



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Dipartimento di Educazione e Scienze Umane

**Laurea Magistrale in
Media Education per le Discipline Letterarie e l'Editoria**

**Adattamento e romance contemporaneo.
Il caso di *Bridgerton***

Relatrice:

Ch.ssim Prof.ssa Valentina Conti

Laureanda:

Giorgia Coricciati

n. Matricola: 201235

Anno Accademico 2025/2026

All'Amore, oltretempo.

A mamma e papà, la mia luce eterna.

Indice

Abstract.....	I
Introduzione	II
Capitolo 1. Il romance storico e la sua evoluzione tra letteratura e cultura pop	1
1.1 Dal romanzo sentimentale al romance contemporaneo	1
1.2 L'influenza del romanzo storico inglese e le tendenze contemporanee	10
1.3 La letteratura ponte e il crossover generazionale.....	19
Capitolo 2. Neurobiologia dell'amore romantico e immersività nella fruizione	28
2.1 Il romance come genere empatico	28
2.2. Immersività narrativa e neurochimica della visione seriale.....	36
2.3. Il ruolo delle emozioni nella ricezione intergenerazionale	45
Capitolo 3. Adattamento e rimediazione: trasformazioni tra medium in <i>Bridgerton</i>	54
3.1. Dal romanzo alla serie: principali strategie di adattamento	54
3.2. Temporalità e struttura narrativa nel passaggio al linguaggio seriale	64
3.3. Inclusività e rielaborazione delle dinamiche razziali, sessuali e di genere	74
Capitolo 4. Modernizzazione dei codici narrativi e attualizzazione tematica	90
4.1. Musica, costumi, scenografia: strumenti di aggiornamento simbolico.....	90
4.2. L'estetica pop e la reinterpretazione visuale del desiderio.....	96
4.3. <i>Bridgerton</i> come prodotto "ibrido" tra tradizione e contemporaneità	105
Capitolo 5. Cultura partecipativa e fandom community	118
5.1 BookTok, shipping, meme: la costruzione sociale della narrazione	118
5.2 Fanfiction e narrazioni alternative: il pubblico come coautore.....	126
5.3 Il "lettore/spettatore" attivo nella cultura digitale e le voci della critica.....	133
Conclusioni	150
Bibliografia	153

Abstract

Questa tesi indaga la trasformazione e la risonanza transmediale del genere *romance* storico contemporaneo, focalizzandosi sul caso di *Bridgerton* come esempio paradigmatico di adattamento e crossover generazionale. L'obiettivo è esplorare come la narrazione romantica – dai romanzi alle serie televisive – risponda alle istanze culturali attuali attraverso nuovi linguaggi e comunità di spettatori. L'approccio metodologico è interdisciplinare: combina analisi di adattamento (confronto tra i romanzi di Julia Quinn e la serie televisiva) con elementi di estetica, studi sui media e neuroscienze della narrazione. I risultati principali evidenziano come *Bridgerton* rinnovi il genere valorizzando l'estetica Regency e le protagoniste femminili emancipate, integrando al contempo tematiche di diversità razziale e di genere. La serie incoraggia inoltre la partecipazione di spettatori di generazioni diverse (tramite fandom online e BookTok), confermando l'importanza dei fattori neurobiologici di empatia nel coinvolgere profondamente il pubblico. In sintesi, il passaggio “dalla carta allo schermo” si configura come un processo culturale che amplia il potenziale del *romance*, trasformandolo in uno spazio di dialogo emotivo e sociale tra tradizione e innovazione.

Introduzione

Il romance contemporaneo occupa oggi una posizione centrale nel panorama culturale globale, pur continuando a essere attraversato da una tensione critica che ne mette in discussione il valore estetico e la legittimità accademica. Da un lato esso rappresenta uno dei generi più venduti nel mercato editoriale internazionale e uno dei più performanti nel sistema audiovisivo dello streaming; dall'altro lato permane una percezione che lo associa a formule ripetitive, a un pubblico esclusivamente femminile e a un consumo disimpegnato. Questo scarto tra centralità industriale e marginalità critica costituisce il punto di partenza della presente ricerca.

La tesi assume il romance non come genere minore, ma come dispositivo culturale complesso, capace di riflettere e rielaborare trasformazioni profonde nei modelli di genere, nelle pratiche di fruizione mediale, nei regimi emotivi e nelle logiche dell'industria culturale contemporanea. Il romance si fonda su una struttura narrativa fortemente codificata – incontro, ostacolo, crisi, riconciliazione – che garantisce la promessa del lieto fine. Tuttavia, la ripetizione strutturale non equivale a staticità. Al contrario, la reiterazione delle convenzioni costituisce una strategia di riconoscibilità che consente al genere di adattarsi nel tempo, rinegoziando costantemente i propri contenuti simbolici. Il romance funziona come spazio di sperimentazione controllata: in esso si mettono in scena tensioni tra desiderio individuale e norma sociale, tra emancipazione e appartenenza, tra soggettività e struttura.

Nel caso del romance storico, tale dinamica si arricchisce di una dimensione ulteriore. Il passato non viene semplicemente ricostruito in chiave filologica, ma diventa un ambiente simbolico attraverso cui interrogare il presente. L'ambientazione Regency, frequentemente ripresa nella narrativa e nella serialità contemporanea, opera come dispositivo nostalgico e insieme critico: essa crea distanza temporale, ma permette di affrontare tematiche attuali come l'emancipazione femminile, la mobilità sociale, la rappresentazione della diversità. Il romance storico non rappresenta dunque un rifugio regressivo, ma uno spazio di proiezione culturale in cui il passato viene riletto alla luce delle sensibilità contemporanee.

All'interno della teoria dei generi, il romance si configura come forma seriale per eccellenza. La serialità non costituisce un elemento secondario, ma un principio strutturale: saghe familiari, cicli narrativi, universi espansi costruiscono ambienti diegetici abitabili nel tempo. Nell'epoca dello streaming, la serialità diventa paradigma culturale dominante. La fruizione binge-watching modifica la percezione del tempo narrativo, dilata l'arco emotivo e rafforza la fidelizzazione. La serie televisiva non si limita a raccontare una storia, ma costruisce un mondo, un orizzonte di senso nel quale lo spettatore può permanere, ritornare, identificarsi.

Parallelamente, il concetto di adattamento assume una centralità teorica decisiva. L'adattamento non viene inteso come semplice traduzione da un medium a un altro, né come esercizio di fedeltà al testo originario. Esso si configura come processo di rimediazione, in cui il nuovo medium rielabora e trasforma il precedente secondo le proprie specificità linguistiche, tecnologiche e culturali. Il passaggio dal romanzo alla serie televisiva comporta una ridefinizione della temporalità, del punto di vista, della costruzione dei personaggi e della relazione con il pubblico. L'adattamento diventa così un atto creativo e ideologico, in cui si negoziano valori, rappresentazioni e sensibilità.

In questo quadro si inserisce la riflessione sul rapporto tra narrazione ed emozione. La letteratura neuroscientifica mostra come l'innamoramento attivi circuiti neurochimici legati alla ricompensa e all'attaccamento; la narrazione romantica, mettendo in scena tali dinamiche, stimola processi empatici e identificativi che intensificano il coinvolgimento. Il romance non agisce soltanto sul piano simbolico, ma su quello affettivo e neurocognitivo. L'esperienza narrativa diventa esperienza incarnata, e l'identificazione con i personaggi contribuisce alla costruzione dell'identità individuale e collettiva. In questa prospettiva, il successo del romance contemporaneo non dipende esclusivamente dalla struttura narrativa, ma dalla sua capacità di attivare risposte emotive profonde e condivise.

La scelta di concentrare l'analisi sul caso di *Bridgerton* nasce da questa articolata cornice teorica. La serie prodotta da Shondaland per Netflix rappresenta uno dei fenomeni culturali più rilevanti dell'ultimo decennio. Essa riattiva il romance storico in chiave pop, rielabora l'immaginario Regency attraverso un'estetica inclusiva e interculturale, produce un impatto significativo sul mercato editoriale e audiovisivo e stimola una partecipazione intensa delle comunità di fandom. *Bridgerton* si impone come oggetto privilegiato perché condensa in sé molte delle tensioni che attraversano il romance contemporaneo: tradizione e innovazione, nostalgia e modernità, filologia e rielaborazione simbolica, intrattenimento e politica della rappresentazione.

La motivazione che orienta questo lavoro è duplice. Da un lato vi è l'interesse scientifico per i processi di adattamento e rimediazione, intesi come operazioni culturali che ridefiniscono l'identità del testo nel passaggio tra media. Dall'altro lato vi è la volontà di comprendere come la narrazione amorosa continui a esercitare una forza attrattiva trasversale, capace di attraversare generazioni e piattaforme differenti. Il romance non rappresenta un residuo del passato, ma una forma narrativa che si rinnova attraverso la convergenza mediale e la cultura partecipativa.

L'obiettivo della ricerca consiste nell'analizzare il passaggio dalla carta allo schermo come trasformazione sistemica. La tesi dimostra che il romance contemporaneo si configura come ecosistema narrativo adattivo, in cui dimensione letteraria, produzione industriale e partecipazione del pubblico interagiscono in modo dinamico. Il successo di *Bridgerton* non si spiega unicamente con

la forza della storia d'amore, ma con la sinergia tra estetica, strategia produttiva e coinvolgimento comunitario.

L'approccio metodologico adottato è interdisciplinare. La ricerca integra strumenti della narratologia, della semiotica dell'adattamento, degli studi intermediali, dei cultural studies e della neurobiologia delle emozioni. L'analisi combina la lettura comparata dei romanzi di Julia Quinn e della serie televisiva con l'esame delle dinamiche produttive di Netflix e Shondaland e con l'osservazione delle pratiche di fruizione digitale. Il metodo è qualitativo e interpretativo: esso mira a comprendere le logiche di trasformazione e le implicazioni culturali, piuttosto che a misurare la fedeltà dell'adattamento.

Il primo capitolo ricostruisce l'evoluzione storica, culturale e industriale del romance, ponendo le basi teoriche per comprendere la sua trasformazione contemporanea. L'analisi prende avvio dal romanzo sentimentale e dal romanzo storico inglese, mettendo in luce la funzione pedagogica e identitaria che il genere assume nel corso dell'Ottocento e del Novecento. Il romance viene interpretato come grammatica affettiva capace di organizzare desideri, norme sociali e modelli di soggettività, soprattutto in relazione alla costruzione dell'identità femminile. Il capitolo approfondisce inoltre il dibattito critico sulla legittimazione del romanzo rosa, evidenziando la tensione tra consumo popolare e marginalizzazione accademica. In una seconda fase, l'attenzione si concentra sul mercato editoriale contemporaneo: vengono analizzati dati di vendita, trasformazioni demografiche del pubblico, proliferazione dei micro-generi e ruolo delle piattaforme digitali come Wattpad e Amazon. La serializzazione viene letta non solo come struttura narrativa, ma come modello produttivo che consolida la fidelizzazione e integra il romance nell'economia delle piattaforme.

Il secondo capitolo affronta la dimensione emotiva del romance attraverso un dialogo sistematico con le neuroscienze e la psicologia dell'amore. Il genere viene interpretato come dispositivo empatico capace di attivare meccanismi neurobiologici legati al desiderio, all'attaccamento e alla ricompensa. L'analisi si concentra sul modo in cui la narrazione romantica stimola processi di identificazione e trasporto narrativo, producendo un coinvolgimento che si estende oltre la semplice fruizione estetica. Viene approfondito il concetto di immersività narrativa, mettendo in relazione la lettura romanzesca e la visione seriale con l'attivazione di risposte emotive condivise. Il capitolo esplora inoltre il crossover generazionale del romance, mostrando come le dinamiche affettive rappresentate attraversino epoche e contesti culturali differenti, costruendo una memoria emotiva collettiva. In questa prospettiva, il romance non si configura come evasione superficiale, ma come esperienza affettiva strutturante, in grado di incidere sulla percezione di sé e delle relazioni.

Il terzo capitolo si concentra sul processo di adattamento dal romanzo alla serie televisiva nel caso di *Bridgerton*. L'analisi esamina le strategie di rielaborazione narrativa adottate nel passaggio al linguaggio seriale, soffermandosi sulla ristrutturazione della temporalità, sull'espansione delle linee di trama e sulla ridefinizione del punto di vista. Viene approfondita la trasformazione dei personaggi e delle dinamiche relazionali, evidenziando come la serialità televisiva consenta un'articolazione più complessa degli archi emotivi. Una sezione specifica è dedicata alla rielaborazione delle dinamiche razziali, sessuali e di genere: il capitolo interpreta l'operazione di *Bridgerton* come riscrittura simbolica del passato, in cui l'inclusività e la pluralità identitaria diventano elementi strutturali. L'adattamento viene così letto come atto creativo e ideologico che privilegia una fedeltà emotiva e culturale rispetto alla mera riproduzione filologica del testo originario.

Il quarto capitolo analizza la modernizzazione dei codici narrativi e l'attualizzazione tematica di *Bridgerton* attraverso un'indagine sull'estetica, sulla produzione e sulla dimensione industriale. Musica, costumi e scenografia vengono interpretati come strumenti di aggiornamento simbolico, capaci di creare un ponte tra heritage drama e cultura pop contemporanea. L'estetica anacronistica e l'ibridazione stilistica vengono lette come strategie consapevoli di rimediazione culturale, attraverso cui il passato viene reso accessibile e significativo per il pubblico attuale. Il capitolo approfondisce inoltre il ruolo di Netflix e Shondaland come macchina produttiva culturale, analizzando la sinergia tra branding autoriale, politica della rappresentazione e logiche della piattaforma globale. *Bridgerton* emerge come prodotto ibrido, in cui strategia industriale, inclusività e serialità convergono nella costruzione di un fenomeno transmediale capace di ridefinire i confini del romance storico.

Il quinto capitolo esplora la cultura partecipativa e il ruolo delle comunità di fandom nella costruzione sociale della narrazione. Vengono analizzati fenomeni come BookTok, shipping e fanfiction, interpretati come pratiche di co-autorialità diffusa che ridefiniscono il rapporto tra testo e pubblico. Il lettore/spettatore viene concepito come soggetto attivo, coinvolto in processi di interpretazione, rielaborazione e produzione di contenuti derivati. Il capitolo mostra come il romance contemporaneo si configuri come opera aperta, in cui le piattaforme digitali favoriscono la circolazione, la frammentazione e la riattivazione continua dell'universo narrativo. L'interazione tra industria culturale e comunità partecipative viene analizzata come dinamica bidirezionale: la produzione orienta il pubblico, ma il pubblico influenza a sua volta le strategie produttive. In questa prospettiva, il romance digitale diventa spazio di negoziazione identitaria e laboratorio di sperimentazione culturale.

Nel suo insieme, la tesi dimostra che il romance contemporaneo rappresenta un fenomeno culturale stratificato, in cui adattamento, rimediazione e partecipazione convergono nella costruzione di un nuovo paradigma narrativo. Attraverso il caso di *Bridgerton*, il lavoro evidenzia come la narrazione

amorosa continui a reinventarsi, attraversando media e generazioni, e come essa costituisca oggi uno dei linguaggi privilegiati per comprendere le trasformazioni della cultura globale.

Capitolo 1

Il romance storico e la sua evoluzione tra letteratura e cultura pop

1.1 Dal romanzo sentimentale al romance contemporaneo

L'evoluzione del romance storico testimonia una serie di trasformazioni culturali, sociali e narrative che nel corso del tempo hanno ampliato e diversificato le modalità espressive di questo genere. Partendo dalla tradizione letteraria inglese e giungendo fino alle tendenze contemporanee di serialità digitale¹ e transmedialità², il genere del romance storico ha subito significative trasformazioni nella rappresentazione di identità, potere e inclusività. Questo percorso si inserisce nel più ampio quadro evolutivo del genere romance, offrendo una riflessione storica e critica utile a comprendere le origini e gli sviluppi di un fenomeno narrativo sempre più sensibile alle dinamiche culturali e sociali del presente.

Il processo che conduce il romance dal romanzo sentimentale italiano alla serialità digitale contemporanea evidenzia la sua capacità di adattarsi e rinnovarsi a livello culturale, sociale e narrativo. Questi cambiamenti vengono indagati attraverso lo studio delle modalità di adattamento, rappresentazione e partecipazione all'interno delle narrazioni romance, elementi che costituiscono il filo conduttore della presente ricerca.

In Italia, il romanzo sentimentale ha rappresentato un laboratorio narrativo e sociale in cui si sono depositate attese, norme e aspirazioni femminili, agendo da grammatica affettiva capace di coniugare intrattenimento e pedagogia implicita in un contesto marcatamente patriarcale (Raineri, 2018).

Sotto questa luce, il "sogno sentimentale" non è solo un'immagine evasiva, ma una tecnologia immaginativa che ha consentito alle lettrici di proiettarsi oltre i vincoli dei ruoli tradizionali, anticipando spostamenti identitari e rivendicazioni di scelta che tornano centrali anche nel romance contemporaneo (Raineri, 2018). Collocato tra l'ibridazione dei registri popolari e la scarsa

¹ Organizzazione di contenuti narrativi in episodi distribuiti su piattaforme digitali, caratterizzata da fruizione modulare e spesso interattiva, che favorisce coinvolgimento e fidelizzazione del pubblico.

² Strategia narrativa che sviluppa una storia attraverso più media diversi, con ciascun medium che contribuisce contenuti unici e complementari alla trama complessiva.

legittimazione critica, il romanzo rosa ha funzionato come “galassia” unificante di repertori tematici e desideri, organizzando l’immaginario tramite archetipi riconoscibili e modulazioni retoriche elastiche.

Questa plasticità formale ha favorito una ricezione ampia e trasversale, in cui riconoscimento e identificazione si intrecciano con una pedagogia affettiva sotterranea, capace di normalizzare nuovi codici di comportamento amoroso pur dentro una cornice normativa stringente (Del Grosso Destreri, 2009, in Raineri, 2018). L’intreccio tra intrattenimento e pedagogia implicita configura il romanzo sentimentale come dispositivo culturale che normalizza pratiche affettive e rende intelligibili nuovi modelli di scelta, anticipando forme di autodeterminazione femminile che oggi il romance contemporaneo tematizza apertamente. Tale pedagogia narrativa non procede per enunciazione normativa, ma per mimesi emozionale, facendo dell’identificazione un vettore di interiorizzazione valoriale e di sperimentazione sociale, in una dialettica continua tra desiderio, regola e negoziazione dei ruoli.

La dimensione emancipatoria del romanzo sentimentale si manifesta nell’esplorazione dei desideri femminili e nella rappresentazione di percorsi di autonomia, dove la protagonista negozia i confini tra dovere sociale e *self-fashioning*³, incidendo sulla costruzione di soggettività nuove e su una nazionalizzazione del sentimento⁴.

In questo ecosistema, generi contigui come il fotoromanzo hanno offerto amplificatori visivi del codice romantico, trasformando stereotipi in dispositivi di accesso e di riconoscibilità, e contribuendo al riscatto culturale di pubblici popolari e allargati (Detti, 1990). Il fotoromanzo e le forme popolari adiacenti hanno funzionato da amplificatori visivi di tali codici, predisponendo pratiche di partecipazione ante litteram e un ambiente di lettura condivisa che ha reso poroso il confine tra consumo e co-costruzione dell’immaginario.

Lungi dall’essere un deposito inerte di luoghi comuni, lo stereotipo diventa contenitore dinamico che la cultura di massa riempie con attese e ansie collettive, abilitando pratiche di identificazione e una partecipazione “ante litteram” attraverso rituali di lettura, rubriche, corrispondenze e circolazione di consigli che anticipano forme di comunità interpretative. L’uso dello stereotipo come contenitore

³ Processo di costruzione consapevole della propria identità e immagine pubblica, spesso in relazione a norme culturali e contesti sociali.

⁴ Si riferisce al concetto di "comunità immaginate" di Benedict Anderson, che descrive come i membri di una nazione si sentano uniti da un senso di appartenenza creato dall'immaginazione, piuttosto che dalla conoscenza personale diretta. Le persone si percepiscono parte di una comunità nazionale attraverso mezzi come la stampa e l'istruzione, che diffondono un senso di coesione, identità e solidarietà, creando un legame emotivo e un sentimento di appartenenza collettiva.

elastico di aspettative collettive, più che come schema fisso, spiega la tenuta del genere nel lungo periodo, perché consente di riconoscere la forma mentre si aggiornano i contenuti, favorendo un equilibrio tra prevedibilità e sorpresa.

Questa dimensione pre-partecipativa prepara il terreno a una modernità del romance che risiede nella sua capacità di rimediare e riattivare modelli narrativi stabili rendendoli permeabili a feedback sociali e a oscillazioni del gusto. La “Teoria della rimediazione” di Bolter e Grusin rafforza, inoltre, tale concetto di riattivazione dei modelli narrativi mostrando come ogni nuovo medium (digitale, in particolare) non nasca nel vuoto, ma si ricollegli e trasformi quelli esistenti, riattivandoli e riproponendoli in forme nuove e più efficaci. In questo modo, la riattivazione non è solo la ripetizione, ma un'interazione dinamica tra media vecchi e nuovi che si influenzano e si commentano reciprocamente, creando una continua evoluzione delle forme narrative (Wolf, 1994). Il romance di massa non utilizza quindi lo stereotipo in modo statico, ma riempie quel determinato luogo comune con i desideri e le speranze del pubblico popolare per permettere l'identificazione.

Nel passaggio al Novecento, il romance storico migra dall'avventura di cappa e spada⁵ a una modulazione maggiormente introspettiva, centrata su interiorità e poteri negoziati tra i sessi, con un contributo decisivo di autrici come Georgette Heyer al processo di rivalutazione del genere. In questa dinamica, il canone *Regency*⁶ ridefinito da Heyer funge da grammatica riconoscibile che legittima la variazione su tema e, nel presente, sostiene il successo di saghe come *Bridgerton*, dove ogni volume o stagione declina un nucleo affettivo con nuove focalizzazioni. L'eredità di Heyer, infatti, trova continuità nella scrittura di Julia Quinn, che ne riprende la leggerezza, l'ironia e la centralità della protagonista femminile, adattandole ai gusti e alla sensibilità del pubblico contemporaneo.

La messa in scena di un “altrove” storico, spesso idealizzato, consente di interrogare identità e desideri in un contesto separato ma emotivamente risonante, mentre la serializzazione consolida fedeltà e appartenenze, anticipando logiche di saga che culminano in fenomeni come *Bridgerton* (Hughes, 1993). La serialità consolida contratti di fedeltà e appartenenza, trasformando l’“altrove” storico in spazio abitabile nel tempo, e modulando i conflitti di genere e di classe lungo archi narrativi che sostengono sia la ripetizione rassicurante sia l'evoluzione dei personaggi.

A partire dagli anni Novanta, la rivoluzione digitale trasforma il romance in prodotto culturale

⁵ Filone narrativo avventuroso ambientato tra XVII e XIX secolo, caratterizzato da duelli, intrighi, onore e protagonisti eroici o romantici che vivono avventure spettacolari.

⁶ Periodo storico britannico (1811-1820) segnato dalla reggenza del Principe di Galles, caratterizzato da trasformazioni culturali, moda raffinata, rigide convenzioni sociali e ambientazioni aristocratiche spesso riprodotte nella narrativa e nel cinema.

“piattaforma-centrico”, dove letture frammentate, ebook, raccomandazioni algoritmiche e microgeneri favoriti da community online co-producono il valore dell’opera. Come osserva Henry Jenkins (2006) nella teoria della *participatory culture*, la rete trasforma la fruizione in un processo collaborativo, in cui i lettori diventano co-autori e produttori di significato. Allo stesso modo, van Dijck (2013) sottolinea come la logica della *platformization* regoli i meccanismi di visibilità e partecipazione, ridefinendo i confini tra produzione e consumo culturale.

Fenomeni come *BookTok*⁷ esemplificano una fruizione in cui recensioni, clip e trend editoriali non accompagnano soltanto la ricezione, ma ridisegnano la domanda, riconfigurando cicli di vita del testo, traiettorie di successo e repertori tematici. La serializzazione ha inoltre consolidato un forte rapporto di fedeltà tra opere e pubblico, favorendo la nascita di saghe editoriali seguite con passione, come dimostra il successo della serie dedicata ai *Bridgerton*.

Il caso di *BookTok* testimonia come il pubblico non si limiti più a consumare passivamente, ma partecipi alla costruzione stessa del testo, dando vita a comunità online in grado di influenzare l’industria culturale. In questo senso, la riflessione di Jenkins (2009) sugli *spreadable media* risulta particolarmente interessante: la circolazione virale dei contenuti trasforma i lettori in promotori e mediatori culturali, contribuendo a modellare le strategie produttive delle industrie editoriali e audiovisive.

La *piattaformizzazione*⁸ delle esperienze attraverso la cultura digitale dei social media ha fatto sì che la cultura mediatica rendesse il pubblico parte integrante e generativo della narrazione, poiché lo spettatore/consumatore interagisce con la narrazione attraverso recensioni, blog, tweet o remake amatoriali, andando a creare comunità digitali dove tutti partecipano attivamente, non solo consumando passivamente. Parallelamente, le serie televisive in costume hanno contribuito a modernizzare il romance storico. Attraverso una cura meticolosa per scenografie e costumi, unite a innovazioni narrative e a una maggiore diversità di genere, queste produzioni hanno ampliato il pubblico e reso il genere accessibile a più fasce d’età, dando una spettacolarità e una concretezza multisensoriale al romanzo rosa. (Bellavita, 2022).

Questo metodo aiuta la fruizione del genere da parte di un pubblico sempre più ampio e porta a una modernizzazione del romance letterario grazie all’innovazione narrativa, alla diversità di genere e all’adeguamento dei formati. Titoli mainstream come *The Crown* mostrano la spendibilità del *period*

⁷ Comunità e fenomeno su TikTok dedicato alla condivisione di contenuti legati ai libri, tra recensioni, consigli di lettura e trend editoriali, che influenza significativamente il mercato editoriale.

⁸ Processo attraverso cui servizi, contenuti e interazioni si organizzano e si distribuiscono tramite piattaforme digitali, che centralizzano dati, utenti e flussi economici.

*drama*⁹ come contenitore capace di combinare tradizione, innovazione e sensibilità contemporanee, favorendo una riconfigurazione del romanzo rosa nella sua resa audiovisiva (Bellavita, 2022, pp. 30–35). Il *period drama* contemporaneo media tra filologia e spettacolarità, proponendo una fedeltà emotiva al contesto storico che valorizza la risonanza con sensibilità attuali e amplia la platea intergenerazionale attraverso estetiche riconoscibili e format seriali.

Accanto a *The Crown*, altre produzioni come *Downton Abbey* o *Sanditon* dimostrano la vitalità di questa formula narrativa, che intreccia realismo storico e modernità di sguardo, mantenendo saldo il legame tra autenticità emotiva e rappresentazione sociale. Questo tipo di produzioni, come nel caso di *The Crown*, esemplificano la capacità del genere di coniugare cura scenica, innovazione narrativa e pluralità di sguardi, favorendo un trasferimento di prestigio che retroagisce sulla ricezione del romance letterario.

Il valore del romance in ambiente digitale si costituisce, dunque, come esito di feedback virali e metriche dell'attenzione, che incentivano scritture modulabili, espandibili e crossmediali senza sacrificare la riconoscibilità di genere.

Questa configurazione conferma il passaggio da un consumo individuale a un'esperienza collettiva e iterativa, in cui evasione, identificazione e partecipazione si intrecciano come funzioni strutturali del testo. In questo senso, la modernizzazione delle narrazioni del romance è data dalla commistione tra la tradizione della storia romantica e l'innovazione narrativa, dall'apertura a un mondo sociale più moderno e alla contaminazione con le narrazioni seriali più contemporanee (Bellavita, 2022, pp.30-35). L'impatto economico della cultura partecipativa nella società contemporanea è sempre più fondamentale, e impatta direttamente sull'industria dell'intrattenimento. Questa sinergia tra tradizione e innovazione, sostenuta da logiche di feedback virali e metriche dell'attenzione, spinge l'industria verso format adattivi, valorizzando narrazioni modulabili, espandibili e serializzabili che mantengono stabile la riconoscibilità di genere pur innovando i codici di rappresentazione.

In sintesi, nel passaggio dal romanzo sentimentale al romance contemporaneo, si osserva un continuum di trasformazioni che ridefinisce ruoli di genere, pratiche amorose e forme di partecipazione, assecondando bisogni di evasione, identificazione e agency culturale già iscritti nella tradizione e oggi amplificati dalle tecnologie digitali, e ne costruisce un nuovo immaginario collettivo (Raineri, 2018; Detti, 1990; Bellavita, 2022). Queste trasformazioni pongono le basi per comprendere, nel paragrafo successivo, il ruolo fondativo del romanzo storico inglese nella costruzione del romance moderno e delle sue declinazioni transmediali.

⁹ Genere narrativo audiovisivo ambientato in un'epoca storica passata, che ricostruisce contesti sociali, costumi e ambientazioni tipiche del periodo rappresentato.

In questo contesto, il romance storico può essere interpretato come un dispositivo di pedagogia affettiva implicita, capace di fornire strumenti cognitivi ed emotivi per leggere la complessità delle relazioni umane. Calabrese (2024) sottolinea come la narrazione – letteraria o audiovisiva – costituisca un ambiente simbolico in cui i lettori apprendono modelli di comportamento, rielaborano esperienze personali e costruiscono interpretazioni del mondo attraverso il vissuto dei personaggi. Il romance, con la sua insistenza su desiderio, conflitto e negoziazione, attiva nel lettore una forma di riflessione emotiva mediata dalla finzione, rendendo la trama non solo coinvolgente, ma anche formativa e orientativa. La funzione educativa del romance non è dunque esplicita o prescrittiva, bensì esperienziale: è nella fruizione emotiva, nella condivisione di stati interni, nella risonanza dei sentimenti che il lettore acquisisce strumenti per comprendere sé stesso e il proprio mondo.

Questo processo di apprendimento è sostenuto da meccanismi neuroaffettivi profondi, come dimostrano gli studi sulle basi biologiche dell'empatia narrativa. Panksepp e Biven (2015) hanno evidenziato come il cervello umano sia strutturato per riconoscere, anticipare e rispondere alle emozioni altrui attraverso i sistemi motivazionali del “care” e del “seeking”. Nella lettura di un romanzo sentimentale, tali sistemi vengono attivati in modo simile a quanto accade nelle interazioni reali, generando una forma di “simulazione incarnata” che consente di sentire l'esperienza dell'altro come propria. In altre parole, identificarsi con una protagonista che vive un percorso di affermazione, desiderio e conflitto significa percorrere – neurologicamente e affettivamente – lo stesso cammino, allenando competenze socio-emotive fondamentali per la costruzione della soggettività.

Helen Fisher (2016) descrive l'amore romantico come una forma di motivazione biologicamente fondata, in grado di mobilitare risorse cognitive, ormonali e motivazionali con un'intensità paragonabile a quella di bisogni primari. Applicato alla lettura, questo modello suggerisce che il romance attiva non solo la fantasia ma anche strutture cerebrali reali legate al desiderio e all'attaccamento. È in questa sovrapposizione tra finzione e neurochimica che risiede parte del potere coinvolgente del genere. Il romance non “parla d'amore”, ma *produce amore*, nel senso di attivare esperienze di desiderio, attesa, attaccamento e rassicurazione che contribuiscono a regolare la vita emotiva del lettore.

Da questo punto di vista, la dimensione narrativa diventa una piattaforma simbolica per l'elaborazione identitaria. Rose (2013) sottolinea come il racconto, soprattutto in contesti digitali, non si limiti a intrattenere ma a generare modelli culturali in cui il pubblico possa riconoscersi e da cui possa trarre mappe di senso. L'immersione nel romance non è dunque evasione, ma esperienza ermeneutica: un modo per attribuire significato all'esperienza personale, per organizzare emozioni

diffuse in trame comprensibili, per costruire *possibilità di sé*. In particolare, il romance storico offre la possibilità di esplorare identità alternative in uno spazio temporale protetto, distante dalla quotidianità ma carico di risonanza emotiva. Questa struttura permette di riscrivere ruoli e aspettative, immaginare configurazioni affettive altre, riflettere sulle tensioni tra vincolo e scelta.

Tale dimensione trasformativa è amplificata dalla continuità tra lettura e condivisione, soprattutto nei contesti digitali. La piattaformaizzazione della fruizione – da Goodreads a BookTok – ha creato ambienti in cui l’esperienza della lettura si estende nella socialità, nella discussione, nella rielaborazione creativa. Non si legge più solo per sé, ma anche per raccontarsi, posizionarsi, identificarsi con un’estetica relazionale e valoriale condivisa. Il romance, in questo nuovo ecosistema, si fa sempre più *vettore di affinità emotive*, di comunità simboliche e di processi di co-autorialità, in cui la narrazione diventa spazio di agency affettiva e culturale.

Le trasformazioni narrative e mediali fin qui analizzate trovano un riscontro concreto anche sul piano industriale. Per comprendere la portata effettiva dell’evoluzione del romance contemporaneo, è dunque necessario osservare come tali dinamiche si riflettano nel mercato editoriale, nei suoi pubblici e nei nuovi circuiti digitali che ne sostengono la diffusione.

