benedict Cumberbatch e Martin Freeman. Della durata di ottantotto minuti, l'episodio si presenta come un libero adattamento del romanzo *A Study in Scarlet* e raffigura non solo i protagonisti impegnati a risolvere un caso legato ad una serie di apparenti suicidi, il primo che li vedrà collaborare, ma come avviene nel romanzo sopracitato i primi minuti dell'episodio sono adibiti alla presentazione dei due protagonisti e al mostrare allo spettatore il primo incontro tra il ben noto consulente investigativo e il medico militare in congedo dall'Afghanistan.

Come nel canone letterario il primo incontro tra Sherlock Holmes e John Watson avviene in un laboratorio del policlinico universitario londinese St Bartholomew's Hospital, dove il primo si sta dedicando a degli esperimenti scientifici sulla formazione dei lividi sui cadaveri. A consentire l'incontro è come nel romanzo la loro conoscenza comune Mike Stanford, collega di Sherlock Holmes e vecchio compagno di studi di John Watson, essendo conscio di come entrambi siano alla ricerca di un coinquilino a causa dell'alto costo della vita nella capitale. Il primo incontro tra i protagonisti è molto breve e il dialogo di presentazione che li coinvolge ha una durata di appena due minuti, minuti durante i quali lo spettatore può assistere alla prima interazione che ha luogo tra il detective e il medico militare e le loro presentazioni reciproche.

A questo primordiale punto della serie i suoi protagonisti ancora non detengono alcun grado di confidenza o di conoscenza reciproca, ciononostante dopo il primo, brevissimo incontro nel laboratorio del St Bartholomew's che avviene nei primi dieci minuti dell'episodio Sherlock Holmes e John Watson decidono effettivamente di convivere e lo spettatore può vederli, appena un paio di minuti dopo (il giorno successivo nel tempo diegetico, ovvero il tempo della storia), recarsi insieme in quello che diverrà presto il loro celebre domicilio, il 221B di Baker Street.

Benchè non sia una scelta narrativa propria di Moffat e Gatiss, bensì ripresa da quanto accadeva nel romanzo *A Study in Scarlet*, può comunque apparire bizzarro, agli occhi dello spettatore, scorgere due uomini adulti che nella Londra contemporanea, senza conoscersi affatto, decidono di condividere un appartamento dopo appena un paio di minuti di dialogo e a farsi ben presto portavoce di questo stato d'animo è la Signora Hudson, la padrona di casa che per tutta la serie svolgerà il ruolo di personaggio secondario, che dopo aver accompagnato Sherlock e John all'interno dell'appartamento

ci tiene a fare una particolare precisazione: “C’è un’altra stanza da letto, di sopra, se vi occorrono due stanze da letto” (A Study in Pink, 2010). Le parole della donna destano un visibile sconcerto nel medico militare, che al contrario di Sherlock, che si limita ad ignorarle, non esita ad informare la Signora Hudson dell’ovvia necessità, nel loro caso, di due camere da letto: quello che prende vita nei primissimi minuti dell’episodio con la Signora Hudson è uno schema che sarà destinato a ripetersi più e più volte in quasi ogni episodio della serie, con diversi personaggi secondari che si approcceranno ai protagonisti scambiandoli per una coppia, o facendo allusioni più o meno velate a riguardo di questa possibilità.

Altri esempi del tutto simili si ritrovano in momenti successivi dell’episodio: al trentaduesimo minuto, mentre si sta allontanando dalla scena del crimine precedentemente analizzata, l’agente di New Scotland Yard Sally Donovan si rivolge a John Watson affermando che il medico militare e Sherlock Holmes non possano essere amici in quanto il consulente investigativo sia notoriamente del tutto privo di amici a causa del suo singolare temperamento e stile di vita, e interroga John sulla sua relazione con il detective con evidente ironia, alludendo alla possibilità che il legame tra i due non sia di mera natura platonica. Sono simili le parole pronunciate solo quattro minuti più tardi da Mycroft Holmes, fratello di Sherlock interpretato dallo stesso Mark Gatiss, che quando incontra John per la prima volta lo interroga sulla natura del suo legame con il fratello, asserendo ironicamente: “Subito si è trasferito da lui [Sherlock Holmes] e adesso risolvete casi insieme. Possiamo aspettarci un lieto annuncio per la fine della settimana?” (A Study in Pink, 2010), sostenendo successivamente come John Watson non sembri una persona incline a fare amicizia in fretta e che l’improvvisa vicinanza tra i due sembri dunque del tutto inusuale, parole che sembrano facilmente sottolineare e in maniera

nemmeno particolarmente velata come il personaggio di Mycroft sospetti che tra il fratello e John Watson possa già esserci un qualche interesse e dei possibili sviluppi di natura romantica nella loro relazione in futuro.

Un'altra scena rilevante ai fini della ricerca la si trova al cinquantesimo minuto dell'episodio, quando i protagonisti sono in procinto di cenare insieme. Angelo, il proprietario del ristorante, si aggiunge rapidamente alla lista di personaggi secondari che deducono che Sherlock Holmes e John Watson siano una coppia definendo John il fidanzato del consulente investigativo, premurandosi persino di portare una candela al loro tavolo per creare un'atmosfera a sua detta più romantica. In entrambe le occasioni, come accadeva ad inizio episodio con la Signora Hudson e come avverrà per tutto il corso della serie, John smentisce la relazione senza che le sue parole vengano prese in particolare considerazione mentre Sherlock, al contrario, tace, assumendo un comportamento che non sembra essere particolarmente in linea con il suo personaggio: lo Sherlock Holmes creato da Moffat e Gatiss è un uomo altezzoso e puntiglioso che puntualizza e corregge costantemente gli errori altrui al fine di affermare la propria superiorità intellettuale ma che, quando qualcuno che lo circonda allude alla possibilità che lui e John Watson siano una coppia, non smentisce mai il suo interlocutore, elemento che ha sempre portato gli spettatori della serie ad ipotizzare che il consulente investigativo nutrisse segretamente dei sentimenti di natura romantica per il suo migliore amico.

Nella stessa scena, inoltre, tra i protagonisti ha luogo un dialogo particolarmente significativo e che ha avuto senza dubbio un ruolo determinante nell'insorgere della polemica legata a *Sherlock* e al queerbaiting:

WATSON: Lei non ha una fidanzata?

HOLMES: Fidanzata? No, non è il mio genere.

WATSON: Oh, certo. Ha un fidanzato allora? Va bene comunque.

HOLMES: Lo so che va bene.

WATSON: Ha un fidanzato?

HOLMES: No.

WATSON: Certo, d'accordo.

HOLMES: John, deve sapere che mi considero sposato con il mio lavoro e nonostante mi lusinghi il suo interesse davvero non sto cercando...

WATSON: No. Ascolti, io non ci sto provando... dico solo che va bene.

HOLMES: Ok. Grazie.

Questo dialogo, durante il quale i protagonisti sono seduti uno di fronte all'altro e la macchina da presa alterna primi piani di uno e dell'altro affinché lo spettatore possa soffermare la propria attenzione sul loro scambio reciproco di sguardi oltre che verbale, pone sotto una luce particolarmente ambigua l'orientamento sessuale del protagonista della serie: nonostante Steven Moffat abbia spesso ribadito come lo Sherlock Holmes rappresentato nella serie sia eterosessuale nel corso degli anni i fan hanno comunque supposto che il personaggio fosse invece omosessuale o asessuale, una convinzione che ha certamente avuto origine proprio nel dialogo sopra riportato a causa della risposta particolarmente ambigua – ambiguità che caratterizza l'intera scena, sia a causa della sceneggiatura, sia a causa delle interpretazioni stesse di Cumberbatch e Freeman e degli

sguardi che gli interpreti si scambiano – data alla domanda posta da John sull’avere o meno una fidanzata. Inoltre il fatto che nella scena Sherlock interpreti le domande di John come delle avances e le respinga senza però menzionare un proprio disinteresse nei confronti degli uomini in generale, alludendo invece al proprio attaccamento alla sua professione, può sembrare confermare l’ipotesi dell’omosessualità del personaggio, anche se smentita dai creatori della serie.

Il legame tra i protagonisti, ancora agli albori nel primo episodio della serie, si fa visibilmente più serrato nell’episodio successivo, *The Blind Banker*: il maggiore attaccamento che lega Sherlock Holmes e John Watson è reso palese dalle parole del detective stesso, che nel secondo episodio, che vede i protagonisti impegnati a risolvere un caso legato ad un’organizzazione criminale cinese, passa dal presentare il medico militare come un “collega”, come accadeva in *A Study in Pink*, al presentarlo come un “amico”.

Nel secondo episodio hanno inoltre luogo tra i protagonisti altri due dialoghi significativi, dove in entrambi i casi l’atteggiamento di Sherlock Holmes nei confronti dell’amico appare caratterizzato da una certa ambiguità: nel primo caso nel consulente investigativo si può denotare una particolare curiosità, un tratto atipico per un personaggio che è notoriamente poco interessato a ciò che accade a chi lo circonda, nel momento in cui John, parlando del colloquio di lavoro che ha appena avuto luogo, menziona di aver incontrato una donna. L’improvvisa curiosità palesata dal detective può facilmente essere interpretata come una forma di gelosia nel momento in cui, più tardi, chiede a John di aiutarlo nelle indagini del caso al quale i due stanno lavorando, ma il medico rifiuta, sostenendo di avere già un appuntamento. Le parole dell’amico sembrano scatenare un certo sconcerto nel detective, che ben presto chiede a John di spiegarsi meglio, e quando

il medico gli fornisce una propria definizione di appuntamento il detective lo informa di avergli poco prima proposto esattamente lo stesso.

Quella che può sembrare una manifestazione di gelosia trova il suo apice nella scena immediatamente successiva, quando il protagonista si presenta letteralmente all'appuntamento dell'amico, e benchè di fronte alla richiesta di spiegazioni fattagli da John Sherlock dichiara di essere mosso dal semplice desiderio di risolvere il caso a cui sta lavorando il detective appare particolarmente compiaciuto nel suo essere riuscito non solo a sabotare inevitabilmente la serata, ma anche ad ottenere ciò che voleva, ovvero trascorrere del tempo insieme al collega per risolvere il caso.

Nel terzo ed ultimo episodio della prima stagione, *The Great Game*, sono invece nuovamente la Signora Hudson e il Sergente Sally Donovan a suggerire che i protagonisti siano una coppia, riportando in vita lo schema innescatosi già nella prima puntata: nei primissimi minuti dell'episodio Sherlock e John discutono e John lascia il 221B di Baker Street. È a questo punto che nell'appartamento giunge la Signora Hudson, che domanda a Sherlock se lui e il coinquilino abbiano avuto “una piccola discussione di coppia”; il detective non risponde alla domanda, ma la macchina da presa lo segue mentre si avvicina ad una delle finestre del soggiorno per inquadrarlo mentre scosta la tenda per guardare fuori dalla finestra: a questo punto la ripresa della scena da oggettiva diventa soggettiva e con un restringimento del campo il punto di vista dello spettatore si ritrova a coincidere per pochi secondi con quello di Sherlock Holmes, che osserva John Watson mentre il medico si sta allontanando.

Una scena del tutto simile a quella di *A Study in Pink* si colloca al trentesimo minuto dell'episodio, quando su una scena del crimine il Sergente Sally Donovan consiglia a

John di stare alla larga da una personalità controversa come quella di Sherlock Holmes, alludendo al fatto che i due siano una coppia suggerendo come “gli opposti si attraggono”.

Nei minuti conclusivi dell’episodio, inoltre, fa la sua prima apparizione l’antagonista principale della serie, James Moriarty, che dà a sua volta il via ad uno schema che sarà destinato a ripetersi nel corso degli episodi successivi: al fine di condurre Sherlock da lui per ucciderlo Moriarty rapisce John, conscio del forte legame che lega i due personaggi. Nelle quattro stagioni di *Sherlock* John Watson è più di una volta destinato ad essere sfruttato dagli antagonisti della serie per attirare l’attenzione di Sherlock Holmes poiché il medico è universalmente riconosciuto come la persona a cui il detective più tiene in assoluto e il suo unico punto debole, tanto che del particolare attaccamento che li lega si dimostra essere a conoscenza ogni singolo personaggio della serie.