Parallelamente al successo su schermo, il genere romance continua a dominare anche il mercato editoriale contemporaneo, evolvendosi per rispondere ai gusti di pubblici nuovi e ai canali digitali emergenti. I romanzi rosa costituiscono stabilmente una fetta enorme dell’industria libraria popolare: negli Stati Uniti, il romance genera vendite stimate attorno a 1,4–1,5 miliardi di dollari l’anno (Romance Writers of America, dati 2017), rappresentando circa un quinto dell’intero mercato fiction trade. In base a un rapporto RWA, nel 2016 il romance deteneva il 23% del mercato fiction USA, secondo solo alla narrativa “generalista”. Questo dato è indicativo di un trend più ampio: il romance è uno dei generi più venduti al mondo, grazie a un pubblico di lettori estremamente fedele e ricettivo. Un sondaggio Nielsen ha rilevato che circa l’82% dei lettori di romance sono di sesso femminile, con un’età media compresa tra i 35 e i 39 anni. Tuttavia, la demografia dei lettori si sta ampliando. Mentre la fascia tradizionale rimane quella delle donne adulte, oggi circa il 44% degli acquirenti di romanzi rosa ha tra i 18 e i 44 anni (Nielsen, 2015) – segno di una crescita del pubblico Millennial e Gen Z. In effetti, la RWA sottolinea come “*il futuro del romance*” risieda nei lettori più giovani, più diversi per background etnico e orientamento, e perfino con una presenza maschile in aumento. Fenomeni recenti lo confermano: la community di BookTok (gli appassionati di libri su TikTok) ha riscoperto e viralizzato molti romance, portando teenager e ventenni a contribuire a nuove ondate di vendite. Ad esempio, il 2022 ha visto un vero boom di romanzi rosa trainato dai social media: negli Stati Uniti, le vendite di romance *in edizione cartacea* sono cresciute di oltre il 40% rispetto all’anno precedente, raggiungendo livelli che non si vedevano dal 2014. Questo incremento è dovuto in parte alle tendenze

di TikTok (dove hashtag come #RomanceTok accumulano miliardi di visualizzazioni) e alla maggiore presenza di titoli rosa sugli scaffali delle librerie, stimolata dalla domanda dei giovani lettori. È significativo che tale crescita si concentri sul cartaceo, mentre le vendite ebook di romance siano calate nello stesso periodo – segno che una nuova generazione di lettrici ama acquistare copie fisiche dei libri scoperti online, trasformando la passione virtuale in consumo reale (McLean, 2022).

Il romance contemporaneo è tutt'altro che monolitico: al suo interno pullulano micro-generi e sotto-categorie in grado di intercettare gusti specifici. La classica distinzione editoriale prevede subgeneri consolidati – dal *contemporary romance* (ambientazione contemporanea) al *romance storico*, dal *romantic suspense* al *paranormal romance*, fino al filone *erotico* esplicito o al *young adult romance* rivolto agli adolescenti. Ma negli ultimi anni, complice la pubblicazione digitale, si è assistito all'ascesa di nicchie ancora più particolari, veri e propri “micro-generi” del romance. Come nota Driscoll (2019), *la diffusione dell'editoria digitale nel XXI secolo ha portato alla proliferazione di microgeneri sempre più specifici – da romanzi rosa ambientati tra gli Amish a storie d'amore nel mondo delle corse NASCAR*. Ciò significa che ogni fantasia romantica, per quanto peculiare, può trovare spazio e pubblico: esistono romanzi dedicati a *biker romance*, *sports romance* (ambientati nello sport professionistico), *office romance*, *romantasy* (ibrido tra fantasy e romance, in forte crescita recente), *dark romance* dai toni più cupi, e così via. Questa iper-specializzazione è resa sostenibile dai canali digitali, dove autori e lettori di nicchia possono incontrarsi globalmente senza passare dai filtri della grande editoria. In altre parole, il romance sta replicando al suo interno lo schema dei *niche markets*: una galassia di sottogeneri autonomi ma interconnessi, che il lettore può esplorare secondo i propri interessi specifici.

Un elemento chiave del romance sia come genere sia come strategia commerciale è la serializzazione. Moltissimi romanzi rosa sono parte di serie più ampie: saghe familiari, trilogie, cicli ambientati in una stessa città o comunità. L'idea di serialità qui opera su due livelli. Da un lato c'è la serialità interna alle storie – ad esempio la serie *Bridgerton* di Julia Quinn comprende 8 romanzi, ciascuno incentrato su un fratello/sorella diverso, permettendo ai lettori di ritrovare un universo narrativo coerente libro dopo libro. Dall'altro c'è la serialità come *modello produttivo*: pubblicare a cadenza ravvicinata libri concatenati fidelizza il pubblico e massimizza le vendite, un po' come le stagioni di una serie TV mantengono gli spettatori agganciati. Nel mercato contemporaneo, questo approccio è sfruttato sia dai grandi editori tradizionali sia – in misura ancor maggiore – dagli autori indipendenti nel circuito digitale. Si pensi alle collane Harmony (Harlequin/Mondadori) che per decenni hanno pubblicato romanzi rosa in formato tascabile con cadenza mensile, creando un *appuntamento seriale* per le lettrici in edicola. Oggi, piattaforme come Amazon Kindle Direct Publishing hanno

estremizzato il fenomeno: autrici auto-pubblicate spesso rilasciano serie di 3-6 libri nello spazio di pochi mesi, alimentando un continuo interesse e scalando le classifiche di vendita online. Il modello “binge” arriva così anche nella lettura: molti lettori di romance preferiscono iniziare una serie sapendo di avere già a disposizione il seguito, analogamente a come gli spettatori di Netflix gradiscono avere l’intera stagione pronta da guardare (Noall, 2025). Un dato interessante è che nelle categorie romance l’ebook gioca un ruolo enorme: secondo analisi di mercato, gli ebook costituiscono il 30–40% delle unità vendute nel romance tradizionale, e per molti autori indipendenti rappresentano fino al 90% delle copie vendute. Il formato digitale consente un consumo rapido (acquisto con un click, lettura immediata) e discreto – qualità apprezzate per contenuti talvolta “piccanti” o di *guilty pleasure* (Noall, 2025). Inoltre, servizi di abbonamento come Kindle Unlimited incentivano la serializzazione: poiché gli autori vengono remunerati in base alle pagine lette, avere saghe lunghe e coinvolgenti (*binge-worthy*, per riprendere un termine televisivo) spinge le lettrici a leggere libro dopo libro, aumentando i compensi dell’autore e la soddisfazione del pubblico.

L’ecosistema digitale ha infatti rivoluzionato il circuito del romance, creando nuovi canali di scoperta, diffusione e produzione. Due nomi su tutti: Wattpad e Amazon. Wattpad è una piattaforma social di scrittura e lettura online che conta circa *90 milioni di utenti nel mondo*, di cui la stragrande maggioranza giovani (Gen Z e Millennial). Su Wattpad, casa delle fanfiction, che verranno approfondite nel paragrafo 5.2, chiunque può pubblicare a puntate la propria storia e costruirsi una base di fan; non sorprende che uno dei generi più popolari sulla piattaforma sia proprio il romance, spesso in forme ibride come fanfiction romantiche, storie Young Adult sentimentali o racconti *urban-fantasy* con forti componenti amorose. La serialità qui è nativa: le storie vengono pubblicate capitolo per capitolo, in progress, e i commenti entusiasti dei lettori incentivano gli autori a proseguire rapidamente. Wattpad è diventato un vero vivaio per nuovi talenti del romance contemporaneo. Alcuni casi eclatanti: *After*, saga romantica di Anna Todd, iniziata su Wattpad come fanfiction, ha totalizzato oltre un miliardo di letture online prima di essere acquisita da un editore tradizionale e trasformata in una serie di romanzi best-seller e film di successo; *The Kissing Booth*, teen-romance di Beth Reekles, è passato da Wattpad alla pubblicazione e poi all’adattamento in film Netflix. La piattaforma stessa ha lanciato una propria linea editoriale (*Wattpad Books*) per pubblicare i titoli più popolari nati in rete, segno che il confine tra autopubblicazione amatoriale e industria si fa sempre più labile. Dal punto di vista sociologico, Wattpad ha aperto spazi inclusivi e comunitari: autrici di diversi paesi possono scrivere in inglese o nella propria lingua e trovare lettori globali; inoltre c’è maggiore rappresentanza di identità LGBTQ+ e storie interculturali, rispecchiando la sensibilità della generazione Z (Warner in Friedman, 2023 evidenzia come le nuove generazioni abbiano gusti più fluidi e meno incasellati in costrutti sociali tradizionali). Si può affermare che Wattpad ha

democratizzato l'accesso al romance, ampliandone temi e protagonisti, e al contempo funge da laboratorio in cui l'industria pesca le prossime promesse di best-seller.

Amazon, dal canto suo, ha ridefinito le regole della distribuzione e della produzione attraverso Kindle e il self-publishing. La possibilità di pubblicare in autonomia un romanzo e renderlo disponibile istantaneamente su Kindle Store (e in stampa on-demand) ha avuto un impatto particolarmente forte sul romance: *si stima che circa il 40% dei libri autopubblicati su Amazon appartenga al genere romance* (Cowell, 2025). Questo dato impressionante riflette alcuni fattori: la domanda elevatissima di romance, la velocità con cui le autrici indie riescono a produrre nuovi contenuti, e una certa agilità del genere nel soddisfare nicchie specifiche di lettori. Autrici prima relegate al margine dai grandi editori – ad esempio scrittrici di romance erotico molto spinto, o di romance LGBTQ+ in anni in cui era meno mainstream – hanno trovato su Amazon KDP il canale ideale per raggiungere i lettori direttamente. Il risultato è una fiorente economia parallela: *decine di autrici romance autopubblicate guadagnano cifre a sei zeri* vendendo ebook da 2,99\$ sul Kindle Store, alimentate da comunità di fan su Facebook, Instagram e TikTok. Amazon, di fatto, domina la scena: controlla oltre l'80% delle vendite ebook negli USA e circa il 50% di quelle cartacee, per cui essere presenti (e ben posizionati) su Kindle è fondamentale. Programmi come Kindle Unlimited hanno poi consolidato la lettura “a buffet”: con un abbonamento mensile, le lettrici possono leggere illimitatamente – un paradiso soprattutto per chi consuma molti romance al mese. Dalla prospettiva degli autori, Kindle Unlimited paga tramite un fondo mensile suddiviso in base alle pagine lette; nel 2023 questo *KDP Select Global Fund* erogava oltre 40 milioni di dollari al mese agli autori partecipanti. I romanzi romance, spesso organizzati in serie avvincenti, dominano le classifiche di pagine lette su KU, a riprova che il pubblico dedica parecchie ore a questi universi narrativi seriali. Si è creato persino un circuito virtuoso: autrici indie di successo talora vengono notate da editori tradizionali e messe sotto contratto (è il caso di E.L. James con *Fifty Shades*, Sylvia Day, o in Italia case come Newton Compton che pescano bestseller autopubblicati su Amazon); altre scelgono consapevolmente di restare indipendenti per mantenere il controllo creativo e finanziario, forti della fidelizzazione dei lettori.

1.2 L'influenza del romanzo storico inglese e le tendenze contemporanee

Il romanzo storico inglese ottocentesco, sotto l'influsso di Walter Scott¹⁰, ha inaugurato una forma di narrazione che privilegiava la dimensione emotiva rispetto al rigore documentale. Le vicende storiche

¹⁰ Walter Scott (1771-1832) è stato uno scrittore e poeta scozzese, considerato il padre del romanzo storico moderno, noto per opere come *Ivanhoe* che combinano avventura, storia e identità nazionale.

venivano filtrate attraverso passioni e destini individuali, generando un equilibrio tra realtà e finzione che permetteva al lettore di immergersi nel passato e, al contempo, di riflettere su questioni del presente (Bernauer, 2008). Il paradigma scottiano istituisce una mediazione tra documento e pathos che autorizza la rilettura del passato come specchio del presente, legittimando idealizzazioni finalizzate al coinvolgimento affettivo e all'elaborazione di un orizzonte identitario condiviso.

Questa fedeltà emotiva, più che filologica, è oggi riattivata dagli adattamenti transmediali che subordinano la cornice storica all'urgenza di senso per il pubblico contemporaneo, come nel caso della rielaborazione *Regency*.

Tale narrazione riesce ad elaborare uno spazio condiviso tra realtà e finzione, utilizzando le ambientazioni e i personaggi per creare un orizzonte nazionale. In tal modo, l'individuo è definito da ciò che lo anima e dal conflitto interiore che si manifesta, piuttosto che dalla precisione documentale: ciò è ampiamente rintracciabile nella trasposizione transmediale di *Bridgerton*, in cui gli elementi storici sono subordinati al coinvolgimento emotivo ed alla valenza contemporanea.

La rimediazione audiovisiva opera su livelli stratificati in cui archetipi relazionali e conflitti sociali dialogano con una storicità selettiva, rendendo l'epoca un laboratorio di rappresentazioni multiculturali e queer senza rinunciare alla riconoscibilità del setting.

La sovrapposizione di trame sentimentali e nodi storico-sociali abilita letture plurali e consente una fruizione seriale "a pettine", capace di accogliere nuovi punti di vista mantenendo coesione di mondo. L'idealizzazione in favore del realismo storico che caratterizza il romanzo storico inglese permette al pubblico di immergersi nel tempo passato senza la precisione documentale, consentendo di reinterpretare la storia al fine di rispondere a questioni ed esigenze del presente. Secondo Bernauer (2008), tale tendenza all'idealizzazione rappresenta un espediente narrativo per coinvolgere emotivamente ed intellettualmente il pubblico, fornendo interpretazioni della storia che soddisfano sia le esigenze narrative che quelle delle dinamiche culturali del pubblico. Ciò si traduce in adattamenti di eventi storici di cui spesso non si ha un'accurata conoscenza, come le atmosfere *Regency*, che non si limitano a una rappresentazione storica ma diventano cornici emotive focalizzate sul destino e sulla componente affettiva. Nei romanzi storici ottocenteschi, una crisi o una svolta storica rappresentano il motore della narrazione e ne caratterizzano l'avvento. Il coinvolgimento del lettore/spettatore avviene attraverso l'intreccio di una narrazione a strati di eventi storici combinati con personaggi e avvenimenti non reali, attraverso la cui sovrapposizione si affrontano tematiche di interesse sociale ed individuale. Tali rappresentazioni forniscono il preludio alla capacità di crossover generazionale che si concretizza anche attraverso la serialità televisiva (Bernauer, 2008). L'alternanza dei tempi di narrazione costituisce un aspetto proprio di *Bridgerton*, in cui lo strato storico viene idealizzato e reinterpretato, assumendo le sembianze di un mondo fatto di archetipi che permettono,

però, di accogliere rappresentazioni multiculturali e queer.

A partire dagli anni Trenta del Novecento, il romance storico ha conosciuto una svolta, con l'affermarsi di un pubblico prevalentemente femminile, che ha guidato la ridefinizione del genere. Tale cambiamento influenza i contenuti, gli stili e le narrazioni che compongono questo genere, il cui canone viene ampiamente ridisegnato da autori come la sopracitata Georgette Heyer, consacrando così il romance storico come genere indipendente. Questa preferenza è dettata, secondo Hughes (1993), dalla sensibilità della lettrice e della sua predisposizione all'identificazione ed al trasporto emotivo che le storie d'amore veicolano. La svolta novecentesca verso un pubblico prevalentemente femminile consolida il canone del romance storico come spazio dell'interiorità e della negoziazione del potere tra i sessi, con Heyer a definire un regime di verosimiglianza affettiva riconoscibile e durevole.

Ciò spiega la resilienza del formato, che combina comfort narrativo e libertà di variazione, facilitando l'aggiornamento delle convenzioni senza smarrire la promessa emotiva di genere.

Questa svolta affettiva e relazionale del romance storico non si sviluppa unicamente nel contesto britannico. A partire dagli anni Cinquanta, si assiste a una forte internazionalizzazione del genere, con l'emergere di case editrici come Harlequin negli Stati Uniti e Mills & Boon in Inghilterra, che danno origine a un sistema industriale di produzione seriale. Queste realtà editoriali strutturano il romance come formato standardizzato, con trame e archetipi riconoscibili, contribuendo alla sua diffusione globale. Il romance storico assume così una doppia fisionomia: da un lato, prodotto culturale orientato alla ripetizione rassicurante di schemi emotivi; dall'altro, veicolo attraverso cui esplorare trasformazioni valoriali e pratiche di agency femminile, soprattutto nei paesi anglofoni.

La formula Harlequin, in particolare, rappresenta un passaggio cruciale: stabilisce un regime editoriale orientato al ritmo, alla leggibilità e alla prevedibilità, ma allo stesso tempo fornisce un laboratorio narrativo per autrici in grado di sfruttare quei vincoli per sperimentare variazioni, conflitti e nuovi modelli di soggettività femminile. Come osserva Karandashev (2017), la popolarità del romance nei diversi contesti culturali risponde a bisogni profondamente umani di appartenenza, desiderio e sicurezza affettiva. Tuttavia, il modo in cui questi bisogni vengono narrati varia radicalmente a seconda della cultura di riferimento. Il romance americano, ad esempio, si sviluppa con una struttura più netta e ottimistica, spesso incentrata sulla redenzione dell'eroe maschile; quello europeo, invece, mantiene un tono più sfumato, ironico o malinconico, come nel caso delle riscritture Regency o delle narrazioni d'ambientazione storica ottocentesca.

Questa pluralità culturale del romance è fondamentale per comprendere la sua resilienza nel tempo.

Lontano dall'essere un genere chiuso o monocorde, esso si configura come uno spazio flessibile, capace di accogliere esigenze identitarie, estetiche e valoriali differenti. La tensione tra canone e innovazione diventa qui un motore propulsivo: le regole del genere – innamoramento, conflitto, lieto fine – costituiscono una grammatica di base che può essere declinata in molteplici varianti, permettendo ai lettori di trovare conforto nella struttura e sorpresa nei contenuti. Questa logica di ripetizione con variazione anticipa molte delle caratteristiche della serialità contemporanea e predispone il romance alla sua transizione nel sistema transmediale.

L'editoria di massa, inoltre, ha reso il romance accessibile e riconoscibile, trasformandolo in un prodotto profondamente legato all'esperienza quotidiana delle lettrici. Negli Stati Uniti, già dagli anni Settanta, il romance comincia a essere tematizzato in chiave femminista, ponendo al centro figure femminili complesse, desideranti, capaci di negoziare spazi di libertà all'interno di cornici sociali restrittive. Questa svolta si riverbera anche nelle forme europee e italiane, dove si assiste a un progressivo slittamento dalla passività della protagonista verso forme più autonome e consapevoli di agency narrativa. Il passaggio dal romance passivo e idealizzato a quello ironico, giocoso e postmoderno – come si osserva in Julia Quinn – è il risultato di una lunga transizione culturale, sostenuta da trasformazioni nell'editoria, nei modelli relazionali e nei rapporti di genere.

In questo quadro, il romance storico assume la funzione di ponte intersemiotico tra tradizione letteraria, cultura popolare e immaginari globalizzati. La sua capacità di rappresentare, rimediare e reinventare codici culturali ha preparato il terreno per la transizione alla forma seriale contemporanea. È proprio questa lunga genealogia internazionale, editoriale e culturale che consente a prodotti come *Bridgerton* di trovare una risonanza transgenerazionale: essi parlano attraverso archetipi familiari, ma con linguaggi aggiornati, offrendo narrazioni in grado di attraversare culture, formati e piattaforme.

Tale identificazione è inoltre rintracciabile negli spettatori della serie *Bridgerton*, in cui si percepisce una valenza femminile che non si limita alla rappresentazione del costume e della moda, ma che si estende all'esperienza emozionale della serie. Grazie allo spiccato legame con l'attualità, il romanzo storico inglese consente di creare mondi alternativi, che riflettono le dinamiche contemporanee e attraverso cui esplorare tematiche individuali e sociali. In tal modo, Hughes (1993) sottolinea che gli autori di romanzi storici possono costruire modelli di società credibili, modificando o invertendo le regole del passato per proporre mondi ideali coerenti con la sensibilità del presente. Anche *Bridgerton* si muove in questa direzione, reinventando il mondo, semplificando le convenzioni sociali dell'epoca e presentando stereotipi e convenzioni, dal matrimonio combinato alla disuguaglianza di genere, che risultano modernizzati e riconoscibili ad un pubblico contemporaneo.

Il romanzo storico inglese ha peraltro ampiamente influenzato la narrativa di genere popolare italiana,

di cui ha riprodotto i paradigmi. La narrativa popolare italiana recepisce paradigmi oppositivi e figure-tipo del romanzo storico inglese, standardizzando un repertorio riconoscibile che, se da un lato vincola, dall'altro agevola la circolazione transmediale contemporanea grazie alla forza degli archetipi.

La rinascita del romance storico nel presente passa proprio dalla capacità di riattivare tali convenzioni in chiave pop, come mostra il caso *Bridgerton* nella sua funzione di ponte tra tradizione e innovazione. Detti (1990) nota che il modello di racconto in antitesi tra virtù e libertinismo, l'ambientazione storica e l'uso di figure tipo (la fanciulla virtuosa, il mascalzone ed il dongiovanni) sono state recepite ed utilizzate dalla narrativa pop italiana creando uno standard facilmente identificabile ed inalterato fino alla riscoperta del romanzo popolare. Si sottolinea, però, che tali standard rappresentano un limite intrinseco alla narrativa di genere italiana, ma questo non rappresenta più un ostacolo dal momento che, attraverso il fenomeno della transmedialità, il romance storico sta vivendo una rinascita.

Le strategie narrative delineate nel romanzo storico inglese si possono, infatti, riconoscere nell'attuale narrazione transmediale, come appunto nel caso di *Bridgerton*, che reinterpreta convenzioni ed archetipi (Detti, 1990).

La serialità, intrinseca al romanzo storico, ha favorito il passaggio verso forme televisive e digitali. Strategie narrative come intrecci multipli, sviluppo di archi di personaggi e costruzioni antologiche si ritrovano oggi in prodotti seriali che sfruttano la logica transmediale per ampliare universi narrativi e coinvolgere lo spettatore in un ciclo di fruizione partecipativa (Demaria & Piluso, 2020).

Bridgerton adotta una serializzazione ramificata, tipica delle forme seriali più tradizionali e che mira, attraverso un coinvolgimento sempre crescente ed una molteplicità di linee narrative, ad attrarre lo spettatore nel tempo a cavallo tra lo schermo e la realtà, trasformandolo così in uno spettatore partecipativo tramite una strategia che mira all'integrazione transmediale dell'audience.

La narrativa ambientata in "mondi possibili" offre un'opportunità di sviluppo per la narrativa di genere dal momento che crea un trampolino di lancio che permette l'elaborazione di universi narrativi in cui i fan collaborano attivamente ridefinendo il canone e la struttura narrativa. Secondo Demaria e Piluso (2020), grazie al fenomeno della "premediazione"¹¹, si riesce a dare, alla narrativa transmediale, una profondità temporale che permette di raccordare tutti i flussi e le produzioni di una determinata marca narrativa. La premediazione conferisce profondità temporale e coerenza di marca ai mondi narrativi, predisponendo un terreno in cui le comunità negoziano significati e valori oltre le intenzioni autoriali. La rielaborazione fan-based oggettivizza e redistribuisce l'autorità interpretativa, trasformando l'interazione autore-testo-pubblico in un ciclo continuo che alimenta memoria culturale e longevità

¹¹ Processo cognitivo e comunicativo attraverso cui gli individui anticipano e preparano significati, interpretazioni o reazioni prima di un evento o di un'interazione mediale.

del brand narrativo.

I prodotti audiovisivi vengono “oggettivizzati” dalla comunità di fruitori che negoziano valori culturali che superano quelli imposti dai detentori dei diritti autoriali (Guschwan, 2012). In tal modo, attraverso un’attività di tipo negoziale ed interpretativa, si rielaborano le trame e le rappresentazioni presenti nei prodotti, in linea con la sensibilità del consumatore culturale ed uscendo dai limiti previsti dai creatori di tali prodotti. Questo processo rende l’interazione tra autore, testo ed audience un ciclo costante. La serie *Bridgerton* dimostra come anche nel romance storico la cultura partecipativa possa dare un nuovo impulso al genere. Inoltre, come introdotto precedentemente, la sinergia tra media e piattaforme abilita universi espansi in cui testi, immagini e suoni coesistono e si rilanciano, creando soglie d’accesso differenziate per pubblici eterogenei e pratiche di fruizione personalizzate. Web series, social media e produzioni dei fan fungono da canali di ingresso e da dispositivi di rimediazione che consolidano la natura modulare e aperta della narrazione.

Grazie alla cultura partecipativa, si costruisce un panorama narrativo alternativo in cui l’inclusività e la diversità sono valori chiave; i fan partecipano attivamente al processo culturale producendo contenuti derivati. Tale attività incide profondamente sull’intertestualità dei prodotti e, al contempo, permette la creazione di memorie alternative alla narrazione dominante (Guschwan, 2012). Si può affermare che tale tendenza porta la cultura partecipativa dei fan di romance ad influenzare ampiamente i contenuti di questo genere di narrazioni.

Nel panorama contemporaneo del romance, l’espansione del genere si è diramata nell’integrazione di media e piattaforme, e nella combinazione di differenti modi di narrazione, tra cui quelli testuali, audiovisivi e digitali. Questa sinergia è alla base della costruzione di universi espansi capaci di coinvolgere un pubblico diversificato e in cui si sviluppano differenti tipologie di narrazioni con diverse modalità di accesso.

Le web series¹², la comunicazione sui social media e la produzione dei fan costituiscono, dunque, i mezzi per accedere a tali narrazioni, superando le logiche di direzione singola e aprendo la strada ad un approccio sinergico (Rudnicka, 2024).

Piattaforme social come BookTok costituiscono quindi, in questo senso, una nuova forma di reinvenzione, dove recensioni, meme e video diventano il primo passo per un riadattamento dei romanzi che si rivela capace di rimodellare questi ultimi in veri e propri prodotti transmediali e transculturali. Riuscendo a raggiungere un nuovo target, come giovani lettori o persone provenienti da minoranze culturali, il romance amplia così il proprio pubblico. Questa strategia di continua

¹² Serie narrativa distribuita principalmente su piattaforme online, composta da episodi brevi e spesso caratterizzata da produzione indipendente, fruizione modulare e interazione diretta con il pubblico.

reinvenzione garantisce, da un lato, che la narrativa d'amore non perda la propria rilevanza ed interesse, e, dall'altro, di rispondere alle esigenze del pubblico che fruisce del genere (Piva, 2022). Infine, un ulteriore elemento fondamentale che contribuisce alla riattivazione e alla trasformazione continua della narrativa romance è la costruzione di narrazioni parallele ed alternative prodotte da lettrici e lettori attraverso pratiche di fanfiction e forum. Come sottolinea Rudnicka (2024), questa co-creazione porta ad una frammentazione della narrazione e alla trasformazione e re-inventazione del canone romance. In questo senso, le attività svolte da lettrici e lettori, che diventano anche produttori attivi dei testi, danno vita ad uno spazio condiviso di negoziazione culturale e culturale-pop dove si annullano i confini tra autrici ed autori, testi e fruitori, creando una comunità interconnessa.

Le pratiche di riattivazione, riproduzione e rimediazione del digitale per il romance hanno fatto sì che l'espansione degli universi narrativi si estendesse per molteplici punti di vista narrativi che ogni formato (web series, fanfiction, forum etc.) aggiunge indipendentemente, arricchendo il testo di partenza. Questa coesistenza e interazione continua di multiple versioni assicura al testo romance di essere sempre attivo e in funzione. La rimediazione e riattivazione del romance avviene anche mediante l'applicazione di sistemi interattivi tra il testo originario romance e gli archivi digitali, garantendo così l'accesso a molteplici risorse (testi, immagini, fonti sonore) e, dunque, una maggiore espansione dell'esperienza narrativa.

Il digitale integra dunque il linguaggio testuale a quello dell'immagine e del suono, ottenendo effetti di forte immersività nell'esperienza di fruizione, per coinvolgere la memoria ed influenzare la partecipazione emotiva.

Una chiave di lettura fondamentale per comprendere la continuità e l'evoluzione del romance storico risiede nel concetto di fedeltà emotiva al passato. Diversamente dalla fedeltà filologica, che privilegia l'accuratezza documentaria e la riproduzione rigorosa degli eventi storici, la fedeltà emotiva si concentra sull'effetto esperienziale prodotto dalla narrazione. Come suggerisce Bernauer (2008), ciò che conta non è tanto la precisione nella ricostruzione dell'epoca, quanto la capacità della narrazione di evocare nel lettore una sensazione di verosimiglianza affettiva: il lettore deve poter *sentire* quel mondo come autentico, anche se storicamente impreciso.

Questa modalità di rappresentazione del passato permette di utilizzare l'ambientazione storica come specchio del presente. Il lettore contemporaneo non cerca nel romance storico una lezione di storia, ma uno spazio simbolico in cui possa riconoscere emozioni familiari, desideri ancora vivi, conflitti che attraversano anche il presente. In tal senso, il passato viene "riattivato" come ambiente affettivo, un luogo immaginario in cui riscrivere le relazioni, negoziare ruoli e sperimentare versioni alternative

del sé. Il contesto Regency, così come altri scenari storici idealizzati, si configura allora come *cornice emotiva* più che come rievocazione accurata, fungendo da dispositivo narrativo che amplifica la risonanza delle dinamiche relazionali. La danza, l'etichetta, le lettere, i vincoli sociali non sono solo elementi di costume, ma codici simbolici attraverso cui il lettore esperisce intensità emotive, spesso inaccessibili nella vita quotidiana.

In questa prospettiva, la funzione del romance storico va oltre l'evasione: si configura come esercizio emotivo e identitario, in cui il lettore esplora le possibilità dell'intimità, del desiderio, dell'autonomia e dell'appartenenza. È qui che il passato diventa "abitabile": non come riproduzione museale, ma come territorio trasformativo, luogo di rinegoziazione simbolica in cui le regole possono essere disattivate, sovvertite o riscritte per generare versioni rinnovate dell'immaginario. Come osserva Fisher (2016), l'amore – anche nella sua forma narrativa – agisce come forza evolutiva che guida l'individuo verso configurazioni affettive sempre più complesse e soddisfacenti. In tal senso, il romance storico non si limita a raccontare storie d'amore, ma propone mappe emozionali in cui il lettore può tracciare nuovi percorsi di senso.

Questo legame tra fedeltà emotiva e costruzione dell'immaginario è ciò che consente al romance storico di evolversi senza perdere il suo nucleo essenziale. Laddove il contesto cambia, le dinamiche affettive restano riconoscibili, modellando una forma di continuità narrativa che permette al genere di attraversare i secoli rinnovando le sue coordinate simboliche. L'"altrove storico" del romance non è dunque una mera ambientazione, ma un dispositivo affettivo e culturale che consente di raccontare il presente attraverso le lenti del desiderio, della memoria e della possibilità.

Questo coinvolgimento della dimensione sensoriale produce una combinazione emozionante di elementi che fanno appello sia alla nostalgia che all'innovazione, e che rispondono così alle aspettative eterogenee del pubblico (Tanderup, 2014). La rimediazione delle opere letterarie che il digitale garantisce è quindi un prodotto di questa cultura del linguaggio combinato che esprime la cultura frammentata che è la nostra contemporanea.

La serializzazione e frammentazione dei contenuti romance attraverso il digitale e i nuovi media si fa sempre più urgente e necessaria a causa dell'evoluzione culturale in cui gli utenti tendono a ricercare un accesso topologico che consenta di fruire di narrazioni ad accesso personalizzato. La cultura digitale della memoria narrativa non si pone dunque più come una successione lineare, ma come un insieme di frammenti che si accavallano e rimandano costantemente ad altro, riattivandosi e reinventandosi.

L'intersezione tra la rimediazione per l'innovazione e per la nostalgia del passato è una strategia che il romance storico ha attuato mediante un processo di modernizzazione estetica e valoriale del passato.

La riattivazione del romance storico come prodotto moderno ne attualizza l'idealizzazione del passato, trasmettendo così un senso di continuità culturale (Tanderup, 2014). In questo modo, il romance viene quindi re-impostato e riattivato attraverso strategie che consentono una relazione sia critica che nostalgica al testo di origine.

Immersività è un termine che nel romance contemporaneo digitale viene spesso associato a un livello di coinvolgimento multisensoriale che Tanderup descrive come la sensazione da parte dei lettori e delle lettrici di entrare in un'esperienza che coinvolge profondamente la memoria emotiva, visiva e sonora. Si tratta di un'esperienza complessa che si crea dunque in una cultura frammentata nella quale i cambiamenti radicali nell'organizzazione e nell'accesso al tempo portano alla proliferazione di forme culturali, come l'amnesia, la nostalgia e la memorialità.

Nel romance contemporaneo è sempre più sentita la necessità di rappresentare l'etnia e la cultura dei personaggi come una parte intrinseca delle narrazioni. Questo tratto è un'evoluzione insita nel percorso di crescita del genere romance, il cui successo attuale ha contribuito a democratizzare e arricchire un'eredità narrativa spesso caratterizzata da modelli monoetnici (Camilo e Menezes, 2023). Allo stesso modo, la ri-concettualizzazione di *Bridgerton* ha avuto molto successo tra il pubblico e ha messo in evidenza quanto la rappresentanza e l'inclusività, oltre ad essere un trend estetico, siano ormai una riformulazione culturale. *Bridgerton* propone una visione più inclusiva e accessibile della storia, garantendo così un dialogo molto più plurale e rappresentativo della diversità culturale. In questo modo, il romance storico contemporaneo diventa uno spazio aperto e inclusivo, dove rappresentanza culturale e innovazione narrativa si intrecciano con valori come diversità e agency¹³ femminile (Camilo e Menezes, 2023; Xu & Wang, 2021).