Inoltre alla fine dell’episodio, come sostiene Nielsen in *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, si verifica uno dei momenti in cui a fare una battuta sul proprio rapporto con Sherlock e sul loro essere comunemente considerati una coppia non è più un personaggio secondario, bensì lo stesso John: “Per fortuna nessuno ci ha visti. Mi hai strappato i vestiti di dosso in una piscina buia. La gente chiacchiera.” (The Great Game, 2010). Tale dinamica si ripete anche nell’ultimo episodio della seconda stagione, *The Reichenbach Fall*: mentre stanno fuggendo ammanettati tra loro dagli agenti di New Scotland Yard Sherlock suggerisce a John di prenderlo per mano per correre più rapidamente e a quel punto il medico suggerisce come da quel momento in poi, vedendoli in quelle condizioni, la gente avrà ancora più motivi per parlare di una loro relazione romantica.

Se nel secondo episodio della prima stagione, *The Blind Banker*, si assiste a quella che può essere interpretata come una forma di gelosia nutrita da Sherlock nei confronti del collega nel primo episodio della stagione successiva, *A Scandal in Belgravia*, sembra avvenire l'esatto opposto: l'episodio vede la breve introduzione, che si esaurirà nell'arco dello stesso episodio, di uno dei pochi personaggi femminili dotati di rilevanza all'interno della serie, Irene Adler. La donna fin dal loro primissimo incontro palesa un evidente interesse nei confronti di Sherlock Holmes, interesse non esplicitamente ricambiato che sembra tuttavia destare una sorta di gelosia nel personaggio di John Watson, che nel corso dell'episodio arriverà persino a contare i messaggi che Irene manderà a Sherlock e a dimostrarsi infastidito da essi. Durante un confronto che avrà luogo verso la fine dell'episodio sarà proprio la stessa Irene Adler ad accusare sottilmente John di essere geloso di lei e, pur dimostrandosi ella stessa invaghita del detective, ad affermare con fermezza che i due siano una coppia.

In realtà a metà dell'episodio, quando tutti i personaggi principali sono riuniti al 221B di Baker Street in occasione del Natale, lo stesso John viene mostrato allo spettatore in compagnia di una fidanzata, Jeanette, che viene puntualmente trattata con estrema sufficienza da Sherlock Holmes, che sembra non gradire affatto la fidanzata del suo coinquilino. L'interesse provato dal medico nei confronti della donna è tuttavia visibilmente molto esiguo, tanto che sarà la stessa Jeanette a lasciarlo appena un paio di minuti dopo la sua introduzione nell'episodio, accusando il medico di preoccuparsi più dello stato d'animo e del benessere di Sherlock Holmes che del suo e di non essere quindi un buon fidanzato per lei, quanto più per il detective.

Nei due episodi successivi, che insieme ad *A Scandal in Belgravia* formano la seconda stagione della serie, si trovano altri esempi di personaggi che sembrano dare per scontato,

tale è l'intesa tra Sherlock Holmes e John Watson, che i due protagonisti siano una coppia: a partire dalla coppia omosessuale di albergatori in *The Hounds of Baskerville*, dove prima uno dei due uomini si scusa con John per non avere una camera doppia disponibile per lui e Sherlock e successivamente anche il secondo, parlando con il medico, definirà il detective "il suo fidanzato", fino a Kitty Riley, l'invadente giornalista che nell'episodio successivo, *The Reichenbach Fall*, chiederà a Sherlock Holmes se quello che lo lega a John Watson sia solo amore platonico o, al contrario, qualcosa di più. In questa scena il personaggio della giornalista si fa portavoce della domanda che più di ogni altra all'epoca aleggiava tra gli spettatori della serie, ma come i fan della serie anche la donna è destinata a non ottenere alcuna risposta diretta, ma solo il silenzio indecifrabile del detective.

Al termine dell'episodio conclusivo della seconda stagione lo spettatore assiste a quello che all'apparenza sembra il struggente e definitivo addio tra Sherlock Holmes e John Watson con il suicidio del detective, che si getterà dal tetto del St Bartholomew's, il luogo del loro primo incontro, sotto gli occhi increduli del medico, il cui sguardo impotente sulla scena rappresenta quello dello spettatore stesso. Come nel racconto da cui la puntata trae ispirazione, *The Final Problem*, il suicidio di Sherlock Holmes si rivelerà successivamente pura finzione, ma mentre lo spettatore viene a conoscenza della verità nell'ultima scena dell'episodio John Watson è destinato ad apprendere solo nel primo episodio della terza stagione, due anni più tardi (sia per quanto riguarda la messa in onda della serie, sia per quanto riguarda il tempo diegetico della serie). *The Reichenbach Fall* e di conseguenza la seconda stagione di *Sherlock* si chiude mostrando allo spettatore il profondo dolore di John Watson causato dalla perdita del suo migliore amico, ma nella scena conclusiva dopo aver mostrato il medico allontanarsi dalla tomba vuota di Sherlock Holmes la macchina da presa opera un movimento di lato, rivelando così allo spettatore

il primo piano del profilo di Benedict Cumberbatch mentre il detective osserva da lontano l'amico in procinto di lasciare il cimitero.

4.2. Analisi degli episodi 7-12

Una volta presi in considerazione gli elementi rilevanti ai fini della ricerca facenti parte dei primi sei episodi della serie e quindi delle prime due stagioni l'analisi procede esaminando i sei episodi che, mandati in onda rispettivamente nel 2014 e nel 2017, hanno dato forma alla terza e alla quarta ed ultima stagione della serie. Dopo il finale di *The Reichenbach Fall*, che come avveniva nelle opere letterarie di Sir Arthur Cona Doyle mette lo spettatore e John Watson di fronte alla morte fittizia del detective, i due protagonisti e gli spettatori della serie con loro si ricongiungeranno solo due anni più tardi con la messa in onda di *The Empty Hearse*, che il 1° gennaio del 2014 aprì la terza stagione. La narrazione della terza stagione della serie ha inizio mostrando nuovamente John Watson di fronte alla finta tomba di Sherlock Holmes, ma dopo un primo piano del medico la macchina da presa, con una rotazione e un allargamento del campo che ha inizio dall'inquadratura della lapide, mostra l'uomo di spalle e in compagnia di una donna.

Successivamente, al decimo minuto dell'episodio, John si reca al 221B di Baker Street in visita dalla Signora Hudson. Mediante il dialogo tra i due personaggi lo spettatore apprende di come John abbia lasciato l'appartamento due anni prima a seguito della fittizia dipartita del suo coinquilino, incapace di continuare a vivere a Baker Street senza di lui. John informa inoltre la Signora Hudson di essere fidanzato e di essere in procinto di sposarsi e la reazione della donna, ancora una volta, mette in luce la sua precisa

convinzione a proposito della relazione tra Sherlock Holmes e John Watson e sui loro orientamenti sessuali:

WATSON: Sì, ci sposteremo. Beh, devo chiederglielo ancora.

MRS HUDSON: Così presto, dopo Sherlock?

WATSON: Beh, sì.

MRS HUDSON: Chi è il fortunato?

WATSON: È una donna.

MRS HUDSON: Una donna?

WATSON: Sì, certo che è una donna.

MRS HUDSON: Volta pagina sul serio allora.

WATSON: Signora Hudson, glie l'ho già detto, Sherlock non era il mio fidanzato.

Ancora una volta mediante il personaggio della Signora Hudson e le sue convinzioni la sceneggiatura insiste sul fatto che i protagonisti della serie siano talmente legati da sembrare una coppia agli occhi non solo degli spettatori ma anche di molti dei personaggi della serie stessi, convinzioni che in quanto proprie dei personaggi e in qualche modo supportate dalla sceneggiatura con continue allusioni possono aver inevitabilmente rafforzato le illusioni degli spettatori in merito alla non eterosessualità dei protagonisti e sulla possibilità che col procedere degli episodi tali allusioni si sarebbero potute concretizzare a tutti gli effetti.

Subito dopo la narrazione dell'episodio si sposta sul detective, mostrandolo allo spettatore in procinto di tornare a Londra dopo due anni trascorsi all'estero. Nel corso dell'evolversi della serie e del loro legame il protagonista non fa mai mistero che John Watson sia la persona a cui più tiene e non a caso è proprio John la prima persona di cui Sherlock chiede notizie al fratello Mycroft, nonché colui da cui il detective si recherà non appena tornato in Inghilterra per il ricongiungimento tanto atteso dagli spettatori. È al diciannovesimo minuto dell'episodio che viene introdotto e mostrato in viso per la prima volta il personaggio di Mary Morstan, fidanzata e futura moglie di John Watson, interpretata da Amanda Abbington. Il tanto atteso ricongiungimento tra il medico e il detective avviene proprio nel corso dell'appuntamento tra John e Mary e della proposta di matrimonio che John intende farle, appuntamento che, come già era accaduto nella prima stagione, il protagonista finisce col mandare a monte con la propria apparizione.

Inizialmente John, ferito dalla bugia dell'amico, dichiara di non voler più avere a che fare con Sherlock – che nel corso dell'episodio si ritrova costretto a ripiegare su un altro personaggio della serie, Molly Hooper, come assistente nello svolgimento delle proprie indagini, continuando comunque a pensare all'amico tanto da finire preda di dei lapsus linguae chiamando più volte la donna “John” – ma è proprio il personaggio di Mary, che nella serie avrà un'importanza e uno sviluppo nettamente superiori rispetto al ruolo marginale che la donna ricopriva nelle opere letterarie, a fare pressione sul fidanzato affinché riallacci i rapporti con Sherlock.

Lo stesso atteggiamento che il personaggio di Mary assume nei confronti di Sherlock e della sua amicizia con il marito può considerarsi ambiguo: in più di un momento nel corso della serie la donna sembra non solo consapevole della particolare relazione che lega John e Sherlock e dell'importanza che il detective detiene per il marito, ma accetta totalmente

la sua ingombrante presenza nella loro vita e il fatto che John, pur essendo sposato con lei, non riuscirà mai a mettere totalmente da parte la vita che conduceva con Sherlock prima del loro incontro. È Mary che ironizza su come John adegui le proprie abitudini – e anche il proprio aspetto, tagliandosi i baffi dopo che l'amico li ha criticati – sulle parole e sulle intenzioni di Sherlock ed è lei che nell'episodio cerca di spingere il fidanzato a riappacificarsi con il detective anche se il medico, pur non riuscendo a smettere di pensare al vecchio amico a seguito del suo improvviso ritorno, rifiuta con l'ostinazione che lo caratterizza.

La riappacificazione effettiva avrà luogo solo al termine dell'episodio, quando nella seconda volta nel corso della serie, come accadeva alla fine della prima stagione, John verrà rapito e quasi ucciso da uno degli antagonisti della serie a causa del suo essere notoriamente la persona più vicina a Sherlock Holmes, considerato suo unico punto debole, per poi essere salvato nuovamente dal tempestivo intervento dello stesso Sherlock. Una dinamica simile è destinata a ripetersi nell'episodio conclusivo della serie, *The Final Problem*, quando la sorella di Sherlock, Eurus Holmes, mette il fratello di fronte ad una scelta impossibile: uccidere il fratello Mycroft o il migliore amico, John Watson, e anche se la dinamica si chiuderà senza alcun omicidio nel corso della scena appare chiaro come dovendo scegliere il protagonista sarebbe stato disposto ad uccidere persino il proprio stesso fratello pur di salvare la vita del suo migliore amico, la persona a cui più tiene.

Il secondo episodio della terza stagione, *The Sign of Three*, è interamente dedicato al matrimonio di John e Mary: nei primissimi minuti Sherlock affronta l'inizio della fatidica giornata, visibilmente turbato e preoccupato per il matrimonio imminente e la possibilità che il suo rapporto con John possa cambiare e incrinarsi. All'interno della macrosequenza

dedicata al matrimonio il detective si dimostra inoltre geloso di un vecchio amico di John presente al ricevimento, il Maggiore Sholto, e nella scena è la stessa Mary ad ironizzare sull'orientamento sessuale del marito e sul suo rapporto con Sherlock: "Nessuno di noi due è stato il primo, lo sai." (The Sign of Three, 2014). Il turbamento di Sherlock per il matrimonio aumenta a seguito di una conversazione telefonica con il fratello, che come la Signora Hudson ad inizio episodio insiste su come il suo rapporto con John cambierà a seguito delle nozze e su come il medico non farà più parte della sua vita come un tempo; un flashback mostra John, Mary e Sherlock impegnati con i preparativi delle nozze qualche tempo prima, e benchè si possa osservare il detective impegnarsi con dedizione ai preparativi è la stessa Mary a suggerire a John come Sherlock si stia impegnando solo per rendere felice il suo migliore amico ma di come in realtà sia preoccupato all'idea che il loro rapporto possa mutare dopo il matrimonio.