Una simile apertura alle diversità del genere romance si estende anche alle diversità di genere e sessualità e agli elementi di ed emancipazione dei personaggi; il romance contemporaneo mira sempre di più all'innovazione in tutte le forme di rappresentanza ed è caratterizzato dall'eterogeneità. L'apertura a rappresentazioni multietniche e plurali, l'enfasi sull'agency femminile e la valorizzazione di sessualità e identità diverse non sono semplici trend estetici, ma assi strutturali che riconfigurano il patto di lettura del romance storico contemporaneo.

Le pratiche di *fan participation*¹⁴ fan participation rafforzano membership e resilienza del genere, alimentando innovazione ancorata alla tradizione e contribuendo alla ridefinizione dei confini del

¹³ Capacità di un individuo o gruppo di agire in modo autonomo, influenzare eventi e prendere decisioni consapevoli all'interno di contesti sociali o culturali.

¹⁴ Coinvolgimento attivo dei fan nella creazione, diffusione o interpretazione di contenuti legati a un'opera, che va oltre la semplice fruizione passiva.

canone.

Grazie alle nuove tecnologie digitali, il romance contemporaneo viene considerato come un'opera aperta, in cui vengono rotti i confini tra autrici ed autori, opere e lettori, in cui tutti possono essere autori/produttori di nuovo materiale o rielaborare l'opera di qualcun altro, come nel caso delle fanfiction e forum. In questo modo, i fan acquisiscono un peso significativo nella reimpostazione, rimediazione, rimodellamento e riattivazione continua del romance. I fan non solo sono in grado di reinventare il genere attraverso una serie di contenuti derivati, ma anche attraverso analisi critiche, recensioni e produzioni di testi propri (Piva, 2022).

Mediante la rimediazione digitale e mediale dei testi di riferimento, i fan modificano lo status del testo, la sua intertestualità, la sua intermedialità e le proprietà narrative, innescando un'ibridazione critica e un processo che rimodella continuamente i canoni ed i punti di riferimento del romance. Così facendo, i fan contribuiscono ad una ridefinizione della teoria stessa e dei limiti del genere, creando, insieme ad autori ed editori, una forma specifica di industria culturale.

Allo stesso modo, il romance contemporaneo è sempre più caratterizzato dalla combinazione di livelli tra la realtà e la finzione, in cui differenti piattaforme e media interagiscono tra di loro per ampliare l'universo narrativo. In questa era post-digitale, l'attualizzazione e la combinazione di molteplici livelli e punti di vista non solo rinforza la connessione tra i contenuti ma rinforza anche la natura di costruzione sociale e creativa della narrazione, trasformando così il romance in terreno fertile per la sperimentazione, l'innovazione e l'interazione (Piva, 2022, pp.50-53).

Xu e Wang (2021) descrivono come nel panorama contemporaneo digitale il romanzo romance si caratterizzi sempre più da pratiche di fan participation che aumentano il senso di comunità e di membership, promuovendo al tempo stesso la resilienza del genere. L'attività di partecipazione dei fan che si riuniscono e collaborano in communities digitali genera infatti contenuti innovativi ma ancorati alle tradizioni e tradizioni attualizzate dall'innovazione, rendendo le communities il fulcro per la resilienza e l'innovazione di questo genere.

1.3 La letteratura ponte e il crossover generazionale

In ambito letterario il crossover si configura come un processo di 'attraversamento', un passaggio, un collegamento, che assicura una certa continuità a due piani differenti: transmediale e transgenerazionale (Conti, 2023 in Beckett, 2009). Con la cultura di partecipazione, i lettori attivano pratiche di co-creazione dell'esperienza crossover transmediale; l'evoluzione delle narrazioni

transmediali e seriali ha favorito un pubblico *crossover*¹⁵ tra generazioni diverse, coinvolte attraverso moduli narrativi condivisi. La nozione di “letteratura ponte” si riferisce a quelle narrazioni capaci di superare i confini tra generi ed età di riferimento, coinvolgendo lettori e spettatori appartenenti a fasce diverse (cfr. Simmel, 1909).

Il crossover si è imposto come termine nella comunicazione mondiale per indicare forme ibride in qualsiasi campo. Nel campo editoriale in particolare, a partire dalla fine degli anni 90, il termine crossover ha iniziato a indicare nuove forme narrative, forme ibride a livello mediale o anche a livello generazionale. Sandra Beckett nel suo saggio *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives* ritrova il concetto di attraversamento che assicura una continuità tra livelli differenti.

Il livello intermediale può essere caratterizzato dall'abbinamento di due o più codici linguistici o anche per il loro confluire in un unico prodotto, come nel caso dei prodotti verbo visivi.

Per il crossover intergenerazionale invece si fa riferimento a quelle opere rivolte a un target generazionale plurimo, come ad esempio il caso della saga di Harry Potter. Nel 1986 è stato coniato in Norvegia un termine che si può tradurre con *letteratura di tutte le età*; in Spagna e in Francia cominciano a diffondersi perifrasi come *libri per tutte le età* o *letteratura per tutte le età* o *letteratura destinata a un pubblico doppio*, o anche *letteratura ponte* (che riporta a Ponte Porta, saggio di Simmel del 1909). (Conti, 2024).

In merito all'uso contemporaneo del termine crossover, Rachel Falconer individua quelle fiction che si rivolgono a un pubblico in una duplice direzione: *Adult-to-Child* (opere nate per un pubblico adulto, ma che incrociano o vengono lette anche da un target più giovane) e *Child-to-Adult* (opere per bambini o giovani, lette anche dagli adulti; è la direzione prevalente nella contemporaneità). Bisogna tuttavia presupporre che i libri crossover possono essere definiti tali sia nel caso in cui vengano inizialmente pubblicati per una specifica fascia anagrafica, e successivamente un'altra fascia anagrafica se ne impossessa attraverso un processo di scelta di lettura, sia quando questi libri sono intenzionalmente scritti e commercializzati per entrambi i tipi di pubblico (Falconer, 2004). Quest'ultimo è il caso della saga dei romanzi di Julia Quinn, la quale si rivolge ad un pubblico plurimo e privo di confini, una nuova *young-youth*¹⁶ e *new-adulthood*¹⁷ in cui convivono le fasi di adolescenza

¹⁵ Evento narrativo o strategia mediale in cui personaggi, trame o universi di opere diverse si incontrano, creando collegamenti tra storie separate.

¹⁶ Fascia di età giovanile precoce (circa 10-14 anni), caratterizzata da prime esperienze di autonomia, sviluppo identitario e socializzazione.

¹⁷ Fase di transizione tra adolescenza e piena maturità (circa 18-30 anni), segnata da sperimentazione, formazione dell'identità adulta e scelte di vita indipendenti.

e adultità sia sociologicamente che fisiologicamente, andando oltre il concetto di attraversamento e riformulando radicalmente le concezioni di gioventù ed età adulta.

La saga di *Bridgerton* rappresenta un caso emblematico: la struttura modulare delle trame dei romanzi di Julia Quinn, in cui ogni volume è dedicato a un diverso membro della famiglia, consente letture autonome e non lineari, favorendo approcci personalizzati e flessibili, rendendo bene l'idea di come la serialità, basata su archetipi e su format narrativi precostituiti, azzeri le distanze generazionali. (Capaldi e Ragone, 2009). Le narrazioni transmediali e seriali, come quelle che si sono aggregate nella saga, propongono elementi modulari, archetipi e strategie di partecipazione culturale che favoriscono il rapporto tra testi e pubblico, anche a livello di crossover generazionale.

La letteratura *crossover* si connota infatti, anche, per la costruzione di *networks*¹⁸ di lettura multigenerazionale. Il coinvolgimento di fasce d'età distanti è possibile, in un caso, grazie all'immediatezza e alle tematiche della crescita e, nel secondo caso, grazie alla riconoscibilità di valori, storie e dinamiche familiari intergenerazionali.

Questa modularità va incontro ai gusti diversificati dei lettori adolescenti e adulti, che presentano diverse esigenze di lettura e di approccio alla narrazione. La scelta dell'ordine di lettura dei volumi, focalizzandosi su un personaggio, piuttosto che su un altro, o semplicemente leggendoli in ordine casuale, è frutto di una richiesta del pubblico contemporaneo, abituato ad avere il controllo sull'ordine degli eventi e a una lettura selettiva, frammentata e personalizzabile, piuttosto che a una narrazione lineare.

La presenza degli archetipi dell'eroina in formazione, della solidarietà familiare e del riscatto, elementi tipici del romanzo crossover, rende le narrazioni riconoscibili a persone di età differente. La scelta di moduli narrativi facilmente identificabili, come il *Coming of Age*¹⁹ e il riscatto dell'eroina, consente la trasferibilità transgenerazionale delle storie e di contenuti ideologici, diventando un valido punto di riferimento per le costruzioni identitarie del lettore adolescente e adulto (Capaldi e Ragone, 2009).

Si attivano così dinamiche di identificazione, tramite le quali i moduli archetipici, per la loro riconoscibilità, diventano intergenerazionali e permettono la rappresentazione e la risignificazione di temi importanti nella contemporaneità, seppur contestualizzati nella Regency Society. Le tematiche centrali presenti nella saga, come quelle dell'amore, della maturazione e della relazione

¹⁸ Comunità e sistemi relazionali, online o offline, in cui lettori condividono opinioni, raccomandazioni e interpretazioni di testi, influenzando pratiche di lettura e diffusione dei libri.

¹⁹ Genere narrativo incentrato sul percorso di crescita e maturazione del protagonista, che affronta sfide, scoperte e sviluppa consapevolezza di sé e del mondo.

familiare, fanno della letteratura crossover un punto di convergenza generazionale. Questi, essendo temi universali, favoriscono dinamiche di identificazione sia da parte dei giovani lettori, che si riconoscono nel percorso di emancipazione dei personaggi, sia negli adulti, che identificano, nella crescita del personaggio adolescente, dinamiche di maturazione proprie. Si crea una connessione con lettori di età differenti, che riconoscono il patrimonio valoriale e di esperienze che il testo veicola. Le ripetitività proprie della serialità, che consentono l'identificazione con i personaggi attraverso le diverse fasi del ciclo di vita, e le modularità delle trame fanno sì che possano convivere più pubblici che vivono dinamicamente la fase di ricezione e di interpretazione (Rudnicka, 2024). La possibilità per pubblici diversi di recepire il testo e identificarsi con i personaggi a diverse fasi del ciclo di vita e perciò di risignificarlo costantemente permette la longevità del testo crossover. La partecipazione di differenti pubblici di fruitori, che interagiscono interpretativamente tra di loro, consente la costituzione di gruppi di appartenenza narrativa. La condivisione di questa appartenenza determina la creazione di senso di comunità e facilita lo scambio intergenerazionale intorno al testo crossover.

Le produzioni crossover contemporanee e gli adattamenti transmediali espandono il fenomeno del crossover narrativo, consentendo l'accessibilità a un pubblico di età diversa a contenuti tematici, valoriali e di intrattenimento e rendendoli in grado di fruirli in differenti modi, tramite diversi canali e dispositivi. La serialità crossmediale amplifica e riconfigura la narrativa del crossover, offrendo una costruzione testuale adatta a diversi canali (libri, serie TV, videogame ecc.) e rendendo i personaggi e la trama fruibili su differenti supporti e con tempi e modalità differenziate. A tale riguardo, trattando di adattamenti transmediali, si evidenzia come una serie crossover TV amplifichi il testo letterario tramite l'espansione attraverso più supporti. Ogni generazione sceglie il supporto attraverso il quale fruire della narrazione: la serialità crossover è per i giovani adulti la serie TV, per le lettrici e i lettori più maturi la narrazione è fruibile tramite l'esegesi del testo cartaceo. Questa disarticolazione narrativa e la conseguente costruzione di un vero universo di narrazione multipla determinano ciò che si può definire sotto il termine di *expanded story*²⁰ (Rudnicka, 2024, pp. 20).

In ogni fase esperienziale, ogni fruitore costruisce un proprio percorso di fruizione attraverso i vari supporti: una lettura adatta alla propria generazione e che si completa con altre esperienze (visiva, ludica, social) in un ciclo di rimandi che genera il coinvolgimento di tutta la community di lettori e di appassionati.

Il successo della serialità transmediale dipende anche dal superamento dei limiti del testo letterario:

²⁰ Narrazione che amplia l'universo di un'opera originale attraverso media o contenuti aggiuntivi, offrendo approfondimenti su personaggi, eventi o ambientazioni.

la diffusione crossover attraverso differenti media permette di raggiungere un vasto pubblico e non solo di lettori acculturati. La letteratura crossover intermediale promuove anche una maggiore rappresentazione di personaggi provenienti da diverse etnie, in parte a causa della domanda e in parte dal crescente accesso e opportunità per tali voci offerto dai media e dalle tecnologie dei social media (Bennett et al., pp. 31). Anche nel crossover transmediale, quindi, si promuove un'agency narrativa più diversificata, in quanto facilita la possibilità di ricombinare storie e trame e di inserire nelle narrazioni i gruppi marginalizzati. I fruitori, anche nel caso del crossover seriale, interagiscono con il testo con interpretazioni differenziate, con scelte di partecipazione, riappropriazione, produzione. L'identificazione e l'assunzione del punto di vista dei personaggi non bianchi contribuisce alla crescita personale del fruitore e, di rimando, incide direttamente sul successo crossover della narrazione seriale crossmediale.

Le dinamiche intergenerazionali proposte nei testi letterari crossover sono attivate anche dalla presenza dei temi contemporanei dell'identità femminile e dell'agency dell'individuo, i quali si uniscono alle rappresentazioni dei valori dell'amor cortese, dell'importanza della famiglia, della crescita e della solidarietà fraterna, valori tipici delle narrazioni storiche, facilitando il riconoscimento della storia e, per estensione, della valenza del messaggio (Camilo e Menezes, 2023). I valori rappresentati nella saga vengono riattualizzati favorendo una rilettura intrinseca dell'epoca, e le protagoniste, inoltre, sono ragazze emancipate, autonome, indipendenti e che rivendicano la capacità di determinarsi e di scegliere il proprio compagno.

Nel quinto capitolo di questa tesi si approfondirà poi con più accuratezza la dinamica dicotomica tra *affirmational fandom*²¹ e *transformational fandom*²², analizzando i caratteri di gender e la loro influenza narratologica.

Le dinamiche narrate sono moderne, seppur inserite nella cornice storico-letteraria della Regency: l'assunzione di questi valori porta alla crescita dei personaggi e a scelte che permettono di risolvere il conflitto principale della trama, determinando la salvezza e l'evoluzione dei personaggi e la conclusione positiva della storia. La condivisione di valori contemporanei e transgenerazionali da parte dei lettori favorisce la re-significazione e la condivisione sociale dei messaggi del testo crossover, rendendo le opere punti di riferimento per discutere temi universali, attraverso un dialogo intergenerazionale e la reinterpretazione di ruoli sociali.

²¹ Modalità di partecipazione dei fan centrata sull'apprezzamento e la celebrazione dell'opera originale senza alterarne significato o contenuti.

²² Modalità di partecipazione dei fan che modifica, reinventa o espande l'opera originale attraverso fanfiction, fan art o reinterpretazioni creative.

La costruzione dei personaggi avviene, inoltre, attraverso criteri che promuovono l'adattamento alle diverse fasce d'età, tramite la costruzione di personaggi con diverse età, ruoli, etnie e scelte di agency narrativa. Ad esempio, l'adattamento televisivo della saga di *Bridgerton* ha reso il casting multiculturale e rispecchia la società attuale. La presenza di personaggi adolescenti che hanno relazioni mature con altri personaggi, la cui costruzione del personaggio rispecchia le fasce d'età dei fruitori, la differenziazione di personaggi femminili e maschili e le scelte narrative atte ad amplificare il potenziale identificatorio dei personaggi sono elementi che consentono un coinvolgimento intergenerazionale; i pubblici delle diverse età possono identificarsi in uno o in un altro personaggio o gruppo di personaggi.

I fenomeni culturali di partecipazione, che sono alla base della serialità transmediale, consentono ai fruitori del crossover di appropriarsi del testo per riformularne i significati. La cultura partecipativa e le fandom permettono l'appropriazione dei contenuti del crossover transmediale e la costruzione di identità attraverso le opere crossover (Bennett et al.). La saga *Bridgerton* è un esempio di cultura partecipativa applicata al crossover e la sua forza di generazione intergenerazionale e intergruppi emerge dal fatto che la serie transmediale rappresenta un vero laboratorio di co-produzione da parte degli utenti. La produzione e la condivisione dei testi da parte dei fan ne fanno un fenomeno crossmediale generazionale che si genera in ambienti in cui possono confluire persone di diversa fascia d'età ed etnia. Questo fenomeno genera *membership*²³, ovvero un rapporto in cui è possibile definire chi sono le persone che ne fanno parte e che creano un ambiente partecipativo e intergenerazionale in cui tutti interagiscono e partecipano: un senso di appartenenza.

L'azione dell'audience, co-autrice dei testi e generatrice di senso tramite la condivisione, genera coesione inter-gruppi e la percezione di gruppo di appartenenza. L'audience trasforma i testi crossover in testi viventi che vivono di un processo di rigenerazione per opera dei membri stessi. Un fenomeno culturale generato tramite un brand di consumo di massa genera la percezione di comunità di lettori ed è tramite le pratiche creative di *participation*²⁴ (Bennett et al.) che la serie *Bridgerton* si posiziona come un successo del crossover intergenerazionale.

Il crossover intergenerazionale si esplicita tramite queste esperienze e si consolida con la presentazione di nuovi modelli identificativi e, parallelamente, con il superamento delle identità stereotipate. I fan sono la risorsa del brand, diventando un agente di comunicazione del brand

²³ Appartenenza a una comunità di fan o di lettori, riconosciuta attraverso identità condivise, codici, simboli o ruoli sociali.

²⁴ Coinvolgimento diretto e creativo dei membri della comunità nella produzione, diffusione o discussione dei contenuti dell'opera.

crossover e costruendo, con esso, esperienze creative ad alto impatto emotivo che rinforzano l'effetto crossover generazionale.

Le nuove identità intergruppi che si definiscono e diffondono attraverso le narrazioni crossover transmediali sono rappresentazioni di un rinnovamento in atto, portatrici di cambiamento e con un'intrinseca funzione trasformativa. I fan, con le pratiche collaborative, danno alle storie una resignificazione del "vero", ma, nel contempo, diventano *brand ambassador*²⁵ delle narrazioni stesse, contribuendo a renderle ancora più popolari ed efficaci a un pubblico più ampio, compresi gli anziani e le generazioni future (Calabrese, 2024).

Augie Fleras, nel suo saggio *The Media Gaze: Representations of Diversities in Canada*, analizza come pressione dei media per l'esclusione risuona in un rifiuto all'esclusione, e ciò è evidente nella scelta dell'adattamento televisivo della saga. Il processo di integrazione degli obiettivi dei vari soggetti è centrale per Fleras e determina i meccanismi tramite cui le agende dei vari autori vengono o non vengono inserite nei mass media. Si dimostra dunque come il sistema dei mass media abbia la capacità di plasmare il modo di percepire dei consumatori e il modo in cui le audience rispondono alle inclusioni operate nei media definendo il sistema dei mass media "un'istituzione di esclusione", in quanto in essi si creano ed enfatizzano rappresentazioni e contenuti a favore di alcuni gruppi a svantaggio di altri. Anche i mezzi di comunicazione mostrano una riproduzione delle agende culturali, nel senso che rimangono invariati alcuni criteri selettivi che tendono ad enfatizzare le news in favore di alcuni gruppi e in danno di altri. La narrazione di *Bridgerton* si pone in opposizione a queste logiche, tramite scelte ben deliberate nel casting ed elementi narrativi che promuovono la possibilità per molti soggetti svantaggiati di identificarsi in esso, incrementando l'effetto di inclusione del crossover intergenerazionale.

In un quadro interdisciplinare sempre più ampio, i meccanismi neurobiologici dell'innamoramento offrono chiavi di lettura aggiuntive alla costruzione del romance storico. Studi neuroscientifici mostrano come esperienze amorose intense attivino circuiti dopaminergici del cervello – in particolare l'area tegmentale ventrale (VTA) e il nucleus accumbens – analoghi a quelli coinvolti nelle dipendenze. Fisher et al. (2016) descrivono anzi l'innamoramento come una sorta di «dipendenza naturale (e spesso positiva)» evolutasi per favorire il legame di coppia e la riproduzione. Dal punto di vista neurobiologico, quindi, l'amore romantico rappresenta uno stato motivazionale primario, caratterizzato da un forte rilascio di dopamina e altri neurotrasmettitori del piacere

²⁵ Individuo che rappresenta e promuove un marchio, influenzando l'immagine pubblica e incentivando engagement e fedeltà dei consumatori.

(norepinefrina, ossitocina). Questa prospettiva conferma che la carica emotiva dei romanzi rosa si radica in dinamiche affettive profonde e universalmente condivise: come evidenziano Esch & Stefano (2005) e Seshadri (2016), l'innamoramento «impiega reti cerebrali di piacere» che guidano comportamento e attaccamento. In tal senso, anche raccontare l'innamoramento nei testi diventa un espediente biologicamente plausibile, capace di mobilitare nel lettore circuiti cerebrali predisposti alla gratificazione affettiva.

Zeki (2007) amplia la visione sottolineando che l'amore romantico non solo attiva il circuito di ricompensa, ma disattiva contemporaneamente le aree cerebrali del giudizio critico e delle emozioni negative. In altre parole, l'innamoramento agisce come un meccanismo push-pull che «supera la distanza sociale» abbassando i freni dell'analisi razionale e favorendo il coinvolgimento empatico.

Questo modello spiega perché la narrazione sentimentale facilita l'immedesimazione: il lettore si abbandona alle emozioni del testo, mettendo in secondo piano il pensiero critico. Panksepp & Biven (2015) sottolineano inoltre che l'innamoramento combina sistemi emotivi evoluti quali il desiderio sessuale (lust), la motivazione (seeking) e l'attaccamento (care), coordinando istinti primari comuni ai mammiferi. In termini narrativi, tali sistemi rendono il sentimento amoroso un potente motore drammatico: attivano l'attenzione, alimentano la suspense e catalizzano l'adesione affettiva del lettore.

Un secondo filone di riflessione riguarda il ruolo evolutivo del desiderio romantico. Secondo Fischer e colleghi (2006, 2016), l'amore passionale umano può essere visto come un adattamento evolutivo comparso diversi milioni di anni fa per promuovere coppie stabili e la cura della prole.

In quest'ottica l'innamoramento – con la sua intensità e selettività – ha avuto valore di fitness: incoraggia la scelta di partner compatibili e supporta la collaborazione genitoriale. Tale visione evoluzionistica si riversa anche sulla letteratura: il romanzo storico sfrutta archetipi emotivi radicati nel nostro DNA culturale ed individuale. L'investimento passionale dei personaggi, infatti, non è solo intrattenimento, ma riverbera in chi legge come un richiamo a comportamenti antichi e gratificanti, conferendo al genere una plausibilità biologica.

All'aspetto neuro-evolutivo si affiancano dimensioni cognitive e culturali. Karandashev (2017) osserva che le espressioni e i codici dell'amore variano enormemente tra culture: per esempio, in spagnolo il lessico include distinzioni come *te quiero* vs *te amo* che riflettono intensità affettive diverse. Questo indica che anche i modelli mentali di innamoramento sono culturalmente condizionati: il romance storico si inserisce in un contesto in cui aspettative e miti amorosi dipendono dal background del lettore. In termini cognitivi, Hendrick & Hendrick (2006) hanno individuato

diversi “stili” d’amore (eros, ludus, pragma, agape, mania, storge) che descrivono modalità psicologiche distinte di vivere la passione. Anche se questi autori non sono citati qui per mancanza di fonte diretta, il loro lavoro suggerisce che i personaggi dei romanzi romantici possono incarnare tali stili, offrendo al pubblico modelli psicologici riconoscibili.

In definitiva, la narrazione dell’innamoramento svolge una duplice funzione sociale e narrativa. Da un lato, attiva nei lettori i circuiti di ricompensa e attaccamento descritti da Zeki (2007) ed Esch & Stefano (2005), generando un forte coinvolgimento emotivo che dà coerenza affettiva al “mondo” narrato. Dall’altro, riflette e rinforza modelli socio-culturali dell’amore. Per esempio, Rose (2013) e Calabrese (2024) evidenziano come i racconti d’amore forniscano strutture ermeneutiche per interpretare i sentimenti personali alla luce di schemi sociali condivisi. I romanzi storici, filtrando queste emozioni attraverso il passato, offrono uno specchio emozionale che consente di negoziare nel presente ruoli di genere e norme relazionali (Hughes, 1993; Raineri, 2018).

Alla luce di queste prospettive neuroscientifiche, psicologiche e culturali, il passaggio dal romance tradizionale a quello contemporaneo appare coerente più che rivoluzionario nei fondamenti: il cervello umano risponde ancora agli stessi segnali affettivi, ma il contesto narrativo si evolve. Il romance contemporaneo non cambia le strutture neurobiologiche dell’innamoramento, ma integra e riformula i suoi contenuti secondo sensibilità moderne. In un’era in cui il pubblico è più diversificato e consapevole, i romanzi sentimentali contemporanei incorporano valori di parità, consenso e inclusività – trasformando i vecchi archetipi di “amore assoluto” in forme più equilibrate – senza alterare la dimensione biologica fondamentale del desiderio. In questo senso, le narrazioni romantiche odierne rimangono profondamente in linea con il substrato evolutivo e cognitivo della passione umana (Panksepp & Biven, 2015; Fisher, 2016), reinterpretandolo alla luce delle mutevoli coordinate culturali.

In sintesi, nel passaggio dal romanzo sentimentale al romance contemporaneo si osserva un continuum di trasformazioni che ridefinisce ruoli di genere, pratiche amorose e forme di partecipazione, assecondando bisogni di evasione, identificazione e agency culturale già inscritti nella tradizione e oggi amplificati dalle tecnologie digitali, e ne costruisce un nuovo immaginario collettivo (Raineri, 2018; Detti, 1990; Bellavita, 2022). Queste trasformazioni pongono le basi per comprendere, nel paragrafo successivo, il ruolo fondativo del romanzo storico inglese nella costruzione del romance moderno e delle sue declinazioni transmediali.

Capitolo 2

Neurobiologia dell'amore romantico e immersività nella fruizione

2.1 Il romance come genere empatico

Il romanzo rosa contemporaneo si iscrive spesso in formati seriali – letterari, televisivi o digitali – che costruiscono un'intensa fidelizzazione emotiva nel lettore/spettatore. Come osserva A. Goris (2013), negli ultimi decenni c'è stato un vero e proprio boom delle saghe sentimentali: ad esempio, il 63% dei romanzi rosa più venduti tra il 2008 e il 2012 apparteneva a una serie. Questa tendenza si integra con il modello più ampio della narrazione seriale: Hagedorn e Hayward rilevano che il formato seriale è «un mezzo immensamente efficace per catturare e mantenere un pubblico», proprio grazie alle “interruzioni forzate” tra gli episodi o volumi che alimentano continuamente nel fruitore il desiderio di sapere «cosa succede dopo».

Anche Mittel (2015) sottolinea come la complessità narrativa di serie TV contemporanee incentivi un coinvolgimento profondo del pubblico. Nel romance questo si salda con il legame emotivo garantito dal lieto fine: Radway (1984) evidenziava che la certezza del “happy ending” permette ai/le lettrici di identificarsi pienamente con i personaggi, favorendo le sensazioni di fuga e benessere che cercano e spingendole a consumare altri volumi americanpopularculture.com. In sintesi, romance serializzati e serialità televisiva si completano: ogni storia d'amore offre la chiusura attesa (il lieto fine), ma inserita in una narrazione più ampia mantiene viva l'aspettativa per i prossimi episodi o libri.

Nel caso di *Bridgerton*, ad esempio, la saga di Julia Quinn e la sua trasposizione Netflix incarnano questo modello “a personaggi ricorrenti”: ogni romanzo/stagione conclude felicemente la storia di un membro della famiglia *Bridgerton*, mentre i rapporti e le trame irrisolte tra gli altri personaggi sollecitano la curiosità verso i seguiti.

L'investimento affettivo degli spettatori è ulteriormente facilitato dai meccanismi psicologici della narrativa: secondo la letteratura sull'engagement mediale, la “transportation” narrativa e l'identificazione con i personaggi conducono gli spettatori a formare persino relazioni parasociali con le coppie romantiche rappresentate. Ad esempio, van Monsjou e Mar (2019) mostrano che l'investimento emotivo nei confronti di coppie fittizie è comune e diffuso attraverso diversi media. In tal modo, *Bridgerton* sfrutta la serialità per costruire nel tempo un legame affettivo solido: la familiarità coi personaggi e l'aspettativa di nuove storie creano una vera e propria fidelizzazione sentimentale dei fan (cf. Mecklenburg 2020 sulla “precarious knowing” degli spettatori di serial).

L'emozione e l'empatia sono le pietre miliari dell'esperienza narrativa del romance contemporaneo, attraverso le quali si attua il coinvolgimento multisensoriale del pubblico. Pertanto, studiando i processi neuro cognitivi e le strategie di comunicazione ad essi connesse, si evince come le storie d'amore riescano a creare legami emotivi profondi e duraturi, includendo lo spettatore in un processo di partecipazione attiva e creativa che non si limita alla passiva fruizione del prodotto audiovisivo.

Il romance contemporaneo si configura come dispositivo empatico che attiva un coinvolgimento multisensoriale e un'esperienza di partecipazione attiva, con la narrazione che funge da innesco per i processi di simulazione incarnata, affettiva e sensomotoria, già rilevati negli studi su fruizione audiovisiva e lettura narrativa.

In questa cornice, l'esperienza romantica seriale valorizza il coinvolgimento emotivo, trasformando la ricezione da consumo passivo a co-elaborazione di significati, in linea con i modelli di adattamento e rimediazione che connettono testo, immagine e pubblico. Inoltre, questa analisi si inserisce all'interno del più ampio contesto della ricerca sull'adattamento, la rimediazione e la partecipazione culturale del romance nell'ambiente digitale e transmediale, e sugli effetti delle narrazioni romantiche sul nostro cervello. Le dinamiche neuro cognitive alla base dell'esperienza narrativa fanno dedurre come il cervello partecipa e si immerge nel racconto d'amore, inducendo emozione e coinvolgimento multisensoriale. Analizzando i processi immersivi e le risposte corporee, si comprende come il coinvolgimento emotivo, insieme alle tecniche audiovisive, contribuisca ad ancorare lo spettatore alla narrazione.

La risposta empatica alle storie d'amore sorge da una simulazione incarnata delle azioni e delle emozioni rappresentate, in cui i neuroni specchio²⁶ si attivano anche in assenza dell'azione diretta, distinguendo comunque tra agente e osservatore con intensità differenziali (Gallese e Rizzolatti, 1992). Il romance valorizza segnali espressivi minuti—sguardi, pause, microespressioni—che fungono da supporti per la lettura dello stato interno dei personaggi, predisponendo una risposta corporea congruente che consolida la percezione di vicinanza affettiva e la simulazione dell'esperienza.

Tali supporti operano come interfacce empatiche che convertono stati neuroaffettivi in pattern narrativi riconoscibili, sostenendo la continuità del coinvolgimento e l'apprendimento implicito di codici relazionali e motivazionali propri del romance. Climax emotivi, micro-espressioni facciali e gestualità diventano quindi agenti privilegiati che amplificano la risonanza fisiologica nello spettatore, sostenendo l'immedesimazione e consolidando il trasporto narrativo nel tempo seriale

²⁶ Cellule nervose “*dell'empatia*” che si attivano sia quando un individuo compie un'azione sia quando la osserva compiere da un altro.

(Esch & Stefano, 2005, pp. 175- 180).

Prima della risposta affettiva si attiva un processo di valutazione, spesso non intenzionale, che modula l'intensità dell'emozione in base a contesto, esperienza pregressa e rappresentazioni mentali dei personaggi, con variazioni significative tra individui e situazioni.

Gli studi sulla lettura narrativa e sulla fruizione transmediale hanno descritto la *narrative transportation* come immersione cognitivo-emotiva capace di sospendere la distanza dal qui-e-ora e di integrare gli stati dei personaggi nelle rappresentazioni mentali del lettore/spettatore, con effetti su convinzioni, atteggiamenti ed empatia situata (Rose, 2021; Calabrese, 2024).

Il romance come genere empatico si fonda, dunque, su meccanismi neurobiologici di ricompensa e attaccamento che coinvolgono, oltre ai sistemi dopaminergici e ai neuropeptidi sociali (ossitocina e vasopressina), anche l'asse HPA (ipotalamo-ipofisi-surrene), la cui modulazione concorre alla riduzione dello stress e alla percezione di sicurezza relazionale che sostiene la risposta empatica (Esch & Stefano, 2005; Seshadri, 2016; Zeki, 2007).