Significativo, inoltre, è un momento del discorso da testimone di Sherlock, che in un breve arco dell'episodio ripercorre alcuni dei casi che lui e John hanno affrontato nel corso degli anni. Uno dei casi citati, che non viene approfondito nella narrazione, è quello "Dell'elefante nella stanza". Non viene fornito alcun dettaglio in merito al caso dalle parole del detective ma attraverso il ricorso ad un flashback allo spettatore vengono mostrati i due protagonisti varcare la soglia del loro appartamento a Baker Street e ritrovarsi, almeno idealmente, di fronte ad un elefante che tuttavia non viene mai mostrato al pubblico: la macchina da presa inquadra frontalmente l'ingresso dell'appartamento e i volti degli interpreti mentre osservano l'animale che in teoria dovrebbe trovarsi nella stanza. Il flashback si chiude con il suono di un barrito, ma poiché l'animale non viene mostrato al pubblico e non vengono forniti dettagli sul fantomatico caso la scena assume un aspetto considerevolmente ambiguo: poiché nella lingua inglese l'espressione

“*Elephant in the room*” sta ad indicare una verità che pur essendo comunemente nota ed ovvia non viene esplicitata è possibile interpretare la scena come un’allusione ad un effettivo riconoscimento ad opera della sceneggiatura di una relazione non solo meramente platonica tra Sherlock Holmes e John Watson, non a caso questa precisa scena è uno dei maggiori elementi della serie che i sostenitori della TJLC presero a sostegno della loro teoria a cavallo tra il 2014 e il 2017, anni della messa in onda della terza e della quarta stagione.

Il titolo dell’episodio, liberamente adattato dal romanzo *The Sign of Four*, sembra fare esplicitamente riferimento più volte a quanto Sherlock sia indissolubilmente legato al matrimonio di John e Mary poiché indissolubilmente legato allo stesso John: per gran parte dell’episodio lo spettatore è portato a pensare che i “Tre” a cui il titolo fa riferimento siano la coppia di sposi e Sherlock. È lo stesso John, quando lo si vede chiedere a Sherlock di fargli da testimone in un flashback, a sostenere che lui e Mary siano le persone che più ama e ciò viene ribadito da Sherlock anche durante il suo discorso, ma negli ultimi minuti dell’episodio la verità viene infine rivelata allo spettatore, quando con le sue celebri deduzioni il detective comprende che Mary è incinta. I “Tre” a cui fa riferimento il titolo si rivelano dunque essere la coppia di sposi e la figlia in arrivo, escludendo uno Sherlock che sempre più turbato e convinto di doversi estromettere dalla vita dell’amico nell’ultima scena dell’episodio prima si ritrova solo nel bel mezzo della festa mentre osserva i presenti divertirsi, incapace di imitarli, in particolare John e Mary, e infine sceglie di andarsene dal ricevimento e di lasciare gli sposi ai loro festeggiamenti.

Il turbamento del protagonista all’idea di perdere il suo migliore amico tocca l’apice nell’episodio successivo, quando dopo il matrimonio ricade vittima della sua dipendenza da droghe. Allo stesso tempo John fatica ad abituarsi alla vita coniugale: lo si vede

sognare la guerra in Afghanistan come gli capitava prima di incontrare Sherlock all'inizio del primo episodio della serie. In questo modo l'istanza narrante costruisce un preciso parallelismo tra i due protagonisti della serie, due uomini che per quanto diversi dipendono l'uno dall'altro e sono entrambi affetti da delle dipendenze, da morfina e cocaina nel caso di Sherlock Holmes e da adrenalina nel caso di John Watson, un uomo incapace di lasciarsi totalmente la guerra alle spalle e che per questo motivo dopo essere stato costretto a congedarsi dalla vita militare per una ferita trovava estremamente appagante vivere e risolvere casi in compagnia di Sherlock Holmes; la vita coniugale al contrario non appaga totalmente John Watson, che benché ami Mary appare comunque profondamente insoddisfatto della sua nuova condizione di semplice medico.

Un'altra scena estremamente significativa ai fini dell'analisi la si ritrova nel segmento conclusivo dell'episodio, quando dopo aver ucciso Charles Augustus Magnussen, l'antagonista principale della terza stagione, per proteggere Mary Morstan – nel corso degli episodi Sherlock e Mary sviluppano un sincero rapporto amicale reciproco, ma il detective sarà sempre portato a proteggere la donna soprattutto per mantenere intatta la felicità di John e lo stesso titolo dell'episodio, *His Last Vow*, fa riferimento alla promessa fatta dal detective di impegnarsi a proteggere John e sua moglie – Sherlock sembra costretto a dover lasciare definitivamente l'Inghilterra.

Sherlock e John sono dunque convinti, a differenza dello spettatore, consapevole della non veridicità della scena poiché all'epoca la realizzazione della quarta stagione era già stata confermata, di essere in procinto di doversi dare un addio definitivo. La stessa scenografia (ossia lo spazio ambientale delle inquadrature) scelta per l'ambientazione della scena è degna di nota: i protagonisti si trovano in un aeroporto, più precisamente su una pista di decollo e l'aereo che dovrà portare Sherlock lontano dal suo migliore

amico appare già pronto a decollare accanto al detective. La scelta di collocare il fittizio addio tra i protagonisti in una pista di decollo, accanto ad un aereo e alla rampa di scale che consentirà al detective di lasciare John, può apparire un chiaro rimando all'iconica scena conclusiva del film più rappresentativo del cinema narrativo classico, nonché uno dei film romantici più celebri della storia del cinema, *Casablanca* (1942). Ad accentuare la somiglianza tra le due scene, nella quale nel sopracitato film il personaggio di Humphrey Bogart si dichiarava a quello di Ingrid Bergman, sembra essere lo stesso Sherlock, che nel momento in cui si ritrova a dover salutare John prima chiede di essere lasciato solo con lui e poi sembra sul punto di dichiarargli i propri sentimenti: "John c'è una cosa che dovrei dirti. È tanto che volevo dirtela e non l'ho mai fatto. Dato che è improbabile che ci incontreremo di nuovo sarà meglio dirtela ora." (His Last Vow, 2014). A seguito di questa significativa battuta e della pausa drammatica ad opera di Benedict Cumberbatch ogni spettatore della serie è stato chiaramente portato a pensare che di lì a poco ci sarebbe finalmente stata la tanto attesa conferma dei sentimenti nutriti da Sherlock Holmes nei confronti di John Watson e che il protagonista, convinto di essere sul punto di dover dirgli addio, li avrebbe dichiarati esplicitamente. Ciò tuttavia non si è verificato nemmeno negli ultimi minuti dell'ultimo episodio della stagione e la battuta sopra riportata si è semplicemente rivelata come l'ennesimo modo per prendersi gioco delle aspettative degli spettatori ad opera di Steven Moffatt e di Mark Gatiss, anche se molti fan di *Sherlock* interpretarono la scena come una sorta di anticipazione a ciò che si sarebbe finalmente concretizzato nell'ultima stagione della serie.

Quella che agli occhi di molti sembrò un'altra conferma dell'effettivamente concretizzazione della "Johnlock" si è presentata agli occhi degli spettatori al termine dell'episodio successivo, il primo della quarta stagione: al termine di *The Six Tatchers*,

sempre della durata di ottantotto minuti e mandato in onda da BBC One il 1° gennaio 2017, il personaggio di Mary Morstan viene uccisa. Esattamente come accadeva nelle opere letterarie la moglie di John Watson muore pochi mesi dopo il matrimonio e i sostenitori della TJLC interpretarono la scelta di attenersi a questo preciso aspetto del canone come la dichiarata volontà di concludere la serie rappresentandone i protagonisti non più nelle semplici vesti di migliori amici, bensì implicati in una relazione di natura romantica.

Inoltre, anche a seguito della conclusione del suo arco narrativo e dunque del suo ruolo di comprimaria all'interno della serie, il personaggio di Mary si dimostra ancora una volta particolarmente ambigua per quanto concerne la relazione tra il marito e Sherlock, tanto che in un messaggio che la donna lascia post mortem chiede al protagonista di impedire a John di cadere preda della disperazione e di auto-distruggersi a seguito della sua morte, poiché unico in grado di farlo, e definisce il marito "l'uomo che entrambi amano", quasi alludendo ancora una volta ad una propria consapevolezza in merito a quelli che in più occasioni nel corso della serie sembrano essere i sentimenti del protagonista nei confronti del suo migliore amico. La scelta linguistica all'interno della sceneggiatura in questo specifico caso si può definire più ambigua che mai poiché nella lingua inglese il verbo "to love" viene utilizzato sia per esprimere affetto in modo generico sia per riferirsi ad un vero e proprio sentimento romantico, ambiguità che viene rispettata anche dal doppiaggio italiano dell'episodio e che ancora una volta impedisce allo spettatore della serie di comprendere se ciò che il protagonista prova nei confronti del suo migliore amico sia un semplice affetto amicale o se invece, come per la stessa Mary Morstan, qualcosa di più.

L'effettiva rappresentazione dei protagonisti di Sherlock in chiave queer tuttavia non si è mai concretizzata, e gli spettatori hanno visto la fine di *Sherlock* compiersi con l'ultimo

episodio, *The Final Problem*, con una sequenza che, in quattro minuti, mostra la conclusione degli archi narrativi dei protagonisti della serie. In questa sequenza, caratterizzata da frequenti stacchi di montaggio che la rendono particolarmente frammentata dal punto di vista spazio-temporale, l'istanza narrante mostra allo spettatore come dopo la morte di Mary John sia tornato a vivere al 221B di Baker Street, questa volta insieme alla figlia Rosamund. Anche se Sherlock Holmes e John Watson non ottengono un effettivo riconoscimento come coppia negli ultimi istanti della serie li si vede crescere insieme la figlia di John, configurandosi dunque come una sorta di famiglia a tutti gli effetti anche se una relazione di natura romantica tra loro non ha ottenuto la legittimazione, spesso allusa nel corso dei vari episodi da precise scelte di sceneggiatura, tanto sperata dagli spettatori della serie.

5. CONCLUSIONI

Mediante la raccolta e la successiva analisi dei dati è stato possibile rispondere alla domanda di ricerca, proiettata alla comprensione delle concrete motivazioni che nel corso degli anni hanno portato il pubblico e i media ad associare la serie televisiva britannica *Sherlock* al fenomeno del queerbaiting, associazione che nel corso del tempo anziché ridimensionarsi è stata perpetrata e intensificata, fino a rendere la serie di punta della BBC uno dei prodotti dell'industria dell'intrattenimento più celebri per il suo legame con la sopracitata strategia di marketing.

In primo luogo, l'analisi degli episodi della serie mette in evidenza come dei primi elementi fortemente ambigui, elementi che possono facilmente suggerire la non eterosessualità dei suoi protagonisti maschili, in particolare per quanto concerne il personaggio di Sherlock Holmes, possono essere facilmente rintracciabili sin dall'esordio di *Sherlock* e dei suoi protagonisti e, dunque, all'interno del primo episodio, *A Study in Pink*. Sin dal primo episodio lo spettatore assiste infatti all'origine di quello schema di cui Moffatt e Gatiss spesso abuseranno nel corso della serie, consistente nella supposizione, da parte di un personaggio secondario, che Holmes e Watson siano coinvolti in una relazione romantica, supposizione che viene immediatamente smentita da quest'ultimo ma che nonostante questo continua comunque ad essere supportata dalla stragrande maggioranza dei personaggi comprimari della serie. A dare un considerevole contributo alla nascita della TJLC e delle teorie da essa supportate è stato sicuramente inoltre il dialogo che ha luogo tra Sherlock Holmes e John Watson nel corso del primo episodio, quando l'ambiguo scambio di battute tra i protagonisti e in particolar modo le risposte peculiari e poco chiare date dal personaggio interpretato da Benedict Cumberbatch hanno immediatamente spinto il pubblico a supporre che la serie della BBC