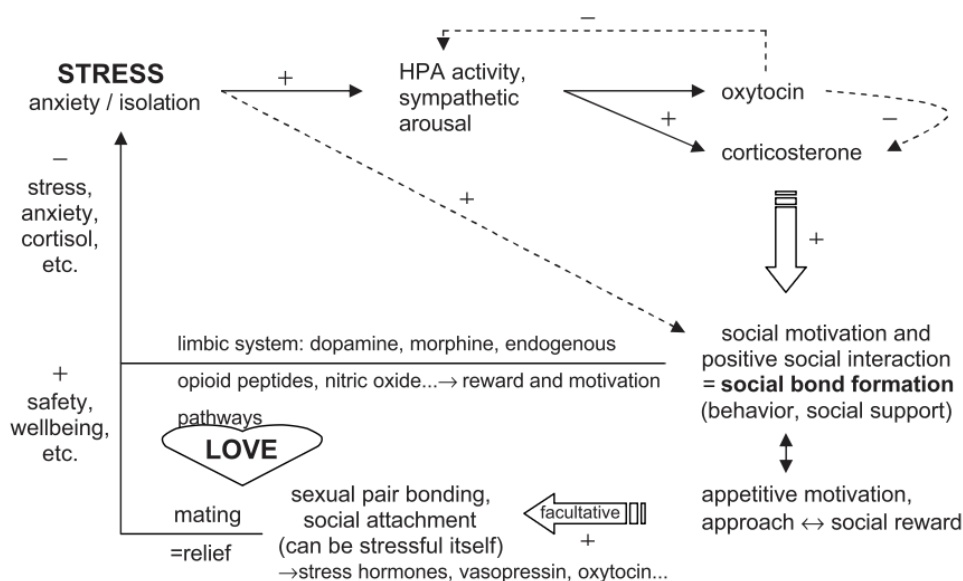


Figura 1. Lo stress e la sua relazione con la formazione dei legami sociali e l'amore.

HPA – asse ipotalamo-ipofisi-surrene. (Tobias Esch and George B. Stefano, *The Neurobiology of Love*, 2005)

Nell'innamoramento e nell'attaccamento, l'attivazione del circuito della ricompensa convive con la disattivazione di reti deputate al giudizio sociale e alle emozioni negative, facilitando l'abbattimento della distanza interpersonale e potenziando la risonanza empatica che il romance tematizza e organizza narrativamente (Zeki, 2007).

<u>OXYTOCIN</u>	<u>VASOPRESSIN</u>
Social contact induction ↑	Positive social behaviors ↑
Partner preference formation ↑	Partner selection ↑
Pair and social bonding ↑	Social attachment formation ↑
Aggression ↓ (♀ > ♂)	Territorial behaviors ↑ ('fight or flight'; ♂ > ♀)
Relaxation and well-being ↑	'Attraction' ↑
Anxiety ↓	Anxiety ↓
Stress ↓ (HPA axis regulation)	Blood pressure ↑
Glucocorticoid release ↓	Modulating corticoid release
Pulsatile release (e.g., necessary for birth)	Component of the stress response
↳ Muscular contractions during birth ↑	Oxytocin agonist, partial antagonist
Reproduction, sexual behaviors ↑	Sexual behaviors ↑
Sensory processing ↑	Reward and limbic processing ↑
Memory processes and functions ↑	Attention, learning, memory ↑
Parasympathetic autonomic functions ↑	Sympathetic and parasympathetic regulation ↑

Tabella 1. Fisiologia dell'amore: effetti dell'ossitocina e della vasopressina. L'ossitocina e la vasopressina sono piccoli peptidi con strutture simili. Potrebbero essersi evoluti dallo stesso peptide ancestrale, e quindi sono funzionalmente e strutturalmente interrelati. Entrambi sono coinvolti nella formazione dell'attaccamento sociale, nei comportamenti prosociali e riproduttivi, inclusi quelli sessuali e genitoriali. Svolgono un ruolo nei processi di ricompensa e possono quindi essere associati alla segnalazione endogena di oppioidi e oppiacei, ad esempio la morfina, poiché questo sistema di segnalazione autoregolatorio è cruciale per l'attaccamento, l'induzione del piacere, la risposta alla separazione e la riduzione dello stress. (Tobias Esch and George B. Stefano, *The Neurobiology of Love*, 2005)

L'empatia nel romance si traduce in legami emotivi durevoli perché l'esperienza di lettura/visione rinforza al contempo motivazione, piacere e senso di sicurezza, strutturando un trasporto in cui i vissuti dei personaggi vengono incorporati nella percezione del lettore/spettatore.

Questo duplice movimento di ingaggio — sospensione del giudizio critico-sociale e potenziamento della ricompensa — spiega l'immediatezza con cui il genere suscita identificazione e partecipazione affettiva, trasformando la fruizione in co-elaborazione emotiva di stati interni e intenzioni altrui.

Inoltre, nel quadro degli stili dell'amore si adotta la tassonomia di John Alan Lee (Eros, Ludus, Storge, Pragma, Mania, Agape), nella formulazione operazionalizzata da Hendrick e Hendrick (Love Attitudes Scale), così da disporre di profili affettivi comparabili che il romance declina in percorsi empatici distinti e riconoscibili (Hendrick & Hendrick, 2006). Gli stili dell'amore²⁷ forniscono una grammatica affettiva che facilita l'identificazione del lettore con traiettorie relazionali distinte: Eros, basato su passione e attrazione, produce un'immediata risonanza ad alta intensità; Ludus introduce il

²⁷ Non corrispondono ad una teoria standard, ma fanno riferimento a un modello concettuale che usa i colori per descrivere diversi modi di vivere l'amore, basandosi sulla cosiddetta "Teoria dei colori" di John Alan Lee. Questi stili si distinguono per le diverse emozioni e comportamenti che caratterizzano una relazione, a volte paragonandoli a combinazioni di colori.

gioco dell'ambiguità e della leggerezza, attivando un'empatia intermittente che si scioglie in progressiva apertura; Storge, radicato in familiarità e amicizia, sostiene un'empatia "calda" e a bassa soglia che accompagna le maturazioni lente; Pragma orienta l'attenzione alla compatibilità e alla previsione, convertendo la negoziazione in vicinanza emotiva meditata; Mania esaspera dipendenza e gelosia, generando empatie ambivalenti e conflittuali che il racconto rielabora verso nuovi equilibri; Agape, infine, privilegia cura e dono, rinsaldando fiducia, cooperazione e risposta prosociale entro l'intreccio. In questa articolazione, il romance organizza segnali espressivi e motivazionali in pattern coerenti che guidano la risonanza corporea ed emozionale del lettore, trasformando la semplice comprensione in partecipazione affettiva continuativa. Il riconoscimento di tratti stilistici dell'amore nei personaggi facilita l'allineamento emozionale e la prevedibilità affettiva delle traiettorie, convertendo tipologie relazionali in percorsi empatici specifici che sostengono il trasporto e l'attaccamento narrativo.

Come verrà trattato più approfonditamente nel paragrafo successivo, nel romance, la coesistenza di piacere e legame si traduce in una sinergia tra dopamina (motivazione/ricompensa) e sistemi ossitocinici-vasopressinici (attaccamento/affiliazione), che abbassa marcatori di stress e favorisce la disponibilità empatica (Esch & Stefano, 2005)

La convergenza tra attivazione della ricompensa e deattivazione di reti critico-valutative permette al genere di orchestrare una fedeltà emotiva alla relazione rappresentata, in cui il pubblico tende a sospendere la distanza e a interiorizzare scelte e stati dei personaggi.

Considerato come dispositivo empatico, il romance integra quindi segnali narrativi, espressivi e neurochimici per strutturare un'esperienza di vicinanza affettiva che supera la mera identificazione cognitiva e approda a una risonanza corporea condivisa con i personaggi. Questa architettura di legame spiega la durevolezza del genere: il romance offre percorsi di regolazione emotiva e riconoscimento reciproco che il pubblico sperimenta come gratificanti, sicuri e culturalmente pertinenti alle proprie traiettorie di senso (Esch & Stefano, 2005; Zeki, 2007).

Nel quadro della narrativa popolare, il romance si configura come uno dei generi maggiormente orientati alla centralità dell'emozione e all'attivazione di risposte empatiche profonde. Secondo Violi (2021), il romanzo rosa è da sempre costruito attorno alla capacità di generare immedesimazione e partecipazione affettiva, strutturando le sue trame secondo un ordine emotivo riconoscibile. L'identificazione con la protagonista, spesso presentata come figura comune, vulnerabile e desiderante, rappresenta il primo snodo empatico attraverso cui il lettore o la lettrice entra in sintonia con la storia. Questo processo si basa sulla condivisione di un lessico affettivo comune e sull'attivazione di modelli relazionali che appartengono all'immaginario sociale e culturale di

riferimento.

Pozzato (1982) sottolinea come l'efficacia del romanzo rosa non risieda tanto nell'originalità della trama, quanto nella sua capacità di riprodurre archetipi relazionali universalmente comprensibili: la tensione tra attrazione e resistenza, la negoziazione tra desiderio e norma, la ricerca di riconoscimento e reciprocità. Questi elementi, pur nella loro apparente ripetitività, funzionano come dispositivi simbolici in grado di catalizzare emozioni e di facilitare un'esperienza di lettura intensa e coinvolgente. È proprio nella ripetizione del modello che si produce il conforto della prevedibilità e, al tempo stesso, la possibilità di riconoscere il proprio vissuto in quello narrato.

Sul piano neurobiologico, tali dinamiche sono corroborate dalle ricerche di Panksepp e Biven (2015), secondo cui l'empatia narrativa deriva dall'attivazione di sistemi motivazionali primari come il CARE (accudimento) e il PLAY (gioco e socialità), entrambi fondamentali per la costruzione di legami affettivi. Leggere un romance, in questa prospettiva, diventa un'esperienza che sollecita la risposta empatica a livello limbico e corticale, favorendo un'attività cerebrale simile a quella coinvolta nelle relazioni reali. L'effetto empatico, inoltre, è potenziato dalla struttura narrativa del genere: la focalizzazione interna, il punto di vista soggettivo, il ritmo dilatato dei conflitti emozionali sono tutti fattori che contribuiscono a immergere il lettore nella coscienza del personaggio, creando una sorta di "risonanza emotiva" condivisa.

Calabrese (2024) osserva che la narrazione sentimentale opera come una forma di "visual storytelling interno", in cui le immagini mentali prodotte dalla lettura si intrecciano con memorie personali, generando un effetto immersivo particolarmente intenso. L'empatia, in questo senso, non è solo affettiva, ma anche cognitiva e immaginativa: leggere storie d'amore consente di esercitare la capacità di mettersi nei panni altrui, di decodificare segnali relazionali, di prevedere emozioni e reazioni. È una forma di simulazione narrativa che affina competenze sociali e rafforza il senso di connessione. Sabrina Bertola (2012) pone inoltre l'accento sul carattere sociale e pedagogico del romance, sostenendo che l'empatia prodotta dal genere non si limita alla sfera individuale, ma costruisce un orizzonte valoriale condiviso. Le storie d'amore veicolano modelli di relazione, norme di comportamento, gerarchie affettive che, pur nel loro mutare nel tempo, offrono al lettore una grammatica delle emozioni utile per orientarsi nel mondo. L'empatia non è quindi soltanto un effetto estetico, ma una modalità di appartenenza culturale, un modo per sentirsi parte di una comunità simbolica che condivide esperienze, sogni, ferite e speranze.

In quest'ottica, il romance si conferma come genere altamente empatico, capace di attivare meccanismi di riconoscimento, immedesimazione e partecipazione emotiva. La lettura di un romanzo rosa non è mai un'attività neutra: implica un coinvolgimento profondo, una sospensione del giudizio,

una disponibilità ad abitare l'altro. È proprio in questa apertura relazionale che risiede la forza del genere, che continua ad attrarre lettori e lettrici offrendo spazi narrativi emotivamente intensi e culturalmente riconoscibili.

L'esperienza empatica attivata dal romance non si esaurisce nella partecipazione emozionale, ma si articola in una complessa dinamica di regolazione affettiva, in cui il lettore non solo sente, ma impara a dare ordine e significato alle proprie emozioni. Landolfi (1999) individua proprio in questa funzione uno degli elementi chiave della letteratura rosa: la costruzione narrativa è pensata per accompagnare il lettore lungo un itinerario emotivo riconoscibile e progressivo, che va dalla tensione al sollievo, dal conflitto alla risoluzione, dalla distanza iniziale tra i protagonisti alla ricomposizione finale della coppia. Questa struttura ciclica, fondata su una prevedibilità rassicurante, consente di esperire emozioni complesse in un ambiente narrativo controllato e simbolicamente ordinato.

La capacità del romance di fungere da "spazio di compensazione affettiva" si lega alla funzione rituale che il genere assume nel tempo. Come osserva Rak (1999), il romanzo rosa non solo racconta storie d'amore, ma svolge una vera e propria funzione liturgica: offre al lettore una sequenza emotiva codificata che permette di rivivere e rielaborare, in forma simbolica, tensioni relazionali ed esperienze sentimentali spesso ambigue o dolorose nella vita reale. Il lieto fine non è semplicemente un espediente narrativo, ma una modalità per ripristinare un ordine emotivo e riaffermare la possibilità di un equilibrio relazionale. È in questa ciclicità rassicurante che risiede buona parte dell'empatia attivata: il lettore si affida al testo perché sa che verrà condotto verso una ricomposizione, anche solo simbolica, delle fratture emotive iniziali.

Tale empatia regolativa non è però ingenua o passiva: si costruisce attraverso una continua negoziazione tra immersione e distanza, tra coinvolgimento e consapevolezza. Il lettore di romance non si identifica ciecamente con la protagonista, ma oscilla tra adesione e riflessione, tra sospensione dell'incredulità e riconoscimento delle strategie retoriche del testo. Questa doppia postura – affettiva e analitica – è ciò che rende il romance un dispositivo culturale sofisticato, capace di attivare un'interiorizzazione delle norme affettive senza imporle in modo diretto. Il processo empatico, in questo senso, diventa una forma di apprendimento implicito: si interiorizzano modalità relazionali, linguaggi emotivi e codici culturali attraverso il piacere narrativo.

Inoltre, come evidenzia Ficke (2020), il romance storico – proprio per la sua distanza temporale – offre una soglia protetta per esperire l'empatia: la cornice d'epoca consente una maggiore libertà proiettiva, in cui il lettore può esplorare emozioni forti, trasgressioni simboliche e desideri latenti senza il peso diretto della realtà quotidiana. L'empatia è così mediata dalla distanza narrativa, e per

questo tanto più potente: il lettore riconosce sé stesso nei personaggi, ma in uno spazio-tempo altro, in cui le regole possono essere momentaneamente sospese e riscritte.

In sintesi, l'empatia nel romance non è una semplice reazione emotiva, ma un processo complesso di regolazione, proiezione e negoziazione. È un'esperienza affettiva immersiva e consapevole che permette al lettore di esercitare la propria sensibilità narrativa, di riflettere su modelli relazionali e di sentirsi parte di un immaginario collettivo condiviso. Il romance, in questo senso, non si limita a emozionare: educa, connette e trasforma.

Un ulteriore elemento che rafforza la natura empatica del romance è la sua capacità di modellare le emozioni secondo codici culturali condivisi. L'empatia narrativa non nasce infatti in uno spazio neutro, ma si costruisce a partire da convenzioni di genere, modelli di desiderabilità e norme relazionali che variano a seconda del contesto storico-sociale. Come osserva Del Grosso Destrieri et al. (2009), il romanzo rosa ha funzionato a lungo come laboratorio simbolico per l'elaborazione delle attese affettive femminili, offrendo alle lettrici non solo oggetti di identificazione, ma veri e propri strumenti per interpretare il mondo emotivo. L'empatia, in questo senso, è culturalmente mediata: si attiva perché i personaggi esprimono emozioni che risuonano con schemi familiari, perché la struttura narrativa organizza le esperienze in modo coerente con il vissuto delle lettrici.

Questa forma di "empatia socializzata" ha avuto un ruolo centrale nella diffusione del romance come genere di massa. Il successo storico del fotoromanzo, ad esempio, è legato alla sua capacità di unire immagini e parole in un'esperienza multisensoriale accessibile e fortemente emozionale. Detti (1990) sottolinea come il fotoromanzo abbia svolto, tra gli anni Cinquanta e Settanta, una funzione di alfabetizzazione affettiva per vasti segmenti di popolazione, spesso femminile e popolare, che si riconoscevano nelle storie e nei personaggi. L'empatia non era solo individuale, ma collettiva e generazionale: le trame, lette e commentate in famiglia o tra amiche, alimentavano un immaginario comune, un linguaggio condiviso per parlare di sentimenti, desideri, delusioni e aspirazioni.

Bertola (2012) ribadisce come il romance – sia nella sua forma letteraria che in quella visiva – abbia offerto nel tempo una mappa affettiva sincronizzata con il mutare dei costumi, rendendo visibili emozioni altrimenti difficili da esprimere. Questa capacità di rispecchiare e al tempo stesso anticipare i bisogni emotivi del pubblico ha reso il genere estremamente resiliente, capace di adattarsi ai cambiamenti sociali senza perdere la propria carica empatica. Il passaggio dal fotoromanzo al romanzo digitale, dalla stampa al formato social, ha trasformato i canali ma non la funzione: il romance continua a essere un dispositivo di connessione emotiva, che permette di vivere e condividere esperienze affettive in forme nuove ma profondamente radicate.

In questa prospettiva, l'empatia narrativa si conferma come processo collettivo, capace di costruire

legami simbolici, generare appartenenze e produrre senso. Che si tratti della lettrice solitaria di un romanzo rosa degli anni Sessanta o dell'utente contemporaneo che commenta una fanfiction su una piattaforma online, ciò che accomuna le diverse modalità di fruizione è la tensione verso la relazione, il bisogno di riconoscersi e di essere riconosciuti in un universo narrativo che rispecchia, organizza e restituisce dignità all'esperienza emotiva. L'empatia del romance non è solo un fatto neurobiologico o psicologico, ma una forma di negoziazione culturale delle emozioni.

2.2. Immersività narrativa e neurochimica della visione seriale

L'immersione narrativa seriale di *Bridgerton* scaturisce da un processo neurocognitivo che vede coinvolta la corteccia motoria e sensoriale nella percezione delle azioni e delle emozioni dei personaggi all'interno di un'entità audiovisiva. Tale requisito narrativo è necessario affinché lo spettatore si possa immergere in un'esperienza filmica o televisiva. Lo sviluppo di questa coesione narrativa è stato promosso nelle serie, attraverso la continuità degli intrecci seriali, al fine di produrre un'immersione sensoriale ed emotiva nella narrazione (Jacobs e Willems, 2018). La serie *Bridgerton* presenta, quindi, anche una simulazione incarnata nel processo neurobiologico legato ai neuroni specchio, che aiuta a provare l'esperienza emotiva dei personaggi. Lo show riesce a fare questo attraverso espressioni facciali e la gestualità degli interpreti e l'uso di volti che trasmettono una varietà emotiva al pubblico, provocando una sincronizzazione fisiologica tra interpreti e spettatori (Jaén Portillo, 2024).

Una risposta empatica può essere generata sia dalla fruizione che dalla creazione di narrazioni. Se consideriamo l'etimologia del termine 'emozione', si fa riferimento a un trasportare fuori, smuovere, scuotere, agitare; dunque sin dalla sua definizione si deduce che il termine emozione comporta l'attivazione di un meccanismo interiore che poi si manifesta esteriormente (Damasio, 1995). Le emozioni hanno una matrice neurale, sono provocate da diversi stimoli di vario tipo, ma soprattutto comportano una manifestazione ben tangibile a livello corporeo.

L'emozione quindi ci aiuta ad agire, se non c'è emozione non c'è azione, e si entra in quello Stato che gli psicologi anglosassoni definiscono *emotional numbing*²⁸.

Le emozioni includono una vasta gamma di risposte espressive, fisiologiche e cognitive. Tuttavia, prima che venga prodotta una risposta emotiva è necessario che venga svolto un processo di

²⁸ Riduzione o assenza di reazioni emotive di fronte a stimoli che normalmente susciterebbero sentimenti, spesso conseguenza di stress o traumi.

valutazione. Infatti, davanti ad un medesimo stimolo, le risposte emotive possono differire tra gli individui. Inoltre, le risposte emotive di un individuo possono variare in funzione del contesto. Tale processo di valutazione non è pertanto necessariamente intenzionale, può essere automatico e inconsapevole.

Recenti studi sulla lettura evidenziano, da un lato, come i lettori includano nelle loro rappresentazioni mentali le emozioni attribuite ai personaggi letterari, e dall'altro, come i lettori sperimentino una sorta di trasporto personale, un riflesso quasi fisico delle emozioni di ciò che leggono (Kidd, Castano, 2013, pp. 377-380). L'effetto più importante che generano le narrazioni, è però la sollecitazione dell'empatia.

Con il termine empatia si intende la capacità di immedesimarsi con gli stati d'animo e i pensieri delle altre persone, sulla base della comprensione dei loro segnali emozionali, dell'assunzione della loro prospettiva soggettiva e della condivisione dei loro sentimenti. L'empatia è dunque la nostra capacità di identificare ciò che qualcun altro sta pensando o provando, e di rispondere conseguentemente a quei pensieri e sentimenti con un'emozione corrispondente (Conti, 2024 in Gallese, 2017).

Questo processo mimetico avviene grazie ai neuroni specchio, ovvero una classe di neuroni che si attiva sia quando un individuo esegue un'azione, sia quando osserva, legge o ascolta la medesima azione compiuta da un altro soggetto. Tale attivazione cerebrale avviene, tuttavia, con un'intensità sensibilmente diversa, ovvero i neuroni specchio riescono ben a distinguere tra agente e osservatore (Rizzolatti, Sinigaglia, 2006).

Le narrazioni visive, testuali, filmiche, provocherebbero quindi una reazione neuro-fisiologica di simulazione incarnata (*embodied simulation*²⁹) delle azioni, delle emozioni e delle sensazioni corporee in esse rappresentate, che permette un'esperienza immersiva di ciò che si sta fruendo (Gallese, 2017 pp. 41-50).

Questi elementi, se si prendono strettamente in considerazione le produzioni narrative filmiche, appartengono a ciò che si potrebbe definire il "cinema dell'empatia", cioè quelle micro-espressioni emotive che stimolano nello spettatore una risposta corporea immediata, di cui sopra. *Bridgerton*, in questo modo, incrementa questa reattività, attraverso la capacità del genere romance seriale di stimolare a tal punto lo spettatore che lo spinge a sviluppare un'esperienza immersiva ed emozionale sia nella fruizione, sia nella riflessione sulla narrazione proposta. Ciò avviene mediante tecniche audiovisive che enfatizzano l'individualità e la performance interpretativa degli interpreti, come per

²⁹ Meccanismo neurocognitivo per cui l'osservazione di azioni, emozioni o sensazioni altrui attiva nel soggetto circuiti cerebrali simili a quelli impiegati nell'esperienza diretta.

esempio il cosiddetto “stato di flow”³⁰ (Dietrich, 2004).

Lo stato di flow, che lo show provoca, si ottiene attraverso un sistema di montaggio, con le sequenze ritmiche e l'estetica visuale. Prima della risposta affettiva si attiva un processo di valutazione, spesso non intenzionale, che modula l'intensità dell'emozione in base a contesto, esperienza pregressa e rappresentazioni mentali dei personaggi, con variazioni significative tra individui e situazioni. Per esempio, in una scena di ballo della prima stagione della serie, in cui la protagonista interpreta un lieve indugio dello sguardo come segnale di rispetto e non di rifiuto, il processo valutativo riduce l'allarme e favorisce un allineamento empatico “caldo”, predisponendo un coinvolgimento che, nella progressione narrativa, si consolida in fiducia e disponibilità all'attaccamento.

La letteratura sulla lettura narrativa evidenzia sia l'inclusione delle emozioni dei personaggi nelle rappresentazioni mentali del lettore sia un trasporto quasi fisico nelle vicende, con ricadute sull'empatia disposizionale e situata.

Grazie allo stato di flow, le persone possono sentirsi in modo totalizzante e temporaneo nella narrazione e, in questo modo, possono apprendere i modi di funzionamento del genere romance seriale senza aver bisogno di riflettere consciamente sul processo di ricezione dello show. Questo permette un'attivazione minore di alcune zone corticali, diminuendo, al contempo, i segnali emotivi a livello corticale, e permettendo agli spettatori di essere immersi completamente e di connettersi emozionalmente alla narrazione seriale (Dietrich, 2004).

In *Bridgerton* la presenza contemporanea sia di elementi classici del romance storico che moderni lo rendono di facile ricezione e ne aumentano la capacità di mantenere le componenti narrative e emotive (Rose, 2021). Questa immersività narrativa, che avviene grazie ad attivazioni cerebrali subconsce e revisioni tecniche di cui sopra, trova particolare interesse accademico se si prende in considerazione soprattutto il cervello di un giovane adulto.

Le recenti acquisizioni in ambito neurofisiologico e neuroscientifico sullo sviluppo cerebrale mostrano che le trasformazioni neurologiche dell'adolescenza determinano la comparsa di quattro caratteristiche cognitive che si manifestano in modo assai evidente anche a livello tematico-narratologico, ciascuna delle quali presenta un polo negativo e un polo positivo (la ricerca di novità; il coinvolgimento sociale; maggiore intensità emotiva; esplorazione creativa).

Durante l'adolescenza si verificano nel cervello processi di pruning sinaptico³¹ (la rimozione delle

³⁰ Uso combinato di immagini, suoni e montaggio per creare nel fruitore un'esperienza immersiva e coinvolgente, simile alla completa concentrazione e assorbimento tipica del flow psicologico.

³¹ Processo di eliminazione selettiva di connessioni sinaptiche non utilizzate durante lo sviluppo cerebrale, che ottimizza l'efficienza e la specializzazione delle reti neurali.

connessioni neurali meno “forti”) e mielinizzazione³² (si migliora l’efficienza della conduttività neurale rendendo la trasmissione dei messaggi più rapida): questi due fenomeni migliorano l’efficienza di elaborazione delle informazioni e la velocità di comunicazione dei neuroni (Siegel, 2014).

I risultati sono che durante l’adolescenza: circa il 50% delle sinapsi che si sono formate durante l’infanzia scompaiono, lasciando spazio alle connessioni più frequenti; la quantità di mielina quasi raddoppia in alcune regioni cerebrali, aumentando propagazione dei messaggi nervosi; la corteccia prefrontale, in cui avviene il controllo degli impulsi, la regolazione delle emozioni, la consapevolezza delle conseguenze delle proprie azioni e i processi decisionali, logici e razionali, è in evoluzione. Questo porta a un disallineamento tra le reazioni emozionali e il loro contenimento, proprio perché la corteccia è ancora in fase di sviluppo.

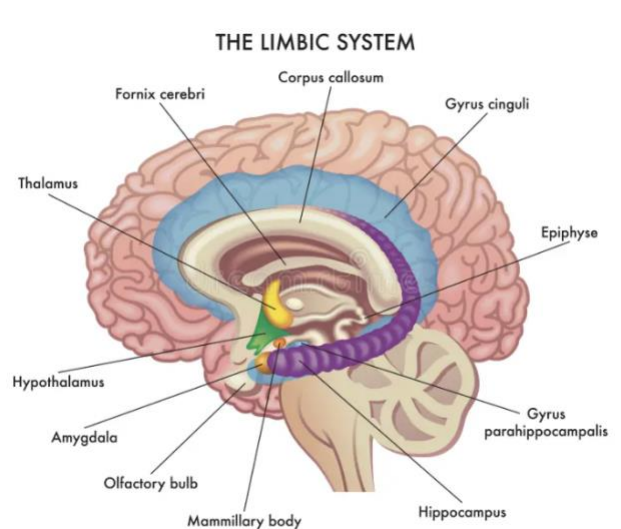


Figura 1, Il sistema limbico e le sue componenti responsabili delle emozioni

Il sistema limbico, inoltre, responsabile della guida delle emozioni, si attiva intensamente, essendo questo collegato con il nucleo accumbens³³ partecipa al circuito della ricompensa e quindi rilascia dopamina, il neurotrasmettitore della gratificazione-ricompensa e della ricerca. I neuroni dopaminergici filtrano continuamente i modelli della realtà e contraddistinguono ciò che è regolare da ciò che non lo è, per cui se tutto procede secondo le attese, la dopamina ci fa sentire appagati; se tutto procede meglio delle attese la ricompensa, come la quantità di dopamina rilasciata, sarà maggiore; se tutto procede peggio delle attese, la sensazione che ne segue è di allerta o di delusione,

³² Processo di formazione della guaina mielinica attorno agli assoni neuronali, che aumenta la velocità e l’efficienza della trasmissione degli impulsi nervosi.

³³ Struttura del sistema mesolimbico, situata nel corpo striato, coinvolta nei processi di ricompensa, motivazione e rinforzo, legata anche a dipendenze e comportamenti gratificanti.

perciò l'attività dopaminergica si azzerava.

I processi di maturazione cerebrale fanno sì che nel cervello adolescente prenda il sopravvento il sistema limbico, responsabile dell'elaborazione della gratificazione, del piacere e degli stati emotivi, a fronte di una corteccia prefrontale ancora immatura. Dunque i processi neuro-volizionali ³⁴(desideri) degli adolescenti – che troviamo altresì rappresentanti a livello letterario – sono guidati dalla ricerca di una gratificazione immediata, con deficit nella valutazione di alternative e previsioni di conseguenze future, da cui derivano l'elevata reattività emozionale, l'impulsività, la sottovalutazione dei rischi, la ricerca del piacere a breve termine e la vulnerabilità alle sostanze psicoattive.

Il “disallineamento” tra sistema limbico e la corteccia prefrontale fa sì che gli adolescenti siano meno abili nel regolare le proprie emozioni e sono maggiormente influenzati dal contesto emotivo (ad esempio l'influenza dei coetanei) quando prendono decisioni.

Tenuto conto di ciò, le narrazioni vanno quindi a innescare meccanismi mimetici come introdotto precedentemente, quali l'identificazione nei personaggi e l'immersività narrativa.

Oltre a provocare una embodied simulation, le narrazioni avrebbero anche il potere di incidere e cambiare la chimica del nostro cervello, proprio in relazione alle risposte emotive che suscitano (Panksepp, Biven, 2014).

Già nella Poetica Aristotele aveva in realtà esaminato le possibilità di identificazione con i personaggi di una storia in base al loro grado di levatura, ovvero la presa di consapevolezza che in alcune opere i personaggi sono migliori di noi, in altri sono peggiori di noi e in altri invece sono uguali. Quando il protagonista è in una posizione di parità con il lettore e con le leggi della natura, ci troviamo in una sfera che Northrop Frye in *Anatomy of Critics* definisce una zona *low mimetic*³⁵.

Secondo gli studiosi di storytelling psicologico, il trasporto è un'esperienza ad alto impatto che restituisce al lettore la sensazione di perdersi in un mondo narrativo, cioè un individuo trasportato viene coinvolto in prima persona nella storia a livello emotivo a livello cognitivo, grazie a un flusso simile a quello esperienziale. Proprio per questo il trasporto narrativo allontana il nostro sistema percettivo dal mondo reale.

Quest'ultimo può essere misurato in base al grado di empatia che scaturisce dall'incontro tra il lettore e il personaggio o anche in base alla capacità della trama di attivare l'immaginario del lettore, quindi, facilita il suo ingresso in una realtà diversa rispetto a quella personale. Questo può dipendere anche

³⁴ Meccanismi cerebrali che regolano la volontà e il controllo delle azioni, integrando componenti cognitive, motivazionali ed emotive nella scelta e nell'esecuzione dei comportamenti.

³⁵ Livello narrativo in cui i protagonisti sono persone comuni, né eroiche né mitiche, e le loro vicende riflettono la condizione umana quotidiana.

dal medium utilizzato: le caratteristiche fondamentali dei media digitali, che vengono introdotti dagli anni novanta, sono la reattività, intesa come risposta ai cambiamenti dell'ambiente e l'interattività, ovvero la risposta a un'azione deliberata dell'utente (Ryan, 2004).

Una delle nuove forme di storytelling è proprio la fiction immersiva, in cui viene meno quel corpo a corpo del soggetto fruitore, che porta alla dissoluzione dell'idea stessa di consumatore, e del lettore che sconfina sempre di più all'interno dell'orbita del produttore, cioè dell'autore, e quindi si trasforma in un *prosumer*³⁶. Questa trasformazione del lettore che diventa sconfina sempre di più nell'ambito dell'autore, deriva da un nuovo modello di *narrative transportation*³⁷, che è fondato sul coinvolgimento emotivo del destinatario e sulla sua empatizzazione con l'emittente della narrazione stessa. E quindi si giunge a una soglia quasi di sostanziale indistinzione che è nata dall'imporsi del web e dall'imporsi di sistemi di lettura che non sono più sequenziali (Rose, 2021).

La nostra mente processa infatti la realtà attraverso mappature neurocognitive in cui tutto giunge simultaneamente senza un prima o un dopo. Immergersi significa far scomparire il mio tempo, il mio spazio a favore del tempo e dello spazio dell'altro, cioè della storia e renderli simultanei. Questo è un aspetto che il web ha amplificato ulteriormente, rendendo più sfocati i confini tra autore, lettore, realtà e finzione (Rose, 2021).

Ma la capacità della serie di offrire un'esperienza immersiva, oltre alla produzione di un'identificazione empatica, va anche oltre la semplice fruizione di una narrazione seriale. *Bridgerton* e diverse opere audiovisive contemporanee hanno promosso un fenomeno di feticismo estetico che avvicina tali meccanismi di interazione con la cultura di massa alle dinamiche del passato, come ad esempio nel caso di Elvis Presley e di altri fenomeni di portata internazionale: l'estetizzazione di motivi visivi e sonori ricorrenti funge da “ancora” partecipativa che prolunga la risonanza emotiva nella circolazione transmediale (Rose, 2021; Calabrese, 2024).