avrebbe rivisitato i personaggi letterati rappresentando il noto detective britannico in chiave queer. Steven Moffatt e Mark Gatiss nel corso degli anni hanno più volte menzionato tra le loro fonti d'ispirazione il film *The Private Life of Sherlock Holmes* e ribadito come battute simili a quelle sopra riportate presenti all'interno della sceneggiatura non fossero altro che omaggi alla suddetta opera cinematografica, all'interno della quale si riscontra una dinamica simile, ma come lo stesso Gatiss si è ritrovato costretto ad ammettere nel corso dell'edizione del 2016 del San Diego Comic-Con lui e il collega hanno abusato di tali scelte narrative troppo di frequente perché gli spettatori potessero effettivamente percepirle solo come delle semplici battute, senza vedervi dei significati nascosti. È probabile che durante la scrittura dei tre episodi della prima stagione l'intenzione degli sceneggiatori fosse effettivamente e semplicemente quella di citare l'opera cinematografica, ma il fatto che sin dalla messa in onda dei primissimi episodi il pubblico abbia iniziato a teorizzare la rappresentazione del personaggio di Sherlock Holmes in chiave queer e che gli sceneggiatori, consapevoli dell'esistenza di tali supposizioni, le abbiano smentite pubblicamente affermando l'eterosessualità del protagonista della serie pur continuando allo stesso tempo ad inserire frequenti allusioni all'interno della sceneggiatura può facilmente essere interpretato come la scelta, da parte dei creatori della serie, di alimentare sottilmente le speranze della componente di spettatori appartenente alla comunità LGTBQIA+ e non solo per garantire un alto livello di audience alle stagioni successive. In quest'ottica le scelte narrative e linguistiche dei creatori della serie possono facilmente essere associate al queerbaiting e ad una vera e propria strategia di marketing mirata ad attirare l'attenzione della maggior percentuale di pubblico possibile, tanto che come afferma E.J. Nielsen nella sua analisi presente nel libro *Queerbaiting and fandom: teasing fans through homoerotic*

possibilities nel corso degli episodi si possono più volte individuare elementi che si inseriscono nella narrazione tipica di tale strategia di marketing, a partire da frequenti allusioni a proposito della possibile natura queer dei protagonisti, che tuttavia non viene mai concretamente approfondita e segue invece la negazione e la successiva reintegrazione dell'eteronormatività. Nonostante le frequenti negazioni, sia quelle da parte degli sceneggiatori, sia quelle ad opera dello stesso John Watson, la narrazione della serie finisce sempre e comunque con il ritornare ad indirizzare l'attenzione dello spettatore sulla coppia costituita dai due protagonisti, senza mai lasciare che la tensione omoerotica presente nella serie svanisca del tutto, (Lavigne, 2012) ed è innegabile che il prodotto abbia lasciato volutamente al pubblico la possibilità di leggere le dinamiche tra i protagonisti in chiave romantica e queer, senza mai abbandonare del tutto le frequenti ambiguità che si diminuiscono nella terza e soprattutto nella quarta stagione, a seguito dell'introduzione all'interno della serie del personaggio di Mary Morstan e del suo matrimonio con il co-protagonista della serie, ma che non vengono comunque mai del tutto estromesse dalla narrazione, tanto che nell'ultimo episodio della serie la stessa Mary si riferisce al marito definendolo "amato" sia da lei quanto dallo stesso Sherlock Holmes. La relazione che si instaura tra i protagonisti nel corso della serie ricalca particolarmente l'archetipo della "bromance", (Collier, 2015) termine inglese composto dalla parola brother, "fratello", e romance, "relazione amorosa" che consiste in un rapporto intimo ma non sessuale ed esclusivamente platonico tra due o più uomini, configurandosi quindi come una forma di intimità omosociale, cioè un rapporto sociale privo di elementi erotici tra persone dello stesso sesso, ma allo stesso tempo *Sherlock* sovente "manifesta una giocosa volontà di evidenziare ed esplorare i tropi della "bromance", creando una persistente, aperta provocazione sulle possibilità queer" (Lavigne, 2012, pp. 13), dando

così origine a delle dinamiche che in numerose occasioni sembrano distaccarsi dalla rappresentazione della semplice bromance e dal platonismo per quanto concerne la relazione che lega i protagonisti della serie.

Ad alimentare le speranze del pubblico della serie in merito ad una rappresentazione queer del suo noto protagonista ha indubbiamente contribuito il fatto che molti studiosi e critici delle opere di Conan Doyle abbiano osservato, nel corso della seconda metà del secolo scorso, come già all'interno delle opere letterarie siano presenti elementi fortemente ambigui che possono suggerire la presenza di una tensione di natura omoerotica tra Sherlock Holmes e John Watson, una tensione che, anche ammettendo che rientrasse nelle intenzioni dell'autore, nelle opere canoniche non avrebbe mai potuto concretizzarsi ed essere resa esplicita a causa del periodo storico in cui gli scritti sono stati pubblicati e dall'allora illegalità delle pratiche omosessuali che vigeva nel Regno Unito. Oggi la situazione è radicalmente differente e Moffatt e Gatiss avrebbero avuto la possibilità di portare a termine quello che agli occhi di molti è considerato un processo già avviato da Arthur Conan Doyle nell'Epoca Vittoriana, ma nonostante la maggiore libertà di cui autori e sceneggiatori godono al giorno d'oggi una rappresentazione in chiave apertamente queer delle opere di Conan Doyle non è stata ancora realizzata e trasposta sul piccolo o sul grande schermo e l'unico prodotto televisivo a mettere in scena una relazione romantica tra Sherlock Holmes e il suo noto aiutante è stata la serie televisiva statunitense *Elementary*, che tuttavia fa prendere vita a tale relazione trasformando il personaggio di John Watson una donna pur di restare all'interno dell'eteronormatività.

Oggi quando si parla di queerbaiting applicandolo all'industria dell'intrattenimento *Sherlock* è, non a caso, uno dei primi nomi ad essere citato e anche se i creatori della serie hanno soventemente insistito pubblicamente su come la serie fosse totalmente priva di

allusioni e significati nascosti a proposito di una possibile rappresentazione in chiave queer dei personaggi principali è importante sottolineare che benchè gli sceneggiatori, in particolare Steven Moffatt, abbiano spesso ribadito l'eterosessualità del protagonista della serie ciò non è mai stato esplicitamente dichiarato all'interno degli episodi, e l'orientamento sessuale dello Sherlock Holmes trasposto sullo schermo da Benedict Cumberbatch è sempre rimasto uno degli elementi meno chiari della serie, oggetto di ampi dibattiti che nel corso degli anni, anche a seguito della messa in onda dell'ultima stagione, non hanno smesso di avere luogo tra i media e il pubblico.