In questo senso, si produce un'identificazione affettiva e una costruzione identitaria di chi appartiene alla comunità sociale, la quale si manifesta attraverso un senso di appartenenza che si lega alla partecipazione e alla visione del prodotto culturale. I consumatori culturali ri-creano le narrazioni di finzione nella loro vita, che, poi, divengono parti integranti della cultura di appartenenza e del loro sistema di mitizzazioni ed identificazioni. Questo processo, poi, si sviluppa tramite un sistema simbolico composto da linguaggi visivi, pratiche e codici d'espressione riconoscibili e condivisi. *Bridgerton* è, quindi, una nuova rappresentazione audiovisiva, in grado di trasformare il romance in

³⁶ Neologismo (da *producer* + *consumer*) che indica il consumatore attivo, capace di produrre, modificare o diffondere contenuti e beni, superando la distinzione tra fruitore e produttore.

³⁷ Processo psicologico di immersione totale del lettore/spettatore in una storia, che porta a coinvolgimento emotivo e cognitivo tale da influenzare atteggiamenti e comportamenti.

un'esperienza culturale condivisa e partecipativa (Raffa, 2018). Si pensi ai costumi estrosi e particolari e a tutta l'immagine visuale elaborata, come anche l'utilizzo di oggetti che hanno valore iconico, per cui la serie ha promosso delle vere e proprie riproduzioni in commercio, come l'anello che appartiene alla protagonista della prima stagione, Daphne³⁸.

Pertanto, l'immersione narrativa seriale, la stimolazione delle attività neurocognitive e la costruzione identitaria in un'esperienza visuale totalizzante fanno sì che *Bridgerton* favorisca un'esperienza immersiva. In questo modo, tale forma seriale supera la ricezione passiva della narrazione filmica o televisiva e diventa un'azione soggettiva nella quale lo spettatore si immerge e prende parte alla costruzione del significato attraverso l'immedesimazione empatica con la finzione offerta. La modalità in cui la narrazione seriale di *Bridgerton* si articola è un'esplorazione multi-prospettica con un'ampia risonanza emotiva e intellettuale, che, quindi, riesce ad interessare pubblici di diverse generazioni e provenienze culturali (Jacobs & Willems, 2018; Jaén Portillo, 2024; Dietrich, 2004; Raffa, 2018).

Nel contesto della visione seriale contemporanea, l'immersività narrativa si configura come una vera e propria esperienza neurochimica, in cui il coinvolgimento emotivo e cognitivo dello spettatore è sostenuto da un complesso sistema di attivazioni cerebrali. Le narrazioni seriali, in particolare quelle sentimentali come *Bridgerton*, agiscono su circuiti neurologici profondamente radicati, che regolano l'attesa, il desiderio, la ricompensa e il legame. La struttura stessa della serialità – con i suoi climax ricorrenti, le interruzioni temporali, i cliffhanger e la progressiva intensificazione del coinvolgimento relazionale – stimola il sistema dopaminergico del cervello, responsabile della motivazione e dell'anticipazione del piacere.

Secondo Fisher (2009), il circuito della dopamina, coinvolto nell'amore romantico, si attiva anche durante la fruizione narrativa, in particolare quando la trama propone ostacoli, conflitti e promesse di ricongiungimento. La tensione tra ciò che si desidera e ciò che è momentaneamente inaccessibile alimenta un'attesa narrativa che ricalca i meccanismi neurofisiologici dell'innamoramento. La visione seriale amplifica questo processo, in quanto la dilatazione temporale degli eventi favorisce una forma di attaccamento simile a quella che si sviluppa nelle relazioni affettive reali. Ogni episodio rinforza il legame con i personaggi e con l'universo narrativo, alimentando una dipendenza affettiva mediata che si manifesta nella compulsione alla visione e nella difficoltà a "lasciare andare" la storia.

³⁸ Daphne *Bridgerton*: primogenita femmina della famiglia *Bridgerton*, protagonista della prima stagione della serie e del romanzo di Julia Quinn *Il duca e io*, giovane debuttante che incarna grazia e virtù e il cui percorso ruota attorno al matrimonio con il duca di Hastings.

Zeki (2007) definisce l'amore romantico come una forma di "stato cerebrale prolungato" che mobilita regioni del cervello legate alla ricompensa e all'attaccamento, in particolare il nucleo caudato e il putamen. Durante la visione di contenuti sentimentali, si attivano le stesse aree cerebrali coinvolte nelle esperienze di amore reale, confermando l'ipotesi che la narrazione non sia solo una forma di intrattenimento, ma una vera e propria simulazione emotiva incarnata. Questo dato è particolarmente rilevante nel contesto delle serie romantiche, dove il progressivo approfondimento delle relazioni e la continuità emotiva tra episodi producono una forma di immersione sensoriale e affettiva altamente coinvolgente.

Esch e Stefano (2005) osservano come l'ossitocina – il cosiddetto "ormone dell'amore" – non venga rilasciata soltanto in interazioni fisiche reali, ma anche in risposta a stimoli empatici e narrativi, rafforzando il senso di connessione, fiducia e benessere. La visione di storie d'amore intense, come quelle rappresentate in *Bridgerton*, può quindi generare effetti fisiologici misurabili: rallentamento del battito cardiaco, riduzione dello stress percepito, aumento del senso di appartenenza. La narrazione seriale, in questo senso, diventa una forma di regolazione emotiva, un ambiente protetto in cui è possibile esplorare, attraverso l'immaginazione, esperienze relazionali complesse e intense. Panksepp (2015) distingue tra emozioni primarie e secondarie, e colloca l'esperienza narrativa tra quelle capaci di attivare stati emozionali primari attraverso mediazioni simboliche. In altre parole, l'immersione in una narrazione romantica produce una risposta affettiva reale, anche se suscitata da eventi fittizi, perché il cervello non distingue completamente tra stimolo reale e stimolo immaginato. Questo fenomeno spiega l'intensità dell'attaccamento verso i personaggi e la tendenza a vivere le loro vicende come esperienze personali. La serialità agisce da moltiplicatore di questo effetto: l'estensione temporale della narrazione rafforza il legame, sedimenta l'identificazione e rende sempre più difficile distinguere tra emozione mediata e vissuto personale.

In questo scenario, l'immersività non è soltanto una questione di stile narrativo o di estetica visiva, ma una configurazione neurocognitiva dell'esperienza. Guardare una serie romantica come *Bridgerton* significa entrare in uno spazio relazionale in cui la mente è costantemente sollecitata a provare, immaginare, anticipare e ricordare emozioni, in un ciclo che coinvolge corpo e cervello. La narrazione diventa così uno strumento di regolazione affettiva e di autoconoscenza, un luogo simbolico in cui sperimentare desideri, ferite, ricongiungimenti e risonanze emotive profonde.

Un ulteriore elemento che rafforza l'immersività della visione seriale, soprattutto nei prodotti romance come *Bridgerton*, è la capacità delle serie di costruire estetiche ricorrenti e familiari che facilitano il riconoscimento affettivo da parte dello spettatore. La ripetizione di schemi visivi, musicali, relazionali e linguistici crea un ambiente simbolico stabile, in cui lo spettatore può muoversi

con sicurezza e in cui il coinvolgimento emozionale si intensifica episodio dopo episodio. Calabrese (2024) definisce questa dinamica come “familiarizzazione affettiva”, un processo che produce attaccamento estetico e narrativo attraverso la ritualizzazione delle forme, degli archetipi e dei motivi ricorrenti.

La serialità, in questo senso, non solo racconta storie ma costruisce abitudini cognitive ed emotive, offrendo un territorio mentale in cui lo spettatore può tornare, ritrovare personaggi, toni e atmosfere, e quindi riconoscere sé stesso. Ogni nuova stagione, ogni episodio, diventa una soglia d’accesso che rinnova e consolida il legame tra pubblico e narrazione. Questo fenomeno è particolarmente evidente nel caso delle serie sentimentali a forte componente visiva e sensoriale, come *Bridgerton*, dove la continuità dell’universo narrativo – colori, costumi, colonna sonora, formule linguistiche – contribuisce a rafforzare l’immersione e a radicare emozioni nella memoria.

Tale processo non è soltanto simbolico, ma neuropsicologico: la ripetizione, infatti, attiva circuiti mnemonici e rafforza le connessioni sinaptiche associate a emozioni positive. Esch e Stefano (2005) sostengono che la coerenza estetico-narrativa agisce come stimolo rassicurante per il sistema nervoso centrale, favorendo il rilascio di ossitocina e serotonina, neurotrasmettitori legati alla sicurezza emotiva e al benessere relazionale. La visione seriale, specie se legata a contenuti romantici, diventa così una pratica di autoregolazione affettiva: lo spettatore vi si rifugia non solo per intrattenersi, ma per ristabilire un equilibrio interno, per ritrovare armonia, per vivere una forma di comfort emotivo codificato.

Questa capacità di stabilire un legame multisensoriale tra spettatore e racconto è ciò che distingue l’immersione seriale da altre forme di fruizione. Come osserva Calabrese (2024), la narrazione visiva contemporanea tende sempre più a integrare componenti uditive, tattili, cromatiche e ritmiche, offrendo un’esperienza sensorialmente stratificata che coinvolge non solo la mente ma anche il corpo. La musica diegetica, i colori saturi, i dettagli tattili dei costumi e delle scenografie in *Bridgerton* attivano una forma di memoria emotiva implicita, che riconnette lo spettatore a emozioni vissute o desiderate. L’immersività diventa, così, un processo *affettivo-sensoriale integrato*, capace di trasformare la visione in una pratica quasi meditativa, in cui si esplora il sé attraverso le storie degli altri.

In questo quadro, la serialità romantica si rivela una forma narrativa potentemente trasformativa. Non solo per ciò che racconta, ma per come lo racconta: lentamente, ripetutamente, sensualmente. L’immersività non è una tecnica, ma un *patto sensoriale ed emotivo* tra testo e spettatore. E nei prodotti più riusciti, come *Bridgerton*, questo patto si rinnova episodio dopo episodio, creando un senso di appartenenza emotiva che dura ben oltre la visione.

2.3. Il ruolo delle emozioni nella ricezione intergenerazionale

Come riportato fin qui, la risposta emotiva del pubblico nei confronti dei personaggi di *Bridgerton* si radica, dunque, nei processi neurocognitivi che avvengono nelle aree cerebrali connesse alle corteccie motorie e sensoriali che permettono di simulare le emozioni che si percepiscono sullo schermo.

Una narrazione coerente e con molti dettagli rafforza la credibilità dell'intreccio e agevola l'immersione emotiva e l'identificazione che permettono allo spettatore di provare le emozioni percepite dai personaggi in prima persona. Infatti, una narrazione ben strutturata, che spiega in maniera ottimale le motivazioni e le azioni dei personaggi, contribuisce ad innescare meglio reazioni empatiche a livello cognitivo e a livello sensoriale (Jacobs & Willems, 2018). La rappresentazione della serie, attraverso il tipo di messa in scena di primi piani, l'estetica e la cura dei dettagli, consente di imitare tramite i propri occhi quello che vediamo fare sullo schermo. Lo spettatore può riconoscere e condividere la reazione emotiva e rivivere le sensazioni, nel senso che grazie alla simulazione incarnata permette di sperimentare in prima persona le emozioni che i personaggi provano (Jaén Portillo, 2024).

Il genere romance in particolare, agisce come un motore dopaminergico nella ricezione intergenerazionale. I libri e le serie tv romance sono connessi all'attivismo e alla cultura partecipativa, molto evidente nelle comunità di fan del web. I fan digitali delle piattaforme BookTok e forum, attraverso meme, fanfiction e altri media, reimpiegano le emozioni provate durante la visione della serie. Questa forma di partecipazione porta i fan a fare anche co-creazione della serie, ed essi interagiscono tra di loro per formare comunità solidali di riconoscimento emotivo che, a livello sociale, contribuiscono alla costruzione di significati emotivi collettivi (Barton & Lampley, 2014).

Riferendoci alle mappature neurocognitive identificate da Frank Rose e trattate precedentemente, risulta importante citare inoltre come le trasformazioni neurologiche dell'adolescenza determinano la comparsa di caratteristiche cognitive che si manifestano in modo assai evidente anche sui temi a livello letterario, identificabili nella *youth fiction*³⁹.

Aidan Chambers⁴⁰ evidenzia otto aspetti tematici essenziali nella *youth fiction* (il linguaggio; la consapevolezza di sé; la differenziazione e l'autonomia; la preoccupazione, l'ansia e la tristezza; la competitività; l'amore, il sesso e l'amicizia; l'epifania; la spiritualità), i quali rientrano in due sistemi

³⁹ La *youth fiction* è un genere/paragenere letterario che comprende romanzi e racconti destinati a lettori in età adolescenziale e giovanile (indicativamente tra i 12 e i 18 anni), caratterizzati da protagonisti coetanei ai destinatari e da temi che rispecchiano le problematiche, i conflitti e le esperienze tipiche della crescita e del passaggio all'età adulta.

⁴⁰ Aidan Chambers (1934-2024), scrittore e critico britannico, è considerato uno dei principali autori di narrativa per giovani adulti, noto soprattutto per la serie *Dance Sequence*.

emotivi neuro-etologici: segnatamente in quello della ricerca e in quello del gioco, legati quindi alla dopamina e per questo identificati come “temi dopaminergici”.

Panksepp e Biven in *Archeologia della Mente* (2014) hanno identificato sette schemi emotivi fondamentali a cui sarebbero collegate specifiche delle zone del cervello:

Sistema emotivo	Finalità adattiva	Ormoni/neurotrasmettitori
PAURA	Evitare pericoli e minacce	Cortisolo
RICERCA	Promuovere l'esplorazione e la ricerca	Dopamina
SESSUALITÀ	Promuovere l'accoppiamento	Ormoni sessuali
RABBIA	Aggredire una fonte di frustrazione o minaccia	È legata a diverse sostanze neurochimiche e ormoni, tra i quali spicca il testosterone
CURA	Promuovere l'accudimento	Ossitocina
PANICO/TRISTEZZA	Segnalare la separazione/facilitare il distacco	È legata all'assenza di CURA, ossia all'assenza di ossitocina
GIOCO	Promuovere interazioni giocose	Dopamina e endorfina

Tabella 2, I sette sistemi emotivi analizzati da Panksepp e Biven e le loro implicazioni neurali. (Calabrese, 2024)

Tali sistemi emotivi risultano in parte ereditati, in parte appresi, e controllano i nostri pensieri e relazioni, con una finalità adattiva e mediata da uno o più neurotrasmettitori per ognuno di questi.

Un altro elemento cruciale per comprendere le emozioni suscitate dalla serie di *Bridgerton* è il loro legame con questi sistemi neuroevolutivi di base. Queste reti affettive primarie vengono espresse a livello visivo nella serie (Clarici, 2014) e lo spettatore può individuarle con una certa facilità. Il desiderio romantico è tra le emozioni primarie presenti in *Bridgerton*, la cui forza stimolatrice viene amplificata dall'uso suggestivo del linguaggio e dello sguardo dei personaggi. La presenza delle emozioni neuroevolutive di base è una delle ragioni per cui le emozioni dei personaggi nella serie sono riconoscibili, facilitando così l'empatia dello spettatore, che può più facilmente immedesimarsi e sentire in modo corporeo ciò che sente il personaggio.

L'esperienza empatica nel romance contemporaneo ci permette di capire come le storie d'amore creino connessioni potenti con il pubblico. Analizzando i processi neurocognitivi, la comunicazione narrativa e audiovisiva, le tecniche di coinvolgimento multisensoriale e le strategie impiegate nell'evoluzione di questo genere, si comprende come l'emozione condivisa sia il fulcro della sua risonanza culturale e sociale.

Le strategie di coinvolgimento nel romance contemporaneo, riscontrabili anche in *Bridgerton*, si basano sulle suddette teorie neuroscientifiche riguardanti il processo della simulazione incarnata.

L'osservazione di situazioni emotivamente intense e caratterizzate da azione attiva non solo processi cognitivi, ma innescano nel corpo degli spettatori le emozioni condivise grazie ai neuroni specchio. Questo permette l'interna simulazione di quanto sperimentato dai protagonisti e la conseguente combinazione fra sensazione fisica ed emotiva (Jacobs & Willems, 2018; Jaén Portillo, 2024), in grado di far superare il mero intrattenimento all'esperienza della narrazione.

Questo coinvolgimento multisensoriale è sostenuto, nella versione cinematografica del lavoro di Julia Quinn, dalla frequente messa in atto di primi piani durante i dialoghi o i momenti carichi di emotività. L'importanza rivolta al volto, elemento focale del cinema dell'empatia, in cui le espressioni facciali scaturiscono in risposte fisiologiche dello spettatore (Jaén Portillo, 2024), amplifica l'identificazione e porta chi guarda a sperimentare in prima persona i sentimenti narrati, vivendo le emozioni attraverso lo schermo.

La struttura seriale di *Bridgerton* contribuisce anch'essa a un graduale processo di coinvolgimento affettivo da parte degli spettatori nei confronti dei personaggi. Infatti, la logica continuativa delle trame e la loro modulazione polifonica determinano la crescita emotiva del pubblico. Questa caratteristica consente agli spettatori di avvicinarsi al mondo della narrazione, accrescere la propria conoscenza ed engagement emotivo verso i personaggi (Jacobs & Willems, 2018). Le narrazioni di fiction, in accordo con quanto affermato finora, sono correlate a elevati livelli di supporto sociale; chi è esposto a narrazioni di fiction (e non a generi non-narrativi) mostra maggiore propensione al comportamento altruistico. Questo dato sembra indicare che la fruizione di storie di fiction renda più empatici gli individui nei confronti delle dinamiche altrui. *Bridgerton* in particolare affronta tematiche emozionalmente complesse, quali il legame familiare, le regole e i problemi sociali e le relazioni romantiche, conducendo a riflessioni profonde sui legami umani e sull'empatia. Un altro fattore in grado di promuovere il coinvolgimento emotivo degli spettatori su un piano intergenerazionale è la diversità identitaria caratterizzante la narrazione. L'eterogeneità dei personaggi in termini di identità etniche, sessuali, di genere ed età permette di aumentare l'identificazione del pubblico (Bourke & Dillon, 2018).

A ciò si accompagna la maggiore propensione a forme di coinvolgimento interattive da parte di produzioni narrative in cui sono inclusi contesti caratterizzati da questa diversità. Tali narrazioni permettono infatti un particolare livello di creatività da parte degli spettatori, rendendoli più partecipativi e impegnati a livello emotivo. Il trasporto narrativo si definisce come immersione cognitivo-emotiva che allontana dal qui-e-ora percettivo, ed è modulato dal medium e dalle affordance digitali di reattività e interattività che caratterizzano l'ecosistema mediale contemporaneo. La convergenza tra piattaforme e letture non sequenziali ridefinisce i confini tra autore e fruitore, portando verso modelli di prosumer in cui la partecipazione diventa parte integrante dell'esperienza

del testo.

Il coinvolgimento interattivo del pubblico nei confronti della serie è infine stimolato dall'accattivante estetica audiovisiva, caratterizzata dalla commistione fra un'accattivante produzione fotografica, scelte musicali contemporanee e dalla cultura della partecipazione tipica dei social media. Memes, remix, fanfiction e contenuti creati dagli spettatori sono tutti esempi di co-creazione che accrescono il coinvolgimento nel mondo della narrazione e favoriscono la sensazione di partecipazione e di appartenenza (Piva, 2022; Rudnicka, 2024). Grazie alle piattaforme digitali, il coinvolgimento emotivo generato dal romance si traduce in una sempre crescente rielaborazione e riappropriazione collettiva del genere e delle sue narrazioni, che si trasforma in una cultura di romance mediatizzata, in continuo divenire.

I new media e il digitale in generale, hanno infatti degli effetti a livello cognitivo anche sullo stile di lettura. Vi sono oggi stili di lettura differenti dal passato, attuati attraverso meccanismi come *skimming*⁴¹, *skipping*⁴², *browsing*⁴³ (Rose, 2021).

Dunque, il coinvolgimento emotivo e intellettuale riscontrabile nelle narrazioni contemporanee si basa su una combinazione strategica di cambiamenti strutturali negli stili di lettura dovuti ai cambiamenti mediatici, scelte narrative, audiovisive e partecipazione di comunità digitali, in grado di costruire una vera e propria esperienza di immersione nel romance come genere di coinvolgimento su più livelli.

Inoltre, grazie alla coerenza e complessità narrativa, le narrazioni di finzione sono in grado di generare emozioni che influenzano l'apprendimento implicito di alcune dinamiche sociali e, allo stesso tempo, favoriscono il ricordo delle esperienze vissute emotivamente con i personaggi. Come è stato dimostrato da diversi studi, il livello di competenza empatica e prosociale è più elevato in chi legge o guarda regolarmente fiction. Uno di questi studi (Mar et al., 2009) dimostra che chi preferisce la narrativa al genere non narrativo tende a coinvolgersi di più in reti sociali e si pone come soggetto di supporto per le persone con cui interagisce. La capacità di aumentare l'empatia è una tra le funzioni principali del romance: la lettura e la visione di questo genere permettono di riflettere sulle relazioni umane e migliorare la comprensione delle interazioni altrui.

La narrazione audiovisiva seriale ha una capacità unica di favorire le connessioni sociali e rafforzare

⁴¹ Lettura superficiale e cursoria.

⁴² Movimento sussultorio dell'occhio che passa da una porzione di testo a un'altra, ostacolando la sequenzialità della lettura tradizionale.

⁴³ Funzione di scorrimento e di ricerca all'interno di un archivio di dati strutturati, veloce e dall'alto al basso, dal basso verso l'alto, e quindi non più lineare -da sinistra a destra-.

i legami relazionali, e in particolare la fruizione di finzione romantica comporta un basso grado di solitudine, mentre chi preferisce il genere saggistico è perlopiù meno connesso ad altri e meno soddisfatto della propria vita sociale (Mar et al., 2009).

In questa prospettiva, la televisione come medium narrativo seriale è più simile a un sistema relazionale di comunità e connessioni piuttosto che di esperienza privata, solitudine e individualità. Questo viene confermato dai fan di *Bridgerton*: la narrazione audiovisiva si trasforma in una performance culturale con pratiche partecipative che ne rinforzano le reti sociali (Beeby, 2022). A livello di ricezione, le piattaforme digitali sono un importante spazio per la partecipazione degli spettatori. Su di esse si condividono contenuti di varia natura: dai meme che riprendono le scene più significative a video che spiegano i personaggi o il processo di adattamento del romanzo a fanfiction e commenti online. La partecipazione emotiva degli spettatori viene amplificata grazie a pratiche collaborative di elaborazione narrativa, permettendo di generare narrazioni alternative che rispecchiano le esperienze emotive della serie in relazione all'esperienza delle nuove generazioni.

L'esposizione regolare alla finzione è associata a maggior supporto sociale e propensione prosociale, con minore percezione di solitudine rispetto a consumi non narrativi, a sostegno del valore comunitario delle narrazioni romantiche. La serialità romantica diventa così performance culturale che rinsalda reti sociali e promuove una memoria affettiva condivisa, traducendo l'empatia narrativa in pratica relazionale.

La visione delle emozioni, a livello cerebrale, è in grado di attivare la memoria affettiva che riconosce le proprie emozioni, innescando la riflessione sulle dinamiche affettive e interpersonali. Questa funzione educativa del romance avviene anche grazie agli schemi comportamentali e sociali veicolati dalla serie. Le rappresentazioni emozionali, se proposte con coerenza e in un determinato contesto, siano in grado di formare degli schemi. Grazie alla dimensione visiva delle emozioni veicolate nella serie e alla sua coerenza, la fruizione narrativa di *Bridgerton* innesca un percorso di apprendimento personale nella mente dello spettatore, favorendo anche la riflessione di sé in un determinato contesto socio-relazionale (Jacobs & Willems, 2018).

Attraverso la narrazione audiovisiva si genera un'esperienza comunitaria condivisa. La rete affettiva dei romanzi di Julia Quinn supera infatti i confini nazionali, generazionali e di classe, offrendo il punto di partenza per il dialogo interculturale. La rappresentazione diversificata delle emozioni nella serie porta al miglioramento dell'identificazione dello spettatore, che quindi tende a voler far parte della rete sociale e ad avere connessioni più solide. Più lo spettatore sente di appartenere al gruppo e più alto sarà l'engagement e la riflessività, con ricadute sulla società (Camilo & Menezes, 2023). L'alta dimensione sociale del romance come pratica culturale e l'attenzione per l'inclusività dei personaggi e dei temi narrati ne fanno un genere di intrattenimento di massa che supera i confini del

medium di riferimento, con risonanza su scala globale.

La ricezione di *Bridgerton* dimostra come la fiction romantica non sia solo svago ed emozioni effimere, ma anche rappresentazione e rielaborazione socio-culturale. Si approfondirà nel quinto capitolo anche come la forma narrativa delle fiction e serie tv, ad episodi, e la regia che stimola le emozioni rafforzano la risonanza della serie presso il pubblico e ne consentono l'evoluzione verso il romanzo per immagini e la cultura partecipativa dei fandom. La popolarità raggiunta e il dibattito culturale che ha stimolato evidenziano le trasformazioni della narrazione romantica in fiction audiovisiva e il suo ruolo nel creare un universo in perenne evoluzione.

Le emozioni rappresentano uno degli assi portanti nella trasmissione intergenerazionale del romance, configurandosi come veicoli simbolici capaci di attraversare epoche, linguaggi e formati. Le storie d'amore, più di altri generi, si fondano su un nucleo affettivo ricorrente – desiderio, ostacolo, riconciliazione – che produce una forma di riconoscibilità trasversale, capace di unire lettrici e spettatrici appartenenti a generazioni differenti. Secondo Violi (2021), la forza del romance risiede nella sua struttura emotiva archetipica, che rimane stabile pur attraversando profondi mutamenti storici, estetici e culturali. Questa stabilità consente al genere di fungere da ponte emozionale tra madri e figlie, tra lettrici adulte e adolescenti, tra pratiche di lettura analogiche e digitali. La trasmissione generazionale del romance non si limita al consumo dei testi, ma include anche forme di socializzazione affettiva, in cui la lettura condivisa, il prestito di libri, la visione familiare di adattamenti seriali diventano occasioni per costruire legami emotivi, raccontarsi storie personali, negoziare modelli relazionali. Bertola (2012) sottolinea come la letteratura rosa abbia storicamente svolto una funzione pedagogica non solo implicita nei contenuti, ma esplicita nei contesti di fruizione: le storie d'amore venivano lette, discusse, trasmesse come repertori di esperienze e desideri da esplorare. Questa dimensione relazionale del consumo culturale si è mantenuta anche con l'avvento del digitale, sebbene declinata in forme nuove, come le letture condivise su piattaforme, le reaction online, i gruppi di discussione.

Del Grosso Destreri et al. (2009) parlano a questo proposito di “galassia rosa” come ecosistema culturale in cui si producono non solo narrazioni, ma anche pratiche di appartenenza affettiva. Il romance diventa così un medium di connessione intergenerazionale: le emozioni provate da una generazione vengono riattivate e reinterpretate da quella successiva, attraverso un gioco di risonanze e differenze. Una lettrice contemporanea può non riconoscersi nei valori di un romance degli anni Sessanta, ma può cogliere l'intensità dell'attesa amorosa, la tensione del conflitto, la potenza della riconciliazione finale. È in questa continuità emotiva, più che tematica o ideologica, che si gioca la

forza del romance nella cultura popolare. Questa funzione “ponte” è resa ancora più evidente dal successo di prodotti transmediali come *Bridgerton*, che mettono in circolo codici affettivi riconoscibili, ma reinterpretati alla luce della sensibilità contemporanea. La componente emozionale, lungi dall’essere semplice o stereotipata, si struttura come linguaggio condiviso che consente la partecipazione di pubblici molto diversi per età, cultura e orientamento. La visione della serie diventa così un momento di dialogo intergenerazionale, in cui il passato e il presente si incontrano nel comune sentire del desiderio, della delusione, della speranza amorosa. In tal senso, le emozioni non sono solo contenuti della narrazione, ma dispositivi di accesso all’universo narrativo e culturale del romance.

Con l’avvento della cultura digitale e della fruizione transmediale, le emozioni legate al romance non sono più solo esperienze private, ma diventano eventi condivisi e performativi. La visione di una serie come *Bridgerton* non si esaurisce nella dimensione intima dello spettatore, ma si prolunga nelle interazioni online, nei commenti, nei meme, nelle reaction postate in tempo reale. In questo modo, l’esperienza emozionale si trasforma in una pratica collettiva, dove la narrazione viene costantemente rielaborata e negoziata all’interno di una comunità interpretativa. Il sentimento non viene semplicemente provato, ma *messo in scena*, codificato attraverso linguaggi digitali, condiviso per rafforzare appartenenze e identità. Questa trasformazione non riguarda soltanto i contenuti, ma incide sulla forma stessa dell’emozione, che diventa stratificata, complessa, esposta. Come suggerisce Calabrese (2024), la fruizione narrativa contemporanea si struttura sempre più come “memoria emotiva condivisa”: le storie non vengono solo vissute, ma anche archiviate, commentate, reinserite in circuiti di senso collettivo. I prodotti romantici, in particolare, fungono da catalizzatori per narrazioni autobiografiche, identificazioni transgenerazionali, pratiche di autorappresentazione. La lacrima davanti a un finale struggente, il tifo per una coppia, la delusione per una svolta narrativa inattesa: tutto ciò diventa materiale discorsivo attraverso cui definire sé stessi e la propria posizione nel mondo affettivo.

Questa nuova visibilità delle emozioni non ha solo una valenza espressiva, ma anche politica. La cultura pop sentimentale, una volta considerata frivola o irrilevante, viene oggi sempre più riconosciuta come spazio di agency e rielaborazione identitaria, soprattutto per soggettività marginalizzate. Le emozioni diventano forme di resistenza simbolica, strumenti per affermare desideri, rivendicare rappresentazioni, costruire comunità. In questo senso, la ricezione intergenerazionale del romance non è mai neutra: ogni generazione riattualizza il genere alla luce delle proprie esperienze, dei propri bisogni emotivi, dei propri codici culturali. È così che *Bridgerton*

può parlare contemporaneamente a una madre e a una figlia, a una lettrice adulta cresciuta con i romanzi Harmony e a una giovane spettatrice abituata ai ritmi di TikTok.

Infine, va sottolineato come questa trasmissione emozionale sia profondamente incarnata: non riguarda solo le idee o i valori, ma coinvolge il corpo, i sensi, la memoria affettiva. Le emozioni attivate dal romance lasciano tracce durature, sedimentano esperienze, creano rituali di fruizione che si tramandano nel tempo. Come nota Violi (2021), ogni generazione costruisce la propria geografia sentimentale anche attraverso le narrazioni che eredita, adatta e reinventa. In questa dinamica, il romance storico contemporaneo agisce come archivio emozionale dinamico, in cui il passato si fonde con il presente per generare mappe affettive condivise e continuamente aggiornate.

In questa prospettiva, la ricezione intergenerazionale del romance può essere letta anche come una pratica di trasmissione culturale implicita, in cui emozioni, modelli relazionali e codici affettivi vengono trasmessi non come norme rigide, ma come repertori narrativi flessibili, capaci di adattarsi ai mutamenti storici e tecnologici. La potenza del romance risiede proprio nella sua capacità di essere sempre contemporaneo, di offrire una grammatica delle emozioni che, pur affondando le radici in archetipi antichi, sa parlare al presente e ai suoi bisogni affettivi. Questa capacità di rimodulare la propria carica emotiva in base ai contesti rende il romance un genere vivo, pulsante, profondamente radicato nell'esperienza soggettiva e collettiva del pubblico. È in questa continuità trasformativa dell'emozione che si gioca la persistenza e la forza del genere, oggi più che mai al centro di pratiche di fruizione, identificazione e rielaborazione culturale condivise.

In conclusione, l'intensità emotiva di *Bridgerton*, nella sua doppia articolazione letteraria e audiovisiva, rappresenta il risultato di una complessa sinergia tra neurocognizione, narrazione empatica e pratiche partecipative. La dimensione affettiva del romance, già strutturalmente predisposta alla risonanza emotiva, trova nella serialità digitale e nelle piattaforme transmediali uno spazio potenziato per l'identificazione, la condivisione e la rielaborazione del sentimento. In questo ecosistema narrativo, l'esperienza affettiva non si limita all'identificazione con i personaggi, ma si espande in una dimensione intersoggettiva, in cui le emozioni diventano collettive, riconoscibili e condivisibili.

Le dinamiche di engagement affettivo, attivate dalla serialità e rafforzate dalle modalità immersive e sensoriali della visione, si traducono in forme di appartenenza simbolica: i personaggi di finzione non sono solo oggetti di empatia, ma veri e propri membri di una comunità narrativa in cui spettatori e lettori si riconoscono e si riflettono. La partecipazione affettiva diventa quindi un processo di co-costruzione identitaria, in cui emozione, memoria e socialità si intrecciano, superando i confini tra generazioni, culture, media ed epoche.

Questa identità emotiva condivisa si articola attraverso meccanismi neuropsicologici profondamente radicati – rilascio di ossitocina, dopamina, attivazione limbica – che legano la fruizione narrativa all’esperienza relazionale reale, e spiegano la forza di attrazione esercitata dal romance come genere narrativo e culturale. Le emozioni, in quanto forme di conoscenza incarnata e di comunicazione sociale, costituiscono il vero ponte tra passato e presente, tra romanzo rosa tradizionale e serie digitali ipermoderne, tra consumo e partecipazione.

Come sottolineano Jacobs & Willems (2018), Jaén Portillo (2024), Mar et al. (2009) e Barton & Lampley (2014), il coinvolgimento emotivo è il catalizzatore che trasforma il romance in una piattaforma di riconoscimento culturale: la familiarità con i codici narrativi e l’intensità dell’esperienza empatica generano uno spazio comune di senso in cui si fondano comunità simboliche coese. Questo spazio si salda alle logiche transmediali e partecipative già evidenziate nella traiettoria evolutiva del romance, confermando che l’empatia è la vera cerniera tra codici storici e piattaforme digitali.

Ne emerge un ecosistema narrativo adattivo, in cui immersione, inclusività e co-creazione si intrecciano per garantire longevità culturale e resilienza del romance come genere empatico. Non si tratta solo di raccontare storie d’amore, ma di attivare esperienze emotive condivise, di costruire mappe affettive collettive e di riattivare, attraverso la narrazione, il potere trasformativo dell’immaginazione sentimentale.

Capitolo 3

Adattamento e rimediazione: trasformazioni tra medium in *Bridgerton*

3.1 Dal romanzo alla serie: principali strategie di adattamento

L'adattamento della saga *Bridgerton*, tratta dai romanzi di Julia Quinn e trasformata da Shondaland in una delle serie di maggior successo degli ultimi anni e di cui si è accennato nei capitoli precedenti, rappresenta un caso emblematico per analizzare il modo in cui una narrazione letteraria viene trasposta all'interno di un medium audiovisivo contemporaneo. Come hanno messo in evidenza le principali teorie dell'adattamento, la traduzione da un medium all'altro non costituisce mai un processo imitativo o meramente illustrativo, ma implica un profondo ripensamento della storia, dei personaggi, delle dinamiche narrative e persino dei valori culturali associati all'opera di partenza. Hutcheon (2011) definisce l'adattamento come una «ripetizione senza replica», una formula che coglie la natura intrinsecamente creativa del fenomeno: l'opera derivata conserva un legame riconoscibile con la fonte, ma allo stesso tempo instaura una propria autonomia estetica, ideologica e discorsiva.

Questo vale in modo particolarmente evidente per un testo come *Bridgerton*, collocato a metà strada tra il romanzo rosa storico e il costume drama contemporaneo. La serie Netflix opera infatti una duplice trasformazione: da un lato trasporta sullo schermo il mondo narrativo descritto da Quinn, con le sue dinamiche familiari, i rituali sociali della stagione londinese e i codici del romance; dall'altro lo reinterpreta attraverso un'estetica pop e multimediale che riflette le esigenze della serialità globalizzata. Come afferma Dusi (2003), ogni adattamento è un processo di “traduzione intersemiotica”, cioè l'attraversamento dei confini tra sistemi di segni eterogenei. In questo passaggio, i romanzi *Bridgerton* vengono rimodellati secondo categorie tipiche dello schermo: visualità, ritmo, dialogo, montaggio, colonna sonora, scenografia, costume design.

La prima trasformazione rilevante riguarda la rielaborazione della voce narrante. I romanzi di Quinn seguono una prospettiva prevalentemente interna, concentrata sull'introspezione dei protagonisti e sulle dinamiche sentimentali che li coinvolgono. La serie opta invece per una forma di narrazione

esterna ma onnipresente, incarnata dalla voce fuori campo di Lady Whistledown, espediente che richiama la tradizione del feuilleton e dona coesione agli episodi. Tale scelta, come osserva Fumagalli (2020), è tipica dei processi adattativi audiovisivi: quando la soggettività dei personaggi non può essere resa attraverso il flusso di coscienza, viene riformulata come elemento diegetico o paratestuale che accompagna lo spettatore nella lettura della storia. Un secondo elemento cruciale è il diverso peso attribuito all'immaginario visivo. Se nei romanzi le descrizioni del Regency sono funzionali alla costruzione dell'atmosfera romantica, nella serie diventano componente narrativa primaria. La sontuosità degli abiti, la brillantezza della tavolozza cromatica, la cura quasi coreografica dei balli, il design degli ambienti e l'uso della luce non sono soltanto ornamenti estetici: costituiscono un linguaggio ulteriore che arricchisce e in parte sostituisce ciò che nel romanzo è affidato alla descrizione verbale. Come nota Manzoli (2006), l'adattamento tende a potenziare tutto ciò che il medium d'arrivo può rendere immediatamente percepibile, trasformando la letteratura in scenografia, gesto e ritmo. *Bridgerton* amplifica proprio questa dimensione sensoriale, sfruttando la spettacolarità visiva per costruire un universo narrativo che risulti credibile, coerente e soprattutto seducente per il pubblico globale di Netflix. L'adattamento introduce inoltre una serie di scelte selettive e riorganizzative. Volpe (2007) sottolinea come ogni adattamento sia un'operazione di filtro: non tutto ciò che appartiene al romanzo può essere trasposto sullo schermo e, analogamente, non tutto ciò che compare nella versione audiovisiva proviene dall'opera scritta. Questo vale pienamente per *Bridgerton*: alcune linee narrative vengono condensate, altre ampliate, altre ancora completamente reinventate. È il caso, ad esempio, del ruolo della Regina Charlotte, appena menzionata nei romanzi e invece centrale nella serie, dove diventa figura cardine per l'equilibrio politico e sociale del Regency reinventato da Shondaland, e guadagna addirittura uno spin-off tutto incentrato su di lei. Questa espansione è tipica delle logiche seriali: per sostenere otto episodi per stagione, è necessario creare nuovi nuclei narrativi, introdurre conflitti e tensioni aggiuntive e arricchire il mondo diegetico affinché risulti vivo e stratificato (Volpe, 2011).

Un aspetto peculiare nelle strategie adattative di *Bridgerton* riguarda l'innesto di contenuti contemporanei all'interno di una cornice pseudo-storica. Come osserva Rizzuti (2012), l'adattamento non è mai un'operazione neutrale, ma incorpora inevitabilmente i valori, le ideologie e le sensibilità dell'epoca in cui viene prodotto. Nel caso della serie, la rappresentazione del Regency viene riletto secondo un'ottica progressista, inclusiva e pop, che si distanzia dalla tradizione più filologica del period drama britannico. Questo influenza profondamente la caratterizzazione dei personaggi, le dinamiche di genere, il ritmo narrativo e persino la colonna sonora, che alterna brani orchestrali a riarrangiamenti classici di hit contemporanee. Tale "modernizzazione controllata" rientra nelle strategie tipiche dello storytelling crossmediale individuate da Cajelli e Toniolo (2018), secondo cui

gli adattamenti destinati a piattaforme globali devono equilibrare fedeltà al genere e innovazione per attrarre pubblici diversificati.

Un'ultima trasformazione riguarda la gestione dell'intimità e della sessualità. I romanzi di Quinn sono espliciti, ma nella serie la rappresentazione del desiderio viene tradotta visivamente attraverso scene di grande impatto emotivo e coreografico. Come osservano Calabrese e Conti (2018), negli adattamenti contemporanei rivolti agli young adult e alla youth fiction la dimensione affettiva e corporea acquista un ruolo pedagogico oltre che narrativo, contribuendo alla costruzione identitaria dei personaggi. In questo senso, *Bridgerton* sfrutta il linguaggio visivo per amplificare la tensione emotiva, per rendere più esplicite le dinamiche di potere e per offrire allo spettatore una fruizione più immediata e immersiva. L'operazione adattativa condotta da Shondaland comporta una sistematica riorganizzazione della materia narrativa. Nei romanzi di Quinn, la progressione degli eventi segue una linearità classica del romance: presentazione del contesto, incontro, conflitto, risoluzione. La serialità audiovisiva richiede invece una struttura più complessa, scandita da archi narrativi che procedono in parallelo, momenti di suspense a fine episodio e una distribuzione dei nodi drammatici in funzione del ritmo visivo. Questo tipo di ricomposizione è considerato una delle dinamiche fondamentali dell'adattamento: il testo di partenza non viene mai trasmesso "integro", ma diviene materia plasmabile che il nuovo medium deve ricodificare secondo le proprie regole espressive (Fumagalli, 2003).

Nel caso di *Bridgerton*, questa ricodifica si manifesta nella selezione degli elementi narrativi ritenuti imprescindibili e nella rimozione o modificazione di altri. Il romanzo dedica molte pagine a descrizioni di ambienti, abiti e rituali sociali, mentre la serie concentra queste informazioni nei primi minuti degli episodi, affidandole a dettagli visivi che sostituiscono efficacemente il testo scritto. La "transcodificazione", ovvero il passaggio da un codice semiotico a un altro, permette allo spettatore di cogliere in modo immediato ciò che nel romanzo richiedeva lunghe digressioni descrittive (Dusi, 2000). Una delle scelte più significative riguarda la costruzione dei personaggi secondari: nei romanzi, molti personaggi servono a sostenere la trama romantica principale e compaiono solo quando funzionali alla crescita emotiva dei protagonisti. Nella serie, invece, tali personaggi vengono espansi, dotati di trame autonome e approfonditi attraverso episodi dedicati. Questo avviene, per esempio, con Penelope Featherington, Eloise *Bridgerton* e Queen Charlotte. L'espansione delle loro storyline risponde a una doppia logica: da un lato la necessità di riempire lo spazio narrativo del formato seriale, dall'altro la volontà di creare un universo narrativo più ampio e coerente, capace di sostenere più stagioni e di fidelizzare un pubblico seriale abituato alla complessità delle narrazioni contemporanee (Volpe, 2011).

La stessa dinamica opera negli adattamenti in cui la serialità non prevede un'unica linea narrativa centrale, ma una molteplicità di archi che si intrecciano e si separano nella progressione episodica. Per questo, showrunner e sceneggiatori costruiscono un tessuto narrativo “a ventaglio”, che si apre su più piani drammatici. Tale strategia permette alla serie di sfruttare le potenzialità del montaggio audiovisivo, alternando scene di tensione emotiva, dialoghi intimi e momenti comici o mondani, creando un senso di costante movimento che nel romanzo si traduceva in un ritmo più regolare e meno frammentato (Hutcheon, 2011).

Un altro aspetto centrale riguarda la resa dell'introspezione psicologica. Nel romanzo, la gran parte delle emozioni dei personaggi è resa tramite monologo interiore o focalizzazione interna. Questo elemento non è direttamente trasponibile nel linguaggio audiovisivo, che deve quindi ricorrere ad altri strumenti espressivi: gestualità, sguardi, silenzi, giochi di luce, movimenti della cinepresa. L'adattamento opera dunque una “esteriorizzazione” dei sentimenti, trasferendo sul piano visibile ciò che nel testo scritto è interiore. Questa strategia è ampiamente riconosciuta come una delle principali trasformazioni richieste dal passaggio dalla pagina allo schermo (Manzoli, 2006). Sul piano strutturale, la serie inserisce elementi non presenti nei romanzi ma coerenti con la logica del drama seriale contemporaneo. Tra questi rientra l'uso estensivo dei flashback, che forniscono informazioni sul passato dei personaggi e creano un legame emotivo più immediato con lo spettatore. I romanzi di Quinn si soffermano raramente su scene retrospettive, preferendo riferimenti indiretti o racconti dialogici. La serie, invece, sfrutta la potenza evocativa delle immagini per conferire profondità emotiva alle motivazioni dei personaggi: il trauma infantile di Simon, il rapporto conflittuale con il padre, le aspettative sociali della famiglia *Bridgerton*. Il flashback si configura così come una strategia funzionale alla coesione emotiva e alla densità narrativa, elementi particolarmente apprezzati nel linguaggio audiovisivo (Fumagalli, 2020).

Anche la gestione dei tempi narrativi riflette un adattamento strutturale. Se nei romanzi l'intero arco narrativo della storia d'amore procede in modo spesso lineare, nella serie viene modulato in funzione degli episodi: alcune tensioni vengono procrastinate per creare suspense, altre anticipate per garantire un climax significativo entro la metà della stagione. L'organizzazione temporale del racconto riflette la logica episodica contemporanea, caratterizzata da un'alternanza continua tra accelerazioni, rallentamenti e momenti di sospensione (Cinquagrani, 2020). L'adattamento introduce inoltre un “regime di intensità visiva” che reinventa il romance contemporaneo. Il formato audiovisivo permette infatti di enfatizzare i momenti di erotismo e intimità attraverso la coreografia delle scene, la scelta dei primi piani, il ritmo del montaggio e la musica. Nei romanzi di Quinn, la tensione romantica è affidata alla parola scritta e al crescendo psicologico dei dialoghi; nella serie, invece, questa tensione

viene tradotta in un'esperienza sensoriale che coinvolge lo spettatore in modo diretto. La serialità streaming consente inoltre un livello di esplicitazione più marcato, in linea con molte produzioni contemporanee rivolte a un pubblico adulto e giovane adulto (Calabrese & Conti, 2018).

La colonna sonora rappresenta un ulteriore elemento di innovazione. Il romanzo non prevede alcun riferimento musicale diretto, mentre la serie utilizza arrangiamenti orchestrali di brani pop contemporanei. Questo procedimento, oltre ad aggiornare l'estetica del Regency, crea un ponte tra passato e presente che rende l'opera immediatamente riconoscibile e ne rafforza l'identità culturale. L'uso della musica come dispositivo di modernizzazione è una strategia tipica degli adattamenti che vogliono mantenere un legame con il pubblico del presente pur collocandosi in un contesto storico lontano (Chiurato & Bortolini, 2023). Un altro intervento significativo riguarda la costruzione del mondo diegetico. La serie arricchisce il Regency di Quinn con elementi visivi e tematici che rendono l'ambientazione più vibrante e plurale. Ciò include non solo l'inclusione di personaggi di etnie differenti (approfondita nel paragrafo 3.3), ma anche una gestione scenografica che accentua l'opulenza e la teatralità della Londra ottocentesca reinventata. L'adattamento punta a costruire un universo narrativo dal forte impatto iconico, capace di imprimersi nella memoria collettiva del pubblico globale (Acerra, 2017). Infine, la serie riformula alcuni aspetti ideologici del romanzo. La narrazione di Quinn, pur moderna per certi aspetti, si inserisce pienamente nel canone romance. La serie, invece, introduce sfumature di empowerment femminile, consapevolezza identitaria e dialoghi più esplicitamente critici nei confronti delle costrizioni sociali. L'adattamento diventa dunque anche uno spazio di rinegoziazione simbolica dei temi del romance, dove elementi contemporanei vengono innestati sulla trama storica per renderla più rispondente alle sensibilità attuali (Conti, 2024).

L'adattamento di *Bridgerton* richiede una riorganizzazione profonda della materia narrativa dei romanzi di Quinn, poiché la serialità audiovisiva introduce esigenze strutturali e ritmiche differenti. La letteratura sul tema evidenzia da tempo che il passaggio dal romanzo allo schermo comporta una necessaria rimodulazione della trama per adeguarla alla logica episodica, dove ogni fine puntata deve presentare una tensione sospensiva in grado di invogliare alla visione successiva (Volpe, 2011). Questa dinamica trasforma la linearità tipica del romance letterario in una progressione più segmentata, caratterizzata da archi narrativi paralleli e da una distribuzione calibrata dei momenti di climax. Un aspetto centrale riguarda la gestione dell'informazione interna. Nei romanzi l'accesso alla psicologia dei personaggi avviene attraverso la focalizzazione interna, mentre nell'audiovisivo la soggettività deve essere tradotta in elementi esterni: la performance attoriale, le scelte registiche, i dialoghi sostitutivi del monologo interiore e la costruzione delle scene. Tale processo rispecchia ciò che Dusi definisce come "trasformazione dei codici" insita nella traduzione intersemiotica, in cui il

contenuto viene riformulato secondo le risorse del nuovo medium (Dusi, 2000). Un caso esemplare di questa trasformazione è la voce narrativa. Nel romanzo, la prospettiva interna guida la comprensione degli eventi, mentre nella serie la funzione mediale viene redistribuita nella voce fuori campo di Lady Whistledown, che assume un ruolo di raccordo e commento. Questa soluzione si inserisce nella tradizione degli adattamenti che, pur rinunciando al monologo interiore, mantengono una forma di mediazione linguistica in grado di guidare l'interpretazione dello spettatore (Hutcheon, 2011). L'intervento della voce narrante non solo organizza la struttura episodica, ma contribuisce a definire un'identità estetica autonoma rispetto ai romanzi.

Un'altra trasformazione riguarda la costruzione dei personaggi secondari. Molte figure che nei romanzi hanno una funzione ancillare acquisiscono nella serie spessore drammaturgico e trame indipendenti. Eloise, Penelope e la stessa Regina Charlotte emergono come poli narrativi in grado di sostenere episodi autonomi, secondo una dinamica che Volpe descrive come "polifonia adattativa" necessaria nelle narrazioni seriali contemporanee (Volpe, 2007). Questa espansione risponde a due esigenze: arricchire l'universo diegetico e distribuire l'attenzione su una pluralità di figure, rendendo la serie più adatta a una fruizione stagionale e corale. L'introduzione della Regina Charlotte è particolarmente significativa. Nei romanzi la sua presenza è minima, ma nella serie diventa centrale per la costruzione dell'intrigo sociale e per l'articolazione dei rapporti di potere. Questo intervento illustra bene ciò che Rizzuti definisce come "aggiunta strategica", ovvero l'elaborazione di elementi non presenti nella fonte al fine di rafforzare la funzionalità narrativa dell'opera derivata (Rizzuti, 2012). L'inserimento di nuove storyline non contraddice la fedeltà al mondo di Quinn, ma ne amplifica le possibilità drammatiche e tematiche.

Anche l'aspetto visivo assume un ruolo fondamentale nella trasposizione. L'estetica della serie, con i suoi colori saturi, gli abiti volutamente stilizzati e le scenografie opulente, costruisce un immaginario riconoscibile che si discosta dalla più tradizionale rappresentazione filologica del Regency. Questa strategia può essere letta come un processo di "ri-semantizzazione visiva", attraverso cui l'ambientazione storica viene aggiornata e reinterpretata secondo il gusto contemporaneo (Cinquagrani, 2020). L'audiovisivo, a differenza del romanzo, non si limita a descrivere il mondo diegetico: lo rende tangibile, sensoriale, immediato, trasformando il consumo della storia in un'esperienza immersiva. Il ruolo del montaggio è altrettanto rilevante. La successione lineare della narrazione romanzesca lascia spazio a una struttura temporale più complessa, caratterizzata da flashback, accelerazioni, scene parallele e momenti di sospensione. Questa costruzione ritmica riflette le logiche del linguaggio audiovisivo, che produce significato attraverso l'accostamento e non solo attraverso la continuità (Fumagalli, 2020). Il montaggio diventa così uno strumento narrativo

autonomo che ricostruisce l'ordine degli eventi secondo criteri di intensità emotiva, non necessariamente coincidenti con l'ordine cronologico del romanzo. La rappresentazione dell'intimità costituisce un ulteriore elemento di trasformazione. Nei romanzi, la sensualità è costruita prevalentemente attraverso la parola, mentre nell'audiovisivo assume una dimensione estetica e fisica veicolata dagli attori, dalla regia e dalla musica. Questo passaggio da un erotismo verbale a uno visivo è tipico degli adattamenti contemporanei, soprattutto di quelli rivolti a un pubblico young adult, per i quali la corporeità diventa un elemento essenziale della costruzione emotiva dei personaggi (Calabrese & Conti, 2018).

Infine, la serie amplia il campo dei conflitti narrativi. Se nei romanzi le tensioni sono principalmente amorose e sociali, nell'adattamento audiovisivo emergono temi ulteriori come la politica di corte, l'identità individuale e le dinamiche razziali rielaborate. Questa espansione riflette ciò che Chiurato e Bortolini definiscono “mediamorfosi”, ovvero la capacità dei prodotti adattati di trasformarsi in funzione dei nuovi ecosistemi culturali e mediali in cui circolano (Chiurato & Bortolini, 2023). L'adattamento non replica semplicemente il romanzo, ma lo ricostruisce all'interno di un paradigma narrativo più complesso e dialogico. Un altro aspetto fondamentale nei processi adattativi di *Bridgerton* è la gestione del ritmo narrativo, che assume nella serie una funzione strutturale diversa rispetto al romanzo. Nei libri di Quinn, la scansione del tempo è prevalentemente misurata dalle interazioni tra i personaggi e dalle dinamiche sentimentali, che si sviluppano con gradualità e attenzione alle sfumature psicologiche. L'adattamento televisivo, invece, deve conciliare esigenze estetiche e produttive con la necessità di mantenere costante l'attenzione dello spettatore. Ciò comporta una ridefinizione dei tempi narrativi mediante sequenze ad alta densità visiva, alternanze ritmiche, ellissi e scene parallele che si intrecciano in una costruzione multilivello (Fumagalli, 2020).

La serialità richiede infatti un equilibrio tra momenti di introspezione, spesso molto brevi rispetto alla controparte letteraria, e scene di grande spettacolarità, che sfruttano pienamente il formato audiovisivo. Quinn dedica ampie pagine a dialoghi interiori e processi di autoanalisi delle protagoniste; la serie traduce questi elementi in dettagli performativi, come un primo piano prolungato, una pausa nel montaggio o una scelta luministica mirata. Ciò riflette la distinzione già individuata nelle teorie dell'adattamento tra “narrazione espositiva” e “narrazione performativa”, dove il passaggio allo schermo accentua la seconda (Cajelli & Toniolo, 2018). In quest'ottica, l'uso del montaggio assume un ruolo metanarrativo. Le sequenze dedicate ai balli, ad esempio, non svolgono semplicemente una funzione decorativa ma articolano la dinamica sociale dell'alta società londinese.

Lo spettatore comprende la distribuzione dei poteri, l'importanza del gossip, la gerarchia dei ruoli e la fragilità delle reputazioni attraverso un susseguirsi di inquadrature che intrecciano corpi, sguardi e movimenti nello spazio. Questo tipo di presentazione visiva del contesto sostituisce l'apparato descrittivo dei romanzi, dove le gerarchie sociali sono spesso esposte mediante lunghe conversazioni o riflessioni interne. L'adattamento opera dunque una "drammatizzazione ambientale" che rende il set stesso un dispositivo narrativo (Chiurato & Bortolini, 2023). La musica contribuisce ulteriormente a questa drammatizzazione. La serie utilizza arrangiamenti classici di brani pop contemporanei, una scelta che non trova corrispondenza diretta nei romanzi e che ha un forte impatto sul senso della modernizzazione dell'opera. Il ricorso alla musica diegetica e non diegetica, con effetto di anacronismo studiato, crea una continuità affettiva tra passato e presente, contribuendo alla creazione di un'immagine culturale di *Bridgerton* immediatamente riconoscibile. Questa strategia rientra nelle forme di rimediazione tipiche dei prodotti crossmediali, che ricodificano elementi culturali contemporanei in contesti storici per ampliare la portata interpretativa dell'opera (Chiurato, 2013). Un'altra operazione cruciale riguarda l'inserimento di episodi originali non presenti nei romanzi. Tale aggiunta non è mai arbitraria: risponde alla necessità, nella serialità, di distribuire i conflitti in modo progressivo e modulato. Gli studi di Volpe (2007) mostrano come gli adattamenti possano introdurre "micro-narrazioni" per rafforzare la coesione interna del racconto audiovisivo. In *Bridgerton*, esempi di tali micro-narrazioni includono le tensioni politiche intorno alla corte, la competizione tra le debuttanti o le trame secondarie dedicate alla famiglia Featherington. Queste aggiunte dialogano con i temi originari dei romanzi ma rispondono a una logica strutturale diversa, più orientata alla coralità e all'espansione progressiva del mondo diegetico.

La necessità di creare una struttura polifonica influisce anche sulla costruzione delle stagioni. Sebbene i romanzi di Quinn siano autoconclusivi e centrati ogni volta su una coppia diversa, la serie non può permettersi di interrompere completamente la presenza degli altri personaggi nelle stagioni successive. Il pubblico seriale necessita di continuità emotiva, riconoscibilità affettiva e progressione identitaria dei personaggi. Questo porta la serie a mantenere attivi alcuni archi narrativi anche quando non sono direttamente legati ai protagonisti stagionali. L'operazione è coerente con ciò che Hutcheon (2011) definisce come "adattamento oltre la fonte", ovvero la capacità di un testo derivato di espandersi al di là dei confini dell'opera originaria per rispondere alle logiche del proprio medium. Un altro elemento significativo riguarda la gestione dello spazio scenico. Nei romanzi, gli spazi sono principalmente luoghi sociali — salotti, giardini, sale da ballo — che favoriscono gli incontri romantici. La serie amplia tali spazi introducendo ambienti che rafforzano l'iconografia visiva del racconto: i corridoi della corte, gli studi privati dei personaggi influenti, gli spazi urbani e gli esterni campestri. Questa diversificazione ha un impatto notevole sulla percezione del mondo diegetico, che

si presenta più vasto e articolato rispetto ai libri (Acerra, 2017). Lo spazio diventa un agente narrativo che influenza i comportamenti dei personaggi e la disposizione dei conflitti. Importante è anche la diversa configurazione dell'umorismo. Nei romanzi l'umorismo deriva soprattutto dal dialogo intelligente e dalle situazioni di malinteso, mentre nella serie viene arricchito da elementi visual-comici, espressioni facciali, tempi di reazione e situazioni coreografate. Questo tipo di humor visivo è tipico del linguaggio audiovisivo e contribuisce a rendere i personaggi più immediati e riconoscibili per il pubblico. La comicità, anziché essere un semplice elemento accessorio, diventa parte integrante della costruzione tonale della serie e contribuisce a differenziarla da altri adattamenti storici più formali (Cinquagrani, 2020).

In definitiva, la rielaborazione dei materiali originali non avviene secondo un criterio di sottrazione ma di redistribuzione: ciò che viene omesso dai romanzi viene compensato da nuovi livelli di narrazione, nuovi spazi, nuove dinamiche sociali e nuove forme di espressione emotiva. Si può dunque affermare che *Bridgerton* realizza un adattamento “estensivo”, in cui la fonte diventa piattaforma di espansione più che testo da replicare (Fumagalli, 2006). La serie mette in pratica una delle forme più mature della rimediazione contemporanea: creare un mondo coerente che si regge su sé stesso pur mantenendo un legame riconoscibile con l'opera letteraria originaria. Il processo di adattamento di *Bridgerton* non si limita alla semplice trasposizione di eventi o personaggi, ma coinvolge un ripensamento più ampio dei generi narrativi e delle aspettative culturali a cui l'opera mira a rispondere. Nei romanzi, il genere di riferimento è quello del romance storico, regolato da convenzioni consolidate: la centralità assoluta della relazione amorosa, la struttura binaria del conflitto sentimentale, la risoluzione basata sul lieto fine. La serie mantiene il nucleo romantico della vicenda, ma lo inserisce in un ibrido di generi che include elementi del costume drama, del melodramma, della commedia romantica, fino ad arrivare a componenti quasi soap-operistiche. Questa contaminazione formale rappresenta una strategia tipica degli adattamenti contemporanei rivolti a un pubblico globale, in grado di combinare emozione, estetica e intrattenimento (Chiurato & Bortolini, 2023). L'ibridazione dei generi si manifesta in molte scelte stilistiche. Le sequenze dei balli, per esempio, funzionano come set narrativi ma anche come quadri estetici che ricordano la coreografia del musical; le scene più intime adottano soluzioni visive tipiche del melodramma; le conversazioni tra amiche presentano spesso un tono dialogico simile alla commedia brillante. Questa varietà contribuisce a rendere l'adattamento più denso e polifonico rispetto ai romanzi, che seguono una tonalità più omogenea e coerente con la tradizionale “voce” del romance storico (Calabrese & Conti, 2018). L'attenzione alla materialità del corpo e all'estetica della performance — elementi non disponibili nel romanzo — permette alla serie di ampliare la gamma emotiva della storia. Le teorie dell'adattamento audiovisivo sostengono che il corpo filmato diventi a sua volta un “testo”, capace

di comunicare significati non verbalizzabili, come tensione, attrazione, vulnerabilità (Fumagalli, 2020). In *Bridgerton*, questa corporeità si traduce in una narrazione che alterna momenti di forte espressività fisica a scene più controllate, creando un equilibrio tra passione e contenimento che, nel romanzo, era demandato alla parola scritta. Anche le dinamiche familiari subiscono una trasformazione significativa. Nei romanzi, la famiglia *Bridgerton* è già un nucleo fondamentale, ma la serie ne amplifica il ruolo mettendo in evidenza non solo la relazione principale della stagione, ma anche le interazioni orizzontali tra fratelli e sorelle, le differenze caratteriali e i conflitti individuali. Questo ampliamento rientra nella strategia di costruzione di un “ensemble cast”, caratteristica fondamentale delle narrazioni seriali contemporanee (Volpe, 2011). L’attenzione alle dinamiche familiari permette alla serie di generare empatia e riconoscibilità presso il pubblico, che non si identifica soltanto con la coppia protagonista ma con un’intera comunità di personaggi.

Il processo di adattamento coinvolge anche la ridefinizione dei temi, non soltanto delle strutture. Nei romanzi, l’amore romantico è il perno attorno al quale ruotano tutti i conflitti; nella serie, il tema dell’amore rimane centrale ma viene affiancato da temi che rispecchiano la sensibilità culturale contemporanea: l’autodeterminazione femminile, la libertà di pensiero, le tensioni legate alla reputazione sociale, la pressione delle aspettative familiari, fino ad arrivare alla re-immaginazione delle dinamiche razziali. Questa capacità di “attualizzare” i temi originari rientra nella nozione di “adattamento come riappropriazione culturale” discussa da Hutcheon (2011), secondo la quale ogni trasposizione è anche un atto di interpretazione. Un effetto importante di questa attualizzazione riguarda il modo in cui la serie gestisce la dimensione della desiderabilità. Nei romanzi di Quinn, la sensualità è raccontata attraverso la voce interna, mentre nella serie diventa parte della messa in scena audiovisiva, con una costruzione estetica del desiderio che risponde alle convenzioni del pubblico contemporaneo, abituato a una rappresentazione più esplicita e visiva dell’intimità. Questa transizione non rappresenta una rottura rispetto ai romanzi, ma un loro completamento all’interno di un medium che privilegia l’immediatezza e la corporeità (Calabrese & Conti, 2018).

Inoltre, la serie mette in atto una rimediazione intertestuale. *Bridgerton* dialoga non solo con la saga romanzesca originale, ma anche con la lunga tradizione dei period drama televisivi, con l’estetica pop moderna, con il linguaggio del romance contemporaneo e persino con il modello narrativo delle serie teen e young adult. Questo continuo attraversamento di generi e linguaggi esemplifica ciò che Fumagalli (2006) definisce “riorganizzazione cognitiva nell’adattamento”, ovvero la capacità del nuovo testo di operare connessioni tra sistemi culturali differenti al fine di costruire un’esperienza narrativa più ricca. Un ulteriore elemento da considerare è la funzione della serialità lunga. Poiché ogni stagione di *Bridgerton* si concentra su una coppia diversa, l’adattamento deve mantenere un

equilibrio tra continuità e rinnovamento. Le teorie della serialità mostrano come questo equilibrio sia essenziale per sostenere l'interesse del pubblico nel lungo periodo (Manzoli, 2006). La serie integra dunque una struttura modulare: ogni stagione è autonoma, ma si inserisce in un universo narrativo unitario che permette di mantenere un forte senso di identificazione con la famiglia *Bridgerton* nel suo complesso. In conclusione, l'adattamento di *Bridgerton* rappresenta una delle forme più complesse di trasposizione contemporanea: un lavoro stratificato che integra elementi della fonte, strategie del linguaggio audiovisivo, esigenze della serialità globale e sensibilità culturali attuali. Il risultato non è una semplice "messa in scena" dei romanzi di Quinn, ma una vera e propria rielaborazione crossmediale che fa della serie un'opera autonoma e culturalmente significativa (Chiurato & Bortolini, 2023). Il paragrafo 3.1 mostra quindi come le strategie adattative utilizzate non siano meccanismi tecnici, ma dispositivi narrativi consapevoli che ridefiniscono la storia nel passaggio da un medium all'altro.

3.2 Temporalità e struttura narrativa nel passaggio al linguaggio seriale

Il passaggio dal romanzo alla serie televisiva comporta una trasformazione radicale della temporalità narrativa, poiché il tempo è una delle categorie che più inevitabilmente muta nel transito tra media diversi. Nella forma romanzesca, la scansione temporale è gestita dall'autore attraverso la lingua, la sintassi, la descrizione e l'introspezione; nella serialità audiovisiva, invece, il tempo prende forma attraverso il montaggio, il ritmo visivo, la durata delle scene e l'organizzazione interna degli episodi. Il cambiamento di medium impone dunque una riconfigurazione strutturale che modifica l'esperienza della storia e il modo in cui il pubblico la percepisce (Fumagalli, 2020). Nei romanzi di Julia Quinn, il tempo del racconto procede prevalentemente in maniera lineare, seguendo il percorso psicologico ed emotivo dei protagonisti. Le ellissi temporali sono gestite tramite sommari narrativi e transizioni discorsive; gli eventi si susseguono secondo una progressione ordinata che rispecchia la logica dell'arco romantico classico. La forma letteraria consente inoltre ampie pause descrittive, flashback raccontati in forma indiretta e segmenti di introspezione che rallentano il ritmo per approfondire la psicologia dei personaggi (Manzoli, 2006). La temporalità romanzesca è quindi flessibile ma sempre subordinata alla voce narrante, che funge da guida costante. Nell'adattamento audiovisivo questa configurazione cambia radicalmente. La serie Netflix adotta una temporalità segmentata, suddivisa in episodi che devono ciascuno contenere una progressione narrativa autonoma e un momento di sospensione finale. Questo tipo di costruzione segue quella che Volpe definisce "architettura episodica della serialità contemporanea", in cui ogni puntata si presenta come un micro-racconto dotato di un proprio climax (Volpe, 2011). La necessità di strutturare la narrazione in episodi implica

una riorganizzazione temporale che spezza la linearità originaria, introducendo nodi di tensione più frequenti rispetto al romanzo.