L'assenza di un'esplicita precisazione in merito all'orientamento sessuale del protagonista, specie a seguito delle polemiche e delle teorie sorte attorno alla rappresentazione spesso particolarmente criptica per quanto concerne la sfera della sessualità dello Sherlock Holmes della serie, costituisce a sua volta un elemento fortemente ambiguo che può facilmente essere interpretato come la scelta, da parte di Moffatt e Gatiss, di non precludere mai totalmente agli spettatori la possibilità di teorizzare e sperare in una rappresentazione queer del personaggio in generale, e più nel dettaglio nella concretizzazione di una relazione romantica tra lui e John Watson. In quest'ottica la serie gode indubbiamente di tutti gli elementi necessari per poterla inserire all'interno della lista dei prodotti nati dall'industria dell'intrattenimento che, nel corso dell'ultimo decennio, hanno dato vita ad una retorica fortemente nociva e manipolatoria nei confronti della comunità LGTBQIA+, non solo deprivando i suoi membri delle dovute rappresentazioni ma in aggiunta a ciò facendo leva sulle aspettative, originate dalla narrazione dei prodotti stessi, di questa componente del pubblico per ottenere maggiore audience e attenzione mediatica.

6. BIBLIOGRAFIA

Brennan, J. (2019). *“Queerbaiting and fandom: teasing fans through homoerotic possibilities”* (J. Brennan ed), University of Iowa Press

Borgerson, J., Schroeder, J., Blomberg, B., Thorssén, E. (2006). *“The Gay Family in the Ad: Consumer Responses to Nontraditional Families in Marketing Communications”*, *Journal of Marketing Management*

https://www.researchgate.net/publication/247495231_The_Gay_Family_in_the_Ad_Consumer_Responses_to_Nontraditional_Families_in_Marketing_Communications

Collier, C. (2015). *“The love that refuses to speak its name: examining queerbaiting and fan-producer interactions in fan cultures”*, University of Louisville

<https://ir.library.louisville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3268&context=etd>

Dusi, N., Grignaffini, G. (2020). *“Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche”*, Carocci editore

Fathallah, J. (2015). *“Moriarty's Ghost: Or the Queer Disruption of the BBC's Sherlock”*, *Television & New Media*

<https://doi.org/10.1177%2F1527476414543528>

Harshaw, R. (2016) *“Representation Matters: The Case Of Queerbaiting. Why we aren't doing enough to diversify our media”*, Odyssey

<https://www.theodysseyonline.com/representation-matters-case-queerbaiting>, consultato

in data 17-11-2022

Jeffries, S. (2012). “*There is a clue everybody's missed': Sherlock writer Steven Moffat interviewed*”, *The Guardian*

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/jan/20/steven-moffat-sherlock-doctor-who>, consultato in data 21-09-2022

King, D. (2016). “*Sherlock Season 4 Will Be “Big, Chewy,” and Darker than Ever*”, *Vanity Fair*

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/12/sherlock-season-4-mark-gatiss-interview>, consultato in data 21-09-2022

Lavigne, C. (2012). “*The Noble Bachelor and the Crooked man*”, Porter, L. “*Sherlock Holmes for the 21st century: essays on new adaptations*”, McFarland Publishing, pp. 13-23

Leader, M. (2010). “*Steven Moffat and Mark Gatiss interview: Sherlock*”, *Den of Geek*
<https://www.denofgeek.com/tv/steven-moffat-and-mark-gatiss-interview-sherlock-2/>,
consultato in data 20-09-2022

Livolsi, M., Rositi, F. (1988). “*La ricerca sull'industria culturale. L'emittente, i messaggi, il pubblico*”, Carocci Editore

Nielsen E.J. (2019). “*The Gay Elephant Meta in the Room: Sherlock and the Johnlock Conspiracy*”, Brennan, J. “*Queerbaiting and fandom: teasing fans through homoerotic possibilities*” (J. Brennan ed), *University of Iowa Press*, pp. 82-94

Nordin, E. (2015). *From Queer Reading to Queerbaiting: The battle over the polysemic text and the power of hermeneutics*, Stockholm University

<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:839802/fulltext01.pdf>

Parker, V. (2016). *SDCC 2016: Sherlock & A Case of Sexual Identity*, Withanaccent

<https://www.withanaccent.com/2016/07/27/sherlock-a-case-of-sexual-identity/>,

consultato in data 23-09-2022

Pollone, M. (2022). *Sherlock. Da Arthur Conan Doyle a Benedict Cumberbatch*, Graphot Editrice

Puntoni, S., Vanhamme, J., Visscher, R. (2011). *Two birds and one stone: Purposeful Polysemy in Minority Targeting and Advertising Evaluations*, *Journal of Advertising*

https://www.researchgate.net/publication/259906092_TWO_BIRDS_AND_ONE_STONE_Purposeful_Polysemy_in_Minority_Targeting_and_Advertising_Evaluations

Russo, M. (2018) *Il racconto seriale*, Rondolino, G., Tomasi, D. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Università

Tipaldo, G. (2014). *L'analisi del contenuto e i mass media*, Il Mulino

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la mia famiglia, in particolare i miei genitori per avermi dato quest'opportunità, e un grazie speciale va a mia madre per avermi sempre sostenuta, supportata e incoraggiata, grazie per tutte le colazioni madre-figlia e per avermi sempre ricordato che poteva farcela, anche quando io non volevo crederci.

Grazie ai miei amici più cari, grazie a Luca, che pur non avendola condivisa direttamente con me mi ha accompagnata in quest'esperienza, grazie per il tuo affetto e per il tuo sostegno, e grazie ad Anna e a Costanza, che fanno parte della mia vita da sempre e come in tutto il resto hanno lasciato qualcosa di loro anche in quest'esperienza.

Grazie a tutte le persone meravigliose che ho conosciuto nel corso di questi tre anni e in particolare grazie a Emma e a Daniela per le risate senza fine, per i troppi viaggi in treno e le eterne attese in compagnia, per gli abbracci, gli spritz, le gioie, i dolori e le lamentele condivise. Siete due persone meravigliose, grazie per la vostra amicizia.

Grazie a Gaia, che si è seduta accanto a me il primo giorno e dal 24 settembre 2019 da lì non si mai più mossa, grazie per avermi ascoltata sempre, per essermi sempre stata vicina, grazie per il tuo affetto, per i soprannomi sciocchi e per il tuo pessimo umorismo che non ha mai smesso di farmi ridere. Grazie per la tua positività, per la tua meravigliosa energia che mi ha sempre permesso di affrontare le cose con un po' più di leggerezza.

Il viaggio grazie a voi è stato molto più semplice.