L'uso del montaggio rappresenta il principale strumento di questa riconfigurazione. A differenza della pagina scritta, dove il tempo è gestito dal ritmo della lettura, la serie controlla direttamente il flusso temporale attraverso tagli, dissolvenze, scene parallele e sequenze accelerate o rallentate. Il montaggio permette di costruire una simultaneità che il romanzo non può rappresentare nello stesso modo, rendendo possibile la narrazione di eventi che avvengono in luoghi diversi nello stesso momento. Questa caratteristica è particolarmente evidente nelle scene che intrecciano le dinamiche sentimentali dei protagonisti con gli intrighi politici o le vicende delle altre famiglie, restituendo una percezione del tempo più complessa e stratificata (Cinquagrani, 2020). Un altro elemento cruciale è l'uso dei flashback, quasi assenti nei romanzi se non in forma discorsiva. L'audiovisivo, al contrario, sfrutta la forza evocativa dell'immagine per rappresentare il passato dei personaggi in modo immediato. L'infanzia traumatica di Simon, ad esempio, viene raccontata con una sequenza di flashback che intensificano la sua caratterizzazione e costruiscono un legame emotivo più diretto con lo spettatore. Le teorie della narrazione audiovisiva mostrano che il flashback è una tecnica privilegiata per rendere visive le motivazioni profonde dei personaggi e per spezzare la linearità del presente narrativo attraverso parentesi emotive di forte intensità (Fumagalli, 2006). La serie adotta inoltre una temporalità accelerata in alcune sequenze, come i montaggi dedicati agli eventi mondani della stagione londinese: balli, ricevimenti, visite, conversazioni nei salotti. Quadrature temporali che nei romanzi sono spesso raccontate attraverso lunghe descrizioni vengono compresse in pochi minuti di video, grazie alla capacità del montaggio di condensare l'informazione e trasformarla in una progressione rapida e dinamica. Questo tipo di compressione temporale risponde alle esigenze del pubblico contemporaneo, abituato a ritmi narrativi più serrati e alla fruizione di contenuti visivi ad alta densità informativa (Hutcheon, 2011).

In altri casi, però, la serie rallenta il tempo, soprattutto nelle scene di forte carica emotiva o romantica. Qui la temporalità si dilata attraverso l'uso di primi piani, silenzi, musica diegetica e non diegetica, movimenti lenti della macchina da presa. Questi rallentamenti non sono equivalenti alle pause descrittive del romanzo, ma producono un effetto simile: consentono allo spettatore di immergersi nella sensazione del momento, rafforzando l'identificazione emotiva. Questa alternanza tra accelerazione e rallentamento produce una temporalità "ondulatoria", che costituisce una delle cifre stilistiche distintive della serie (Cajelli & Toniolo, 2018).

Un aspetto particolarmente interessante è inoltre la trasformazione del tempo soggettivo, ossia della percezione interna degli eventi da parte dei personaggi. Nei romanzi, la soggettività è filtrata dalla voce narrante e dalle riflessioni interne; nella serie, essa viene resa visivamente attraverso la recitazione, la fotografia e il ritmo della scena. Una pausa prolungata sul volto di Daphne o Simon diventa un equivalente audiovisivo del pensiero, mentre la variazione dei tempi del montaggio segnala stati d'animo, tensioni o conflitti interiori. In questo senso, la serie “traduce” la soggettività romanzesca in una grammatica visiva, secondo un modello di rimediazione coerente con le teorie della percezione narrativa (Dusi, 2003). Inoltre, la durata globale della stagione rappresenta un ulteriore elemento di distinzione rispetto al romanzo. Un singolo libro di Quinn si concentra su una storia conclusa; la serie, invece, deve gestire la durata di un arco stagionale di circa otto ore complessive, organizzando la trama in modo che rimanga avvincente nell'intero ciclo. Questo impone una strutturazione temporale complessa che alterna momenti di avanzamento rapido a episodi più contemplativi, in un equilibrio che risponde alla logica del binge-watching e alla necessità di mantenere un ritmo avvolgente (Volpe, 2011).

La trasformazione della temporalità in *Bridgerton* riguarda anche la costruzione di quello che può essere definito tempo sociale, un aspetto centrale sia nei romanzi sia nella serie, ma rielaborato attraverso modalità narrative differenti. Nel testo scritto, la “stagione mondana” costituisce il contenitore temporale all'interno del quale si sviluppano gli intrecci sentimentali: debutti, balli, visite, rituali di corteggiamento si succedono secondo un ritmo codificato che Quinn descrive in modo dettagliato, utilizzando la narrazione verbale per mostrare le dinamiche dell'alta società londinese. La serie recupera questo impianto ma lo visualizza attraverso una sequenza ricorrente di eventi collettivi che scandiscono il tempo in modo più marcato e intensificato. Gli studiosi evidenziano che la televisione seriale tende a modularizzare il tempo attraverso eventi ricorrenti, che fungono da indicatori di avanzamento narrativo (Fumagalli, 2020). In *Bridgerton*, tali eventi sono rappresentati da balli, cerimonie, ricevimenti, passeggiate pubbliche, a cui ogni episodio associa nuove informazioni, conflitti emergenti o risoluzioni parziali. Mentre nel romanzo tali momenti possono essere raccontati in forma estesa, nella serie assumono la forma di spettacoli visivi altamente codificati che marciano le tappe del percorso narrativo. Questa trasformazione contribuisce a creare un senso di progressione collettiva, tipico delle narrazioni corali, e allo stesso tempo permette di inserire in modo organico l'evoluzione delle storyline secondarie (Volpe, 2007). La rielaborazione del tempo sociale è strettamente legata alla costruzione del ritmo seriale, una struttura dinamica che alterna momenti pubblici e privati, collettivi e individuali. Il montaggio alternato consente alla serie di mostrare simultaneamente più livelli della società Regency, in linea con ciò che Chiurato definisce “stratificazione narrativa” delle produzioni televisive contemporanee (Chiurato, 2013). Ad esempio,

un ballo può essere interrotto da una serie di rapide sequenze che mostrano i preparativi delle famiglie, una conversazione segreta tra due personaggi e un commento della voce di Lady Whistledown. Questo intreccio continuo costruisce una percezione del tempo più complessa, in cui gli eventi non si succedono in maniera lineare, ma si sovrappongono secondo un principio di simultaneità coerente con il linguaggio audiovisivo.

La serie fa inoltre un uso mirato delle pause narrative, momenti in cui la temporalità si arresta o si sospende, consentendo allo spettatore di concentrarsi sulla dimensione emotiva. Nei romanzi, tali pause corrispondono spesso a passaggi descrittivi o riflessivi; nella serie sono incarnate da scene ad alta intensità espressiva, come primi piani prolungati, silenzi significativi o gesti minimi che comunicano tensione interiore. Questa forma di sospensione crea un contrasto efficace con i ritmi accelerati delle scene collettive, producendo un effetto di oscillazione temporale che contribuisce a mantenere alta l'attenzione dello spettatore (Cajelli & Toniolo, 2018). Dal punto di vista strutturale, la serialità richiede anche la costruzione di archi narrativi progressivi, che permettono alla storia di procedere verso un climax stagionale. In questo senso, *Bridgerton* utilizza una forma di temporalità cumulativa: ogni episodio aggiunge nuovi elementi che rinforzano le tensioni già presenti, intensificando il conflitto principale fino alla sua risoluzione. Nei romanzi, la progressione del conflitto è più lineare, mentre nella serie essa assume una forma più modulata, con anticlimax intermedi, false piste e momenti di risoluzione provvisoria, coerenti con il modello narrativo del drama seriale (Manzoli, 2006). Un ulteriore cambiamento significativo riguarda la gestione delle attese narrative. Nel romanzo l'attesa è costruita attraverso la progressione del discorso; nella serie essa è generata dalla strategia del cliffhanger, dispositivo narrativo che richiede allo spettatore di attendere l'episodio successivo per conoscere l'esito di una situazione. Il cliffhanger è un elemento centrale delle narrazioni televisive moderne, utilizzato non solo nei generi thriller o crime, ma anche nelle serie romance, dove la tensione emotiva diventa il motore dell'attesa (Hutcheon, 2011). In *Bridgerton*, questa tecnica è impiegata in modo sistematico: confessioni interrotte, lettere non lette, scoperte ritardate, incontri mancati. La struttura episodica potenzia così la dimensione dell'"attesa affettiva", un fenomeno studiato anche nella teoria della lettura seriale del romance.

Di particolare interesse è anche la gestione del tempo dell'informazione, ossia la scelta di quando e come rivelare determinate informazioni allo spettatore. Nei romanzi, l'informazione è distribuita in modo controllato attraverso la voce narrante; nella serie, la rivelazione viene modulata attraverso la posizione della cinepresa, l'inserimento di dettagli visivi, il montaggio parallelo e la voce di Lady Whistledown. Quest'ultima svolge una funzione fondamentale nel controllo della temporalità informativa, presentando anticipazioni, commenti e talvolta vere e proprie manipolazioni della

conoscenza dello spettatore. Questo tipo di gestione rientra nella categoria dei dispositivi metanarrativi, che aumentano la complessità dell'esperienza della fruizione (Dusi, 2003). Il rapporto tra temporalità e fruizione emerge in modo ancora più evidente quando si considera il fenomeno del binge-watching. Mentre il romanzo prevede un ritmo di lettura individuale, la serie viene fruita spesso in modalità continua, favorendo una percezione dilatata e immersiva del tempo narrativo. La struttura delle puntate è progettata per sostenere questo tipo di visione, alternando momenti di tensione emotiva ad altri più distesi, in un equilibrio studiato che facilita la maratona visiva (Volpe, 2011). L'esperienza dello spettatore si discosta così notevolmente da quella del lettore, poiché la temporalità non è più auto-regolata ma orchestrata dal montaggio e dalla struttura episodica. Infine, la serie amplifica il ruolo della temporalità simbolica, ovvero la costruzione del tempo come significante culturale. Le stagioni mondane, i rituali sociali, le settimane di attesa della stampa scandalistica, i cicli familiari, tutto contribuisce a un tempo simbolico che definisce il mondo diegetico. Nei romanzi questi elementi sono presenti, ma nella serie assumono una materialità che li rende più riconoscibili e immediati, contribuendo a costruire un immaginario coerente e facilmente identificabile (Acerra, 2017). Un elemento fondamentale della trasformazione temporale in *Bridgerton* riguarda la costruzione di una narrazione multilivello, che sovrappone differenti strati temporali e narrativi. La serie adotta una forma di organizzazione del racconto che si discosta significativamente dalla linearità del romanzo di Quinn e che si avvicina invece a quelle che Chiurato e Bortolini definiscono “forme pluristratificate della narrazione audiovisiva contemporanea” (Chiurato & Bortolini, 2023). Questa struttura, tipica della serialità moderna, permette di sviluppare simultaneamente più linee narrative, mantenendo una continuità emotiva e tematica attraverso episodi autonomi ma interconnessi.

Una delle principali differenze rispetto alla forma romanzesca è la presenza di racconti paralleli, che scorrono accanto alla trama principale e ne influenzano lo sviluppo. Nei romanzi, la vicenda sentimentale della coppia protagonista occupa quasi tutto lo spazio narrativo; le storyline secondarie rimangono marginali o funzionali a un unico obiettivo romantico. Nella serie, invece, tali storie parallele vengono espanse, approfondite e talvolta anticipate rispetto al loro trattamento nei volumi di Quinn. Ciò rispecchia la necessità del formato seriale di garantire varietà narrativa, equilibrio tra i personaggi e dinamiche di lungo periodo (Volpe, 2007). La temporalità episodica impone quindi una distribuzione differenziata dei tempi narrativi: mentre alcune trame procedono rapidamente, altre si sviluppano con lentezza, creando un effetto di “tempi asincroni” che arricchiscono la complessità della serie. Questo modello si discosta dalla progressione lineare del romanzo e permette di mantenere viva la tensione narrativa su più fronti contemporaneamente. Ad esempio, mentre la relazione tra Daphne e Simon segue un ritmo lento e progressivo, la storyline di Lady Whistledown introduce

improvvisi accelerazioni, rivelazioni e cambi di prospettiva che modificano la percezione complessiva del tempo nella serie.

Una trasformazione significativa riguarda anche l'organizzazione del tempo narrativo interno agli episodi. La serie utilizza un ritmo di alternanza — rapido nelle scene collettive, misurato nelle sequenze intime — che ricorda la struttura di un movimento musicale. Questo parallelismo armonico non è casuale: la musica è infatti uno dei principali dispositivi attraverso cui la serie modula la temporalità. Sequenze come i balli sono costruite con una forte sincronizzazione tra ritmo sonoro e ritmo visivo, dando vita a un crescendo temporale che sostituisce le lunghe descrizioni rituali tipiche del romanzo (Cajelli & Toniolo, 2018). Anche la gestione dei tempi di rivelazione è profondamente diversa rispetto alla fonte letteraria. Nei romanzi, l'informazione narrativa è rivelata in modo graduale attraverso la voce narrante o i dialoghi; nella serie, le rivelazioni vengono organizzate secondo logiche seriali, spesso rimandate alla fine dell'episodio o orchestrate attraverso montaggi che alternano punti di vista diversi. La teoria dell'adattamento individua in questa riorganizzazione informativa un elemento chiave della trasformazione narrativa: la distribuzione della conoscenza nello spazio seriale produce effetti differenti sulle aspettative del pubblico (Hutcheon, 2011).

Una delle innovazioni più evidenti è rappresentata dall'uso della voce di Lady Whistledown, che opera come una vera e propria “macchina temporale” all'interno della narrazione. Le sue interruzioni, anticipazioni e rivelazioni influenzano la percezione del tempo e costituiscono un sistema parallelo di scansione narrativa. Mentre nei romanzi la voce narrante resta ancorata alla focalizzazione interna, la serie costruisce attraverso Whistledown un dispositivo metatestuale che riorganizza il racconto, scandendolo con tempi propri e introducendo un livello di sovratemporalità (Dusi, 2003). Lady Whistledown non solo commenta gli eventi, ma li colloca nel tempo, li anticipa, li riscrive, creando una forma di temporalità discorsiva autonoma. Un altro elemento da considerare è la relazione tra tempo soggettivo e tempo esterno. Nella narrazione romanzesca, l'esperienza temporale dei personaggi è modulata mediante introspezione; nella serie, essa viene resa attraverso strumenti audiovisivi: primi piani, silenzi significativi, rallenty, e variazioni di luminosità. Questo permette di costruire un tempo interiore che non coincide necessariamente con la progressione degli eventi. Ad esempio, momenti di tensione emotiva vengono dilatati con sofisticate strategie visive che creano una percezione temporale più intensa, aumentando la partecipazione dello spettatore (Fumagalli, 2006).

La serie ricodifica anche la temporalità dell'intimità, trasformandola da esperienza privata e introspettiva (come nei romanzi) a momento audiovisivo condiviso che combina corporeità, sguardi, tocco e musica. La dilatazione o compressione di queste scene risponde al bisogno di costruire

momenti emotivi di forte impatto, che non potrebbero essere resi con altrettanta immediatezza attraverso la parola scritta (Calabrese & Conti, 2018). L'intimità diventa così una forma di temporalità sensoriale, in cui il tempo sembra sospendersi per concentrarsi su un singolo istante carico di significato. La gestione delle transizioni temporali evidenzia ulteriormente la natura complessa dell'adattamento. Mentre nei romanzi i passaggi temporali vengono esplicitati attraverso formule narrative ("qualche giorno dopo", "la mattina seguente"), la serie utilizza distinzione di ambienti, di costumi, di musica o di illuminazione per marcare il passaggio del tempo senza ricorrere alla verbalizzazione. Questo tipo di trattamento produce una percezione più fluida della temporalità, in cui lo spettatore ricostruisce i cambiamenti temporali attraverso indizi visivi e sensoriali (Acerra, 2017).

Infine, la serie inserisce un livello di tempo anticipatorio, legato alla serialità lunga. Alcuni elementi, segni o interazioni apparentemente minimi sono collocati già nelle prime puntate per essere ripresi nelle stagioni successive. Questo modello narrativo, tipico delle serie che costruiscono un mondo durevole nel tempo, rappresenta una delle maggiori differenze rispetto ai romanzi, che invece tendono a chiudere le linee narrative all'interno del singolo volume (Volpe, 2011). L'adattamento assume così una dimensione di lungo periodo che crea legami temporali tra stagioni, intensificando l'esperienza di immersione nello stesso universo narrativo. Un aspetto fondativo della temporalità seriale in *Bridgerton* riguarda il modo in cui la serie gestisce la relazione tra tempo della storia e tempo del discorso, categorie fondamentali della narratologia. Nei romanzi di Quinn, la narrazione tende a coprire un periodo preciso — la stagione mondana — scandito dai rituali di corte e dalle dinamiche di debutto in società. Il lettore percepisce il progresso temporale soprattutto attraverso il linguaggio: cambiamenti nel tono della voce narrante, descrizioni più mature dei personaggi, evoluzioni interiori che segnano lo scorrere delle settimane. Nel medium audiovisivo, invece, questi segnali linguistici vengono sostituiti da indicatori visivi e diegetici, che rendono il passaggio del tempo più immediato e riconoscibile (Fumagalli, 2020). La serie utilizza una varietà di dispositivi visivi per rappresentare il trascorrere del tempo: modifiche nei costumi, variazioni stagionali nella scenografia, la disposizione dei fiori durante gli eventi mondani, la luce naturale che accompagna le sequenze dei giardini o degli interni. Questa costruzione iconografica del tempo corrisponde a ciò che Cinquagrani (2020) definisce "mise en scène temporale", una strategia attraverso cui l'audiovisivo costruisce una temporalità percepibile dall'esterno, senza doverla verbalizzare.

Tale temporalità iconica influenza profondamente la struttura complessiva della serie. Ogni episodio rappresenta una "unità temporale autonoma" che contiene un piccolo arco narrativo interno, pur contribuendo al disegno complessivo della stagione. Questo modello narrativo episodico, che Volpe

(2011) identifica come caratteristica distintiva delle serie contemporanee, modula la densità degli eventi secondo una curva di intensità che non coincide necessariamente con la linea temporale del romanzo. In altre parole, mentre Quinn segue un flusso continuo di eventi, la serie costruisce un tempo ritmico, scandito da picchi drammatici e momenti di sospensione calibrati. L'alternanza tra ripetizione e variazione contribuisce ulteriormente a definire il ritmo della serie. Molti eventi — balli, ricevimenti, visite formali — si ripetono in più episodi, ma ciascuna ripetizione porta con sé una variazione significativa che modifica la percezione del tempo. Questo meccanismo appartiene alle logiche del romanzo d'appendice, ma assume nella serialità contemporanea una funzione diversa: invece di creare una ciclicità rassicurante, produce micro-avanzamenti narrativi che arricchiscono il mondo diegetico e aumentano la complessità emotiva (Chiurato, 2013). Il romanzo tende a collocare la ripetizione come elemento atmosferico o rituale; la serie la trasforma in dispositivo ritmico. Per esempio, la presentazione delle debuttanti avviene una sola volta nel romanzo dedicato a Daphne, mentre nella serie viene riproposta attraverso variazioni visive e sceniche che scandiscono l'avanzare della stagione e il mutare delle aspettative sociali. La ripetizione diventa così un mezzo per visualizzare la ciclicità dello spazio-tempo della corte e per introdurre livelli crescenti di tensione narrativa (Cajelli & Toniolo, 2018). Un ulteriore meccanismo temporale importante riguarda l'uso di anticipazioni visive e motivi ricorrenti che preannunciano sviluppi futuri. Nei romanzi, l'anticipazione è generalmente affidata a frasi ambigue, giochi di sguardi nei dialoghi o osservazioni della voce narrante. Nell'audiovisivo, essa è spesso veicolata da dettagli semiotici: un'inquadratura insistita su un oggetto, un'espressione non verbale, un accostamento di scene, un commento di Lady Whistledown. Dusi (2003) ricorda che il linguaggio visivo permette di costruire "segnali anticipatori" che funzionano come tracce semantiche e temporali, capaci di orientare lo spettatore nella costruzione delle aspettative.

Questi segnali diventano particolarmente rilevanti quando la serie introduce trame che nel romanzo non erano presenti o erano solo marginali. Un esempio è il ruolo di Eloise, la cui ansia per la libertà e la ricerca di una propria identità intellettuale costituiscono un filo narrativo ricorrente, spesso anticipato da brevi scene, sguardi o confronti che aprono la possibilità di sviluppi futuri. La temporalità anticipatoria opera quindi come un ponte tra episodi, funge da collante narrativo e amplia la complessità psicologica dei personaggi (Calabrese & Conti, 2018). Un altro livello della riorganizzazione temporale riguarda la costruzione del tempo relazionale. Nei romanzi di Quinn, lo sviluppo della relazione romantica costituisce il nucleo temporale principale: l'intero arco narrativo si dispiega secondo il tempo emotivo della coppia. La serie, invece, inserisce questo arco all'interno di una rete più ampia di relazioni: familiari, sociali, politiche, perfino economiche. Il tempo relazionale diventa un mosaico che riflette l'intreccio di queste dimensioni, producendo una

percezione più ampia e corale del mondo di *Bridgerton*. Le teorie della serialità evidenziano come la costruzione di un ensemble cast imponga necessariamente tempi narrativi incrociati, con accelerazioni e rallentamenti diversi a seconda dei personaggi (Volpe, 2007). La trasformazione del tempo relazionale ha effetti importanti anche sulla percezione della coppia protagonista. Nei romanzi, Daphne e Simon sono al centro della storia per l'intera durata del libro; nella serie, la loro centralità viene modulata dall'intreccio con le altre storyline, che contribuiscono a sospendere o a raddensare il ritmo della loro relazione. Questa modulazione risponde alle logiche del dramma seriale contemporaneo, che costruisce la tensione romantica alternando momenti di vicinanza emotiva a momenti di distanza narrativa (Hutcheon, 2011). La riconfigurazione temporale si manifesta inoltre nella gestione del tempo dei segreti. Il romanzo permette alla voce narrante di suggerire o rivelare gradualmente informazioni che i personaggi non conoscono; la serie, al contrario, deve costruire gli stessi segreti in modo visuale, spesso affidandosi allo sguardo, alla scelta dell'inquadratura o alla sospensione dell'informazione nel montaggio. Questo processo crea una temporalità dell'attesa che viene condivisa simultaneamente dallo spettatore e dai personaggi, aumentando l'impatto emotivo dei momenti di rivelazione (Dusi, 2000). Infine, una caratteristica distintiva della struttura temporale di *Bridgerton* è la sua capacità di alternare la temporalità lineare — necessaria per seguire la stagione mondana — a una temporalità circolare, che si manifesta attraverso rituali, abitudini e dinamiche ripetitive dell'aristocrazia londinese. Questa doppia temporalità produce un effetto di riconoscibilità e prevedibilità che permette allo spettatore di orientarsi all'interno dell'universo narrativo, pur in presenza di una struttura narrativa complessa e multilivello (Acerra, 2017).

La riorganizzazione della temporalità in *Bridgerton* non è soltanto un adeguamento tecnico alle necessità del medium audiovisivo, ma costituisce una vera e propria ridefinizione dell'esperienza narrativa, che trasforma la storia originale in un prodotto seriale capace di dialogare con le modalità di fruizione della contemporaneità. Le scelte temporali operate dalla serie — frammentazione, simultaneità, compressione, dilatazione, ripetizione e anticipazione — rispecchiano un più ampio processo di adattamento culturale, in cui l'opera non viene solo traspota, ma reinterpretata alla luce dei modi in cui oggi si raccontano e si consumano le storie. Uno degli aspetti più rilevanti è la costruzione di una temporalità immersiva, in cui il mondo diegetico non si presenta come un semplice scenario, ma come un flusso continuo di eventi in cui lo spettatore si trova coinvolto attraverso un uso calibrato della durata e del ritmo. La serialità streaming ha modificato profondamente il modo in cui percepiamo il tempo narrativo, introducendo modelli di fruizione come il binge-watching che alterano la tradizionale scansione settimanale dell'episodicità (Volpe 2011). *Bridgerton* sfrutta questa modalità producendo episodi che terminano con una forte tensione, strutturati per essere immediatamente seguiti da quello successivo. Questa progettazione della temporalità contribuisce a

un'esperienza di visione continua, che differisce profondamente dalla gradualità interpretativa del romanzo. Anche la gestione della durata emotiva si distingue nettamente dalla fonte letteraria. Nel romanzo, l'emozione è veicolata attraverso la parola scritta, che può soffermarsi sul pensiero dei personaggi, sui dettagli descrittivi o sulle riflessioni interne. Nell'audiovisivo, la serie costruisce l'emozione attraverso strumenti sensoriali: la musica, il ritmo del montaggio, i primi piani, la luce. Questa estetizzazione delle emozioni produce una percezione del tempo che non coincide con lo scorrimento cronologico della storia, ma riflette lo stato d'animo dei personaggi e guida lo spettatore verso una lettura empatica degli eventi (Fumagalli 2006). La temporalità diventa dunque anche un dispositivo affettivo, che amplifica la risonanza emotiva delle scene.

La serialità introduce inoltre una relazione particolare con il tempo della memoria. Nei romanzi, il passato è perlopiù raccontato; nella serie, esso viene rappresentato attraverso flashback che assumono un ruolo strutturale nella costruzione della psicologia dei personaggi. Questo raddensamento del passato nel presente narrativo produce una forma di temporalità che Dusi (2003) definisce "pluriprospectica", poiché la percezione del tempo dipende non da un'unica voce narrante, ma da una pluralità di punti di vista. Lo spettatore è chiamato a ricostruire il senso degli eventi attraverso lo scambio continuo tra passato e presente, una pratica che intensifica la dimensione analitica della visione. Un altro elemento significativo è la costruzione del tempo comunitario, ossia il tempo scandito dalle dinamiche sociali collettive. In *Bridgerton*, questo tempo è rappresentato dagli eventi della stagione, che costituiscono un ciclo temporale ricorrente e riconoscibile. Nei romanzi, questi eventi sono descritti attraverso la voce narrante, mentre nella serie assumono un ruolo performativo: la loro rappresentazione visiva diventa un rituale narrativo che rafforza il senso di appartenenza dello spettatore al mondo diegetico. L'ingresso delle debuttanti, il ballo della regina, le corse nell'ippodromo, le visite ufficiali: tutti questi momenti costruiscono una temporalità che non è solo diegetica, ma culturale, poiché definisce le coordinate simboliche della Londra reinventata dalla serie (Acerra 2017). La riorganizzazione temporale incide profondamente anche sulla percezione dei rapporti di forza narrativi. Nei romanzi di Quinn, la gerarchia narrativa è relativamente stabile: i protagonisti occupano uno spazio centrale, mentre gli altri personaggi si muovono attorno a loro. Nella serie, la distribuzione del tempo tra personaggi diventa un indicatore della loro rilevanza narrativa e affettiva. Il tempo dedicato alle storyline di Eloise, Penelope, Anthony o Queen Charlotte non rappresenta soltanto un ampliamento della trama, ma un segnale dell'importanza di questi personaggi all'interno dell'universo seriale. In questo senso, il tempo diventa uno strumento di equità narrativa, che permette di espandere il mondo diegetico e di valorizzare la coralità dello storytelling (Chiurato & Bortolini 2023). La gestione del tempo è inoltre legata alla costruzione delle attese tematiche. Un romanzo sviluppa una tensione centrale che culmina nel lieto fine; una serie, invece,

deve costruire molteplici livelli di attesa, distribuiti lungo gli episodi e le stagioni. Le rivelazioni distribuite strategicamente, i piccoli misteri disseminati nei dettagli visivi, le anticipazioni offerte da Lady Whistledown, tutto concorre a costruire una temporalità dell'attesa che si estende oltre il singolo episodio e che ha la funzione di mantenere il legame affettivo dello spettatore con l'opera nel lungo periodo (Hutcheon 2011). Infine, la trasformazione della temporalità in *Bridgerton* risponde alla logica dell'adattamento culturale. Il ritmo, la densità visiva, la costruzione di cliffhanger, la modulazione emozionale sono elementi progettati per incontrare le abitudini di un pubblico globale, abituato a una fruizione veloce, immersiva e multiplatforma. Come evidenziano gli studi sul crossmedia, l'adattamento non riscrive soltanto la storia, ma ne riscrive anche il tempo, rendendolo compatibile con il nuovo ambiente mediale e con le pratiche di consumo dominanti (Cajelli & Toniolo 2018). In questo senso, la temporalità di *Bridgerton* costituisce un caso emblematico di rimediazione: un intreccio di innovazioni strutturali, visive e ritmiche che risignificano la materia romanzesca e la collocano all'interno di un ecosistema narrativo contemporaneo, dinamico e pienamente integrato nelle logiche della serialità globale. La temporalità audiovisiva non sostituisce quella letteraria, ma la traduce in un linguaggio nuovo, riconoscibile e culturalmente influente.

3.3. Inclusività e rielaborazione delle dinamiche razziali, sessuali e di genere

Bridgerton si distingue per un'estetica volutamente *moderna* e spettacolare applicata a un'ambientazione storica Regency. Il creatore Chris Van Dusen ha dichiarato di aver voluto "reimmaginare il mondo della Londra Regency in modo nuovo ed eccitante, infondendo ovunque la mia sensibilità moderna – dalla narrazione al casting, dalle scenografie ai costumi, fino alla musica e al montaggio" (Van Dusen, 2021). In effetti, colori vivaci, colonna sonora pop rivisitata in chiave orchestrale e costumi *Regency* rielaborati in stile fashion contemporaneo rendono *Bridgerton* un *period drama* atipico, quasi un affresco postmoderno. In confronto, altre serie analoghe tendono a un'estetica più tradizionale o *realistica*. *Outlander* (Starz, 2014–) privilegia una rappresentazione storica dettagliata del Settecento (costumi, ambientazioni) pur con elementi fantasy (il viaggio nel tempo), bilanciando ricostruzione accurata e toni romantici avventurosi. *Downton Abbey* (ITV/PBS, 2010–2015) adotta un'estetica da grande romanzo storico: ambientazioni ed equipaggiamenti edoardiani ricreati con cura, palette cromatica sobria e fotografia classicamente elegante, in linea con il tono nostalgico della serie. Allo stesso modo *The Gilded Age* (HBO, 2022–) ricostruisce la New York degli anni 1880 con sfarzo *authentic* ma rispettoso della realtà storica: costumi e scenografie lussuosi ma aderenti all'epoca, come ci si aspetta dal creatore Julian Fellowes (già autore di *Downton*

Abbey). *Sanditon* (ITV/PBS, 2019–) presenta un'estetica Regency più convenzionale (ambienti costieri e rurali, costumi dell'era georgiana) pur con budget minore; la serie, ispirata a un frammento di Jane Austen, all'inizio segue un registro visivo simile alle classiche trasposizioni austeniane, sebbene nelle stagioni successive introduca qualche elemento più audace (ad esempio scene d'intimità insolite per un prodotto Masterpiece). In sintesi, *Bridgerton* estremizza l'estetica del romance in costume fino al *fantasy* patinato, mentre le serie affini oscillano tra fedeltà storica e ricercatezza elegante. Questa differenza si riflette anche nelle scelte sonore e di regia: *Bridgerton* monta sequenze dal ritmo moderno e utilizza musiche pop-rock riarrangiate, segnalandosi per un tono ironico e *camp*; produzioni come *Downton Abbey* o *The Gilded Age* restano invece su partiture orchestrali classiche e un montaggio più tradizionale, evocando un'atmosfera di realismo nostalgico.

Un tratto distintivo di *Bridgerton* è l'inclusione di personaggi di diversa etnia e il tentativo di sovvertire in chiave moderna alcune dinamiche di genere dell'epoca. La serie immagina una Londra Regency *alternativa* in cui la Regina Charlotte è nera e la nobiltà britannica è multietnica, offrendo ruoli di spicco ad attori e attrici non bianchi. Ciò rappresenta una forte rottura rispetto a serie period mainstream precedenti. Ad esempio, *Downton Abbey* – spesso criticata per la sua rappresentazione quasi totalmente bianca – introdusse il suo primo (e unico) personaggio nero solo alla quarta stagione: il musicista jazz Jack Ross, la cui breve e sfortunata relazione interrazziale con Lady Rose fu percepita come un tentativo tardivo e insoddisfacente di inclusività. *The Gilded Age* invece include sin dall'inizio una protagonista nera, Peggy Scott, giovane scrittrice nella New York dell'età dorata, il cui punto di vista esplora la nascente classe media afroamericana e il confronto con la società bianca coeva. Analogamente, *Sanditon* presenta tra i personaggi principali Georgiana Lambe, un'ereditiera di origine caraibica, dando spazio a temi legati all'identità razziale e al pregiudizio nell'Inghilterra Regency (tema ispirato peraltro alla presenza di un personaggio “mulatto” nel frammento originale di Austen). *Outlander* – pur ambientata in contesti storici (Scozia, Francia e America del XVIII secolo) dove la presenza non bianca è minoritaria – affronta la questione razziale in alcuni archi narrativi: ad esempio tramite il personaggio di Joseph Abernathy, medico afroamericano negli anni '60, o la rappresentazione della schiavitù e del rapporto con le popolazioni indigene nelle stagioni ambientate nei Caraibi e in America. In termini di genere, tutte queste serie presentano protagoniste femminili forti, ma con approcci differenti. *Bridgerton* pone particolare enfasi sul punto di vista femminile nelle dinamiche romantiche e sociali: personaggi come Daphne, Eloise o Penelope evidenziano aspirazioni, desideri e frustrazioni delle donne nell'alta società Regency, portando in scena dialoghi espliciti sui loro diritti, sull'educazione sessuale e sul ruolo imposto dal matrimonio.

Anche *Outlander* è spesso citata per la sua prospettiva femminile: la protagonista Claire, donna del Novecento catapultata nel Settecento, incarna un soggetto moderno e autonomo, la cui competenza (è un'infermiera) e determinazione sfidano le convenzioni del passato; la serie esplora apertamente la sessualità dal punto di vista di Claire, offrendo sequenze intime caricate di *female gaze* e affrontando temi duri (come violenze sessuali) per evidenziare la condizione femminile storica. *Downton Abbey* e *The Gilded Age*, più tradizionali, trattano l'emancipazione femminile in modo graduale e contestualizzato: in *Downton* le figlie Crawley (Mary, Edith e Sybil) rappresentano diverse declinazioni di una ricerca di autonomia in epoca edoardiana – dal lavoro giornalistico di Edith alle idee progressiste (e matrimonio “misto” con un *chauffeur* irlandese) di Sybil, fino al tentativo di Mary di gestire il patrimonio di famiglia; *The Gilded Age* mostra il contrasto tra i valori delle dame dell'alta società “old money” e l'intraprendenza di figure nuove come Bertha Russell, ambiziosa imprenditrice sociale, o Peggy Scott, che come donna nera deve affermarsi doppiamente. *Sanditon*, infine, rimane vicino alle tematiche austeniane: la protagonista Charlotte Heywood è una giovane indipendente e curiosa, in anticipo sui tempi rispetto al ruolo femminile tradizionale, anche se la sua parabola narrativa ruota intorno alle possibilità matrimoniali e alle restrizioni imposte dalla morale. In tutte queste serie, dunque, troviamo figure femminili rappresentate con note di *proto-femminismo*, ma *Bridgerton* e *Outlander* calcano la mano molto più esplicitamente su un registro emancipatorio moderno (*Bridgerton* con dialoghi anacronisticamente franchi sulla parità, *Outlander* col trasferimento di una donna moderna nel passato), mentre *Downton*, *Gilded Age* e *Sanditon* preferiscono un'emancipazione compatibile con una certa verosimiglianza storica. Anche sul fronte razziale *Bridgerton* opta per un *what if* inclusivo (un passato “decolonizzato”), laddove *Downton* o *Outlander* mantengono maggior aderenza alle tensioni razziali storiche (seppur marginalmente affrontate), e *The Gilded Age* e *Sanditon* integrano personaggi neri ma inserendo i temi del razzismo in modo coerente al contesto (ad esempio, Peggy in *Gilded Age* deve usare ingressi separati e affronta segregazione, e Georgiana in *Sanditon* è oggetto di ostracismo e tentativi di rapimento per la sua eredità).

Pur appartenendo tutte al filone del *period romance*, queste serie adottano modelli narrativi seriali differenti nel trattare il tema amoroso. *Bridgerton* segue un formato antologico-seriale particolare: ogni stagione costituisce un arco romantico autoconclusivo focalizzato su una coppia (diversa in ogni stagione, seguendo i romanzi di Julia Quinn dedicati ai vari fratelli *Bridgerton*), con un chiaro percorso *hate-to-love* o *friends-to-love* che culmina immancabilmente nel lieto fine matrimoniale. Questo schema consente alla serie di rinnovare ogni volta la centralità del *romance* presentandolo da angolature diverse (innocenza e scoperta della sessualità in S1 con Daphne, scontro orgoglioso e rispetto reciproco in S2 con Anthony e Kate, ecc.), mantenendo però sullo sfondo una continuità di

ensemble (la famiglia *Bridgerton*, la Regina, Lady Whistledown) che crea familiarità seriale. Al contrario, *Outlander* sviluppa un'unica grande saga romantica: la storia d'amore tra Claire e Jamie attraversa più decenni e geografie, dispiegandosi lungo numerose stagioni come un romanzo fiume. La serialità qui è di tipo continuativo: i conflitti di coppia evolvono nel tempo e si intrecciano con eventi storici (guerre giacobite, rivoluzione americana) e con le vicende di altri personaggi (ad esempio la storia della figlia Brianna). Pur introducendo nuove storie sentimentali secondarie, *Outlander* mantiene sempre al centro la stessa coppia, esplorandone la resilienza e l'intimità nell'arco di anni, con un tono a metà tra romance rosa e dramma storico-avventuroso. *Downton Abbey* adotta una struttura corale *seriale* classica: numerose sottotrame romantiche si dipanano simultaneamente e successivamente tra i vari personaggi (dai membri della famiglia aristocratica ai domestici). La serie alterna momenti di gioia (matrimoni desiderati come quello di Mary e Matthew, o di Anna e Bates) a tragedie (morti improvvise dei partner, scandali, differenze di classe che ostacolano l'amore), seguendo lo stile del melodramma seriale. Non c'è una *singola* storia d'amore portante, bensì un intreccio di tanti fili romantici che tengono il pubblico emotivamente coinvolto su più fronti (il pubblico "tifa" per diverse coppie, dall'aristocrazia alla servitù), secondo la logica tipica della soap opera di qualità. *The Gilded Age* analogamente presenta un approccio corale: la giovane Marian Brook vive un romance contrastato con un avvocato di umili origini, ma intorno a lei si sviluppano altri possibili legami (ad esempio tra la stessa Peggy e un editore nero, o tra vari membri delle famiglie Russell e van Rhijn). Trattandosi di una serie recente, tali trame sono ancora in divenire; la narrazione privilegia comunque una serialità aperta, dove ogni episodio avanza più linee sentimentali senza necessariamente chiuderle rapidamente.

Sanditon inizialmente sembrava seguire un modello *romance* classico autoconclusivo: la prima stagione costruisce la storia d'amore tra Charlotte e Sidney secondo il canone austeniano, ma sovverte il lieto fine (Sidney parte sposando un'altra per dovere), lasciando la protagonista senza happy ending – un finale amaro che provocò scontento nei fan. Grazie alla mobilitazione del pubblico (#SaveSanditon), la serie è stata rinnovata e nelle stagioni 2-3 ha esplorato nuove possibilità romantiche per Charlotte, avviando di fatto una serialità romantica dilatata e non prevista originariamente. Ciò mostra un elemento interessante: la serialità romantica può essere influenzata dalla risposta dei fan (nel caso di *Sanditon*, la pressione del fandom ha permesso di riscrivere il destino sentimentale della protagonista). In generale, *Bridgerton* e *Sanditon* – essendo basati su romanzi/bozze letterarie – rispettano maggiormente le convenzioni del genere rosa (*Bridgerton* con conclusioni felici per ogni coppia di stagione; *Sanditon*, una volta proseguito, ha anch'esso fornito un lieto fine a Charlotte nell'ultima stagione). *Outlander*, pur provenendo da romanzi anch'essi rosa/avventurosi, espande il *dilagare* della storia d'amore su archi narrativi molto ampi, combinando

la ripetizione di separazioni/ricongiunzioni tipica del romance con la progressione storica. *Downton* e *Gilded Age*, non derivando da romance letterari, impiegano strategie seriali più proprie del dramma televisivo: multiple coppie, alcune destinate al successo altre no, in un andamento che imita la complessità della vita (non ogni storia d'amore trova compimento definitivo, mantenendo aperto il potenziale narrativo stagione dopo stagione). In conclusione, se *Bridgerton* offre un *romanzo d'amore* compiuto per stagione, e *Outlander* un *romanzo d'amore epico* in più volumi, *Downton Abbey* e *The Gilded Age* propongono un affresco corale di amori molteplici, mentre *Sanditon* ha combinato un approccio inizialmente letterario con adattamenti dettati dalla serializzazione televisiva e dal dialogo col fandom.

Un ultimo aspetto di confronto riguarda il coinvolgimento attivo dei fan e l'eco mediatica di queste serie. *Bridgerton*, lanciata globalmente su Netflix, ha beneficiato di un'immediata risonanza planetaria: è diventata rapidamente la serie più vista su Netflix al debutto (oltre 625 milioni di ore streammate nei primi 28 giorni, record poi superato dalla stessa seconda stagione; Davies-Evitt, 2022) e ha generato un fandom esteso e trasversale. I social media hanno amplificato il fenomeno *Bridgerton*: gli spettatori hanno creato meme, discussioni su Twitter e TikTok, e perfino contributi creativi originali – emblematico il caso dell'“Unofficial *Bridgerton* Musical”, un progetto nato su TikTok da due fan che hanno composto canzoni ispirate alla serie e raccolto milioni di visualizzazioni, al punto da vincere un Grammy Award per l'album e suscitare poi questioni legali di copyright con Netflix (Variety, 2022). Questo esempio illustra un fandom altamente partecipe, capace di trasformare la fruizione in produzione creativa derivata. Anche la componente “mondana” e di community è forte: eventi in costume, *Bridgerton-themed* ball organizzati dai fan, e un vivace scambio di teorie (ad esempio sull'identità di Lady Whistledown, svelata solo nel finale della S1) hanno caratterizzato la ricezione di *Bridgerton*. *Outlander* ha dalla sua un fandom consolidato da decenni di successi editoriali (i romanzi di Diana Gabaldon) e dall'intensa passione di una base di fan prevalentemente femminile e adulta. Il lancio della serie TV (2014) ha catalizzato questo fandom letterario preesistente, ampliandolo ulteriormente. Si tratta di un pubblico molto **devoto**, al punto che l'attore protagonista Sam Heughan è divenuto oggetto di un vero culto: *Town & Country* descrive fan mature disposte ad attendere ore dall'alba per incontrarlo a un evento promozionale, notando come «Heughan ha raccolto un fandom appassionatissimo, paragonabile a quello di boy band o membri del Marvel Universe» (Hallemann, 2020). Gli *Heughligans* (così si autodefiniscono i suoi ammiratori) e in generale la comunità di *Outlander* partecipano attivamente con raduni, convention dedicate, e hanno contribuito a fenomeni come il boom di turismo in Scozia – noto come *Outlander effect* – visitando i luoghi delle riprese e rilanciandone l'immaginario (VisitScotland, 2018). Si registra inoltre un coinvolgimento sui social caratterizzato talvolta da dibattiti accesi (*shipping wars*, divergenze tra

fazioni di fan, ecc.), segno di un fandom consolidato e investito emotivamente nelle vicende e nei personaggi. *Downton Abbey*, andata in onda inizialmente in modo tradizionale (un episodio a settimana su network TV), ha costruito il suo fandom in modo graduale ma potente: il passaparola e l'entusiasmo del pubblico (specialmente negli USA tramite PBS Masterpiece) l'hanno trasformata in un *cult*, con ascolti record per un period drama. La partecipazione dei fan di Downton è visibile nell'affetto per i personaggi (la morte di Matthew Crawley in S3 scatenò reazioni globali) e nella proliferazione di contenuti derivati: dal merchandising ufficiale (libri di ricette, mostre dei costumi) fino alle visite turistiche al castello di Highclere. L'amore del pubblico ha di fatto prolungato la vita del franchise: dopo la conclusione in TV, *Downton Abbey* è ritornata con due film cinematografici (2019, 2022) che hanno avuto successo grazie al richiamo per la fanbase fidelizzata. *The Gilded Age*, essendo più recente e trasmessa su HBO con un pubblico forse più di nicchia, non ha ancora raggiunto lo stesso livello di fenomeno fandom, ma beneficia del traino degli appassionati di Downton e dei *period drama*. Si osserva attività dei fan sui forum e sui social, ma contenuta rispetto ai casi precedenti; potrebbe crescere con le stagioni future. *Sanditon* rappresenta invece un caso notevole di fandom determinante: dopo la cancellazione iniziale della serie nel 2019 (dopo una prima stagione con finale aperto), un movimento di fan internazionali – autodefinitosi *Sanditon Sisterhood* – si è mobilitato con petizioni (oltre 70.000 firme raccolte) e campagne online (#SaveSanditon) per salvare lo show. Questo impegno appassionato ha portato circa un anno dopo alla notizia del rinnovo per due stagioni aggiuntive, co-prodotte da PBS e BritBox, permettendo così di continuare la storia. I fan di Sanditon si sono spinti a finanziare iniziative creative come un enorme disegno sulla sabbia rappresentante i protagonisti sulla spiaggia di Brean, per attirare l'attenzione dei media e dei potenziali finanziatori. Pochi prodotti televisivi possono vantare un intervento così diretto del fandom nel determinarne le sorti produttive. In definitiva, *Bridgerton* e *Outlander* evidenziano fandom globali e multigenerazionali che alimentano la popolarità delle serie ben oltre lo schermo (con contenuti creati dagli utenti, raduni e impatto culturale); *Downton Abbey* e *Sanditon* mostrano come il pubblico *affezionato* possa addirittura influenzare le decisioni industriali (dalla realizzazione di film sequel al salvataggio di una serie cancellata), confermando il ruolo cruciale della partecipazione attiva dei fan nell'era delle serie *evento*.

L'adattamento televisivo di *Bridgerton* rappresenta uno dei casi più emblematici in cui la trasposizione da un medium all'altro si accompagna a una profonda rielaborazione culturale. Mentre i romanzi di Julia Quinn si inseriscono in modo relativamente fedele nel canone del romance storico, la serie Netflix prodotta da Shondaland opera un intervento strutturale sulle categorie di razza, genere e sessualità, risignificando l'universo narrativo secondo sensibilità più contemporanee. Questa trasformazione non è un semplice aggiornamento estetico: costituisce una precisa strategia adattativa

che agisce su due livelli, estetico e politico, ridefinendo il modo in cui il pubblico interpreta il Regency e la sua logica sociale. L'ambientazione Regency in *Bridgerton* richiama consapevolmente l'immaginario romantico del passato e la ricca estetica del passato. Nella tradizione del "heritage film" britannico (film e drammi di costume anni '80-'90) l'epoca storica viene rappresentata come una «rievocazione storica spettacolare» che celebra la memoria culturale e i valori tradizionali (Higson 1993). Come notano Cooke e Stone, il cinema e la tv "heritage" consolidano l'identità nazionale attraverso la celebrazione del *national cultural memory*. Allo stesso modo, la serie *Bridgerton* adotta l'estetica Regency – lussuosi palazzi, sontuosi abiti e rituali sociali – per ricreare un mondo ideale e "british" che evochi nostalgicamente un'"Inghilterra edenica" del passato. Baena e Byker (2014) osservano per *Downton Abbey* che l'evocazione di un passato idealizzato (l'"Upstairs" di un elegante maniero) favorisce nei telespettatori un sentimento di comune nostalgia inglese. Tale discorso nostalgico viene condiviso e riconosciuto come patrimonio collettivo (si "promuove un senso del noi"), contribuendo a rafforzare un'identità culturale. In *Bridgerton* tuttavia l'estetica storica viene reinterpretata in chiave contemporanea: i riferimenti anacronistici (come ad esempio Eloise che fuma una sigaretta nel 1813) e la colonna sonora pop-rivisitata ribaltano le attese tradizionali, introducendo un dialogo tra passato e presente. Shanks (2022) definisce questa operazione come ironica commistione di epoche: la serie, pur immersa nella suggestione Regency, esplicita atteggiamenti odierni e rompe la continuità storica. In termini di nostalgia, *Bridgerton* può essere vista come esempio di *nostalgia produttiva*: come nel caso studiato da Pezzini (2023) per *Midnight in Paris*, la rimembranza del passato non è mera malinconia bensì leva per un "riorientamento positivo" dell'individuo. La serie utilizza cioè il filtro storico non per riprodurre passivamente il passato, ma per porre domande sul presente (ad es. temi di inclusività razziale e sociale) attraverso il richiamo estetico alla Regency. In tal senso la nostalgica ricostruzione scenica assume una funzione culturale attiva: da un lato rassicura lo spettatore con un mondo "patinato" del passato (Jameson 1991), dall'altro stimola una riflessione critica grazie all'ironia e agli elementi anacronistici (Hutcheon 2000; Shanks 2022).

Nelle teorie dell'adattamento, è ormai riconosciuto che ogni trasposizione non si limita a trasferire un contenuto, ma lo ricolloca nel contesto culturale della sua ricezione (Hutcheon 2011). In questo senso, *Bridgerton* esemplifica ciò che Fumagalli definisce "riformulazione culturale dell'immaginario", ovvero un processo in cui l'opera adattata assume valori, temi e prospettive del presente (Fumagalli 2020). La caratteristica più evidente di tale riformulazione riguarda il *casting color-conscious*, una scelta produttiva che trasforma radicalmente la rappresentazione etnica del Regency, inserendo attori neri, asiatici e multietnici in ruoli di alto rango sociale che nei romanzi originali e nella realtà storica dell'Inghilterra ottocentesca sarebbero stati riservati esclusivamente a

individui bianchi. La presenza di personaggi come la Regina Charlotte interpretata da Golda Rosheuvel, il Duca di Hastings interpretato da Regé-Jean Page, Lady Danbury e diverse altre figure aristocratiche nere o meticce rientra in un modello che Chiurato e Bortolini (2023) descrivono come “mediamorfosi inclusiva”. Non si tratta di un tentativo di aderire a una ricostruzione storica realistica; al contrario, la serie costruisce una storia alternativa, un Regency immaginato in cui l’integrazione razziale non è semplicemente accettata, ma normalizzata e resa strutturale nel mondo diegetico. Questa scelta si iscrive nelle pratiche estetiche post-revisioniste della serialità contemporanea, che utilizzano la storia come uno spazio di negoziazione simbolica per esplorare valori attuali di diversità e pluralismo (Conti 2024). L’inclusività di *Bridgerton* opera però su due livelli distinti. Da un lato, vi è un intervento visivo e rappresentativo, ovvero l’inserimento di corpi non bianchi all’interno dell’aristocrazia Regency. Dall’altro, la serie introduce un livello diegetico in cui la questione razziale viene accennata, contestualizzata o reinterpretata. In alcune battute, ad esempio, si allude al matrimonio “misto” del Re che avrebbe aperto le porte della corte a sudditi di origine africana, creando una sorta di racconto eziologico alternativo volto a giustificare narrativamente il nuovo assetto sociale. Questo tipo di “ricodificazione storica” non è presente nei romanzi e riflette la tendenza degli adattamenti contemporanei a introdurre spiegazioni diegetiche per sostenere le scelte estetiche (Rizzuti 2012).

La critica ha osservato che questa operazione costituisce una forma di utopia razziale, un modello di rappresentazione che evita il racconto dei conflitti storici legati al colonialismo, alla schiavitù o alla segregazione, preferendo una visione armonica e conciliante (Calabrese & Conti 2018). *Bridgerton* non tematizza la razza come luogo di oppressione o trauma, ma la incorpora come componente naturale dell’ambiente narrativo. Questo approccio rientra nella logica del romance contemporaneo, che privilegia l’armonia e la possibilità di un lieto fine; tuttavia, nel medium audiovisivo acquisisce una dimensione politica: immaginare un passato che non è mai esistito, ma che rappresenta ciò che avrebbe potuto essere. Oltre alla dimensione razziale, l’adattamento interviene in modo significativo sulle dinamiche di genere, rielaborando la rappresentazione femminile con un’attenzione maggiore rispetto ai romanzi. Le protagoniste della serie — da Daphne a Eloise, da Penelope alle diverse dame della corte — sono caratterizzate da una complessità che risponde alle sensibilità contemporanee in materia di agency femminile. Nei romanzi di Quinn, l’identità femminile è coerente con i codici del romance storico: poggia su ideali di dolcezza, virtù domestica e tensione verso il matrimonio. La serie, invece, sviluppa un discorso più articolato sul desiderio, sull’autonomia, sull’intelligenza critica e sulla capacità delle donne di negoziare la propria posizione nella società (Cinquagrani 2020). Questa rielaborazione riguarda innanzitutto la sessualità femminile, rappresentata in modo più esplicito nella serie rispetto ai romanzi. Le scene d’intimità non solo visualizzano il desiderio, ma lo collocano dal

punto di vista delle protagoniste, mostrando la loro capacità di esplorare il piacere e di rivendicare il proprio corpo. Tale rappresentazione si inserisce nella più ampia tendenza delle serie contemporanee a mettere al centro un punto di vista femminile e corporeo, che sfida la tradizione patriarcale del romance classico (Calabrese & Conti 2018). Infine, l'adattamento introduce una rielaborazione più moderna dei ruoli di genere attraverso figure come Eloise, che incarna un femminismo proto-moderno orientato all'autonomia personale, allo scetticismo nei confronti del matrimonio e al rifiuto delle aspettative sociali. Questo tipo di personaggio, marginale nei romanzi ma centrale nella serie, rispecchia il bisogno contemporaneo di vedere nello schermo modelli femminili complessi, capaci di attraversare una tensione tra desiderio personale e costrizioni sociali (Chiurato 2013). La rielaborazione delle dinamiche di genere in *Bridgerton* costituisce una delle trasformazioni più rilevanti introdotte dalla serie nel passaggio dal romanzo al medium audiovisivo. Nei testi di Quinn, le protagoniste femminili incarnano modelli coerenti con la tradizione del romance storico: pur dotate di autonomia emotiva e talvolta di spirito critico, esse si muovono all'interno di un sistema sociale che le colloca in ruoli relativamente codificati — la debuttante, la sorella premurosa, la futura moglie. La serie, pur mantenendo la struttura generale del romance, introduce una rappresentazione più complessa, stratificata e consapevole, allineata alle sensibilità culturali contemporanee sulla condizione femminile.

Una prima trasformazione riguarda la centralità del desiderio femminile, trattato in modo più esplicito e diretto rispetto ai romanzi. Le scene d'intimità non si limitano a riprodurre gli episodi narrati da Quinn, ma li espandono e visualizzano, collocando lo sguardo sulla percezione delle protagoniste. Questa strategia rappresenta un cambiamento significativo, poiché la visualità permette di articolare dimensioni del desiderio che nella scrittura sono spesso filtrate attraverso metafore, ellissi o focalizzazioni interne (Calabrese & Conti, 2018). La serie costruisce un erotismo dichiaratamente femminile, in cui la soggettività corporea e sensoriale delle donne occupa uno spazio centrale, contribuendo a sovvertire parzialmente le convenzioni patriarcali del romance classico. La gestione della sessualità non riguarda soltanto l'amplificazione del desiderio, ma anche la capacità delle protagoniste di rinegoziare i propri ruoli all'interno delle strutture sociali del Regency reinventato. In questo senso, Daphne rappresenta l'archetipo della giovane donna che attraversa un percorso di scoperta personale: nei romanzi, questo percorso è prevalentemente psicologico ed emotivo; nella serie, assume una dimensione visiva e performativa, che mette in scena la maturazione della protagonista attraverso il linguaggio del corpo, la postura, il costume e la gestualità (Fumagalli, 2006). La temporalità audiovisiva permette così di rendere tangibili le trasformazioni identitarie e affettive delle protagoniste. Accanto a questa riformulazione della soggettività femminile, l'adattamento introduce un ampliamento significativo dei modelli femminili presenti nel mondo diegetico. Eloise,

la cui presenza nei romanzi è più limitata nelle prime fasi della saga, diventa nella serie una figura di rottura, caratterizzata da spirito critico, ironia e un desiderio esplicito di sottrarsi alle imposizioni del matrimonio. La sua storyline affronta direttamente temi legati alla libertà personale, alla formazione intellettuale e alla critica delle norme sociali, collocandola in continuità con le figure femminili della letteratura giovanile contemporanea che valorizzano l'autonomia e la trasformazione identitaria (Conti, 2024). Penelope Featherington rappresenta un caso ancora più interessante di rielaborazione. Nei romanzi, Penelope è un personaggio secondario, spesso relegato all'ombra di Eloise e della famiglia *Bridgerton*. La serie ne potenzia notevolmente il ruolo, assegnandole la duplice identità di Lady Whistledown e costruendo intorno a lei una delle storyline più complesse della narrazione. Questa scelta modifica radicalmente la percezione del personaggio, conferendole una forma di agency narrativa che supera di gran lunga la sua funzione originaria nella saga di Quinn (Chiurato & Bortolini, 2023). Penelope diventa così un esempio emblematico di “espansione diegetica”, un processo attraverso cui l'adattamento redistribuisce potere narrativo a figure marginali.

La rielaborazione delle dinamiche di genere riguarda anche i personaggi maschili. Simon Basset, nel romanzo, è costruito principalmente attraverso il trauma infantile e la difficoltà nell'instaurare relazioni affettive stabili. La serie riprende questi elementi, ma li struttura in un percorso visivamente più articolato, in cui il corpo, gli sguardi e la performance assumono un ruolo centrale nella costruzione della mascolinità. Questo processo riflette un cambiamento nei modelli maschili della narrativa audiovisiva contemporanea, che tende a rappresentare figure consapevoli delle proprie vulnerabilità, in contrasto con gli stereotipi di forza emotiva che caratterizzavano i romance storici tradizionali (Fumagalli, 2020). All'interno della rielaborazione di genere rientra anche la rappresentazione delle aspettative sociali e del controllo normativo sul corpo e sul comportamento delle donne. Le teorie sull'adattamento mostrano come la serialità televisiva amplifichi i conflitti interni ai personaggi attraverso il montaggio e la frammentazione delle scene, producendo un senso di pressione esterna che nel romanzo era espresso principalmente attraverso la voce narrante (Manzoli, 2006). La serie rende visibile questa pressione attraverso una vasta gamma di dispositivi audiovisivi: primi piani prolungati sulle reazioni delle protagoniste, l'uso del silenzio come tensione, movimenti coreografici che collocano le debuttanti al centro dello sguardo sociale, la costante presenza della Regina come giudice simbolico della stagione. La serialità lunga permette inoltre di approfondire modelli femminili non convenzionali. Personaggi come Lady Featherington, Lady Danbury e la Regina Charlotte incarnano differenti declinazioni del potere femminile: manipolazione economica, autorevolezza sociale, influenza politica. Nei romanzi tali figure sono presenti ma non sviluppate con pari complessità, poiché la narrativa scritta concentra la propria attenzione esclusiva sulla coppia protagonista. L'adattamento televisivo consente invece di esplorare una pluralità di ruoli

e identità femminili, creando una rete di relazioni che amplia la rappresentazione della femminilità nell'universo di *Bridgerton* (Acerra, 2017). Un ulteriore elemento riguarda la sessualità come strumento narrativo e politico. Mentre i romanzi trattano la sessualità in modo funzionale alla relazione romantica — spesso come rito di passaggio verso l'intimità e la formazione della coppia — la serie la utilizza come mezzo per mostrare tensioni sociali, conflitti interiori e dinamiche di potere. La corporeità diventa uno degli strumenti principali attraverso cui il racconto esplora le dimensioni emotive e simboliche dell'identità (Cinquagrani, 2020). L'inquadratura del desiderio non è mai casuale, ma risponde alla volontà di rappresentare nuove forme di agency, soprattutto femminile.

La suddetta rielaborazione delle dinamiche di genere si intreccia infine con la trasformazione delle relazioni affettive e amicali. La serie attribuisce grande importanza ai legami sororali tra Daphne, Eloise e Penelope, ampliando il concetto di famiglia come luogo narrativo di sostegno, conflitto e crescita. Nei romanzi, molti di questi legami sono descritti tramite dialoghi o riflessioni interne; nella serie diventano scene autonome, momenti di complicità emotiva e conflittualità esplicite che contribuiscono a costruire una temporalità relazionale più ricca e multidimensionale (Cajelli & Toniolo, 2018). Una delle innovazioni più evidenti introdotte da *Bridgerton* rispetto alla saga romanzesca è la rielaborazione del tema della razza, che costituisce un tratto distintivo della serie e una significativa operazione di rimediazione culturale. L'adattamento audiovisivo costruisce infatti un Regency multietnico, popolato da aristocratici e membri dell'alta società di origini africane, asiatiche e diasporiche. Questa scelta rientra in una tendenza diffusa nella serialità contemporanea, che tende a mettere in discussione le rappresentazioni storiche tradizionali per creare un immaginario più inclusivo e allineato con le sensibilità del presente (Chiurato & Bortolini, 2023).

Nei romanzi di Quinn, l'universo narrativo è composto esclusivamente da personaggi bianchi, coerentemente con la tradizione del romance storico ottocentesco. L'assenza di diversità etnica risponde sia alla logica del genere, che valorizza un'idealizzazione storica del passato, sia alla prospettiva dell'autrice, focalizzata su dinamiche familiari e sentimentali piuttosto che su tematiche politiche o sociali. L'adattamento televisivo interviene però su questo aspetto, introducendo quella che Conti (2024) identifica come diversità diegetica retroattiva, una forma di narrazione in cui elementi contemporanei vengono inseriti all'interno di un contesto passato senza modificarne radicalmente la struttura narrativa originaria.

Il casting color-conscious non si limita ad aggiungere diversità nella rappresentazione: esso modifica la percezione stessa delle dinamiche di potere del mondo di *Bridgerton*. Attori neri interpretano ruoli di autorità — duchi, regine, matriarche, consiglieri — creando un'iconografia che contraddice la segregazione razziale storicamente documentata nell'Inghilterra georgiana. Questa scelta non mira

alla ricostruzione filologica, ma alla costruzione di un'estetica che utilizza il passato come spazio immaginativo in cui esplorare possibilità alternative. Tale operazione si colloca all'interno di ciò che Rizzuti (2012) definisce orizzonte di sottrazione e aggiunta, per cui gli adattamenti sottraggono parti non funzionali dell'originale e aggiungono elementi in grado di rispondere alle esigenze culturali del presente.

La serie accenna a una giustificazione diegetica della presenza multietnica attraverso alcune battute riferite al matrimonio del re con una donna "di colore", che avrebbe comportato un'apertura sociale e politica della corte. Questa giustificazione, tuttavia, rimane volutamente superficiale. L'obiettivo non è costruire una rigorosa ucronia storica, ma creare un contesto narrativo in cui la razza non è un ostacolo sociale, bensì un dato integrato del mondo diegetico (Acerra, 2017). In altre parole, la serie non mira a riscrivere la storia, ma a riscrivere il modo in cui la storia può essere immaginata.

Una parte della critica ha osservato che questo approccio si configura come una forma di post-racialismo estetico, poiché il conflitto razziale viene rimosso o attenuato per lasciare spazio a una rappresentazione armonica delle relazioni sociali (Calabrese & Conti, 2018). Tuttavia, dalla prospettiva degli studi sull'adattamento, questo rientra in un modello di reinterpretazione culturale legittimo, in cui l'opera non replica la fonte ma la traduce all'interno di un nuovo contesto discorsivo. L'immaginario prodotto da *Bridgerton* offre così una visione storica alternativa che riflette istanze contemporanee di riconoscibilità, pluralità e inclusione.

Un altro elemento significativo riguarda la rappresentazione delle reti sociali all'interno del mondo multietnico della serie. Sebbene il romanzo presenti una struttura sociale relativamente chiusa, l'adattamento amplia la rete di relazioni includendo una varietà di famiglie e personaggi afrodiscendenti con ruoli di potere. Questa operazione risponde a esigenze di coralità e di costruzione di un ensemble cast, ma svolge anche una funzione politica: mostrare una società in cui le gerarchie sono rinegoziate e in cui la rappresentazione razziale non è circoscritta a ruoli marginali o subalterni (Chiurato & Bortolini, 2023).

La gestione della razza nella serie riflette inoltre una precisa estetica cinematografica. L'illuminazione, i costumi e il trucco sono progettati per valorizzare una vasta gamma di tonalità della pelle, superando la tradizione filmica occidentale che spesso ha privilegiato un'estetica "centrata sulla pelle bianca". Questo intervento di natura visiva rappresenta una forma di inclusività estetica, che contribuisce a riconfigurare il modo in cui il pubblico percepisce la bellezza, il potere e la centralità narrativa dei personaggi (Cinquagrani, 2020).

Al tempo stesso, l'adattamento non inserisce all'interno della trama elementi di conflitto razziale esplicito, scelta che ha suscitato dibattiti critici. L'assenza di tensioni etniche articolate può essere

letta come un tentativo di mantenere il focus sul romance e sulle dinamiche familiari, coerentemente con il tono della saga originale. Tuttavia, da un punto di vista teorico, si può interpretare questa scelta come parte di una più ampia strategia di utopia romantica, in cui la storia non viene problematizzata, ma ripensata secondo i desideri culturali dello spettatore contemporaneo (Conti, 2024).

Infine, la rielaborazione delle dinamiche razziali in *Bridgerton* deve essere collocata all'interno della teoria della mediazione culturale. Gli adattamenti non si limitano a tradurre una storia, ma mediano tra il passato e il presente, tra la cultura della fonte e quella della destinazione, tra le aspettative di lettori e spettatori. La serie realizza una forma di mediazione che trasforma il Regency in uno spazio di fantasia inclusiva, capace di raccontare un mondo che non è mai esistito ma che parla direttamente ai valori e ai desideri del pubblico odierno (Hutcheon, 2011).

La rielaborazione della sessualità rappresenta uno degli aspetti più innovativi dell'adattamento televisivo di *Bridgerton*, poiché ridefinisce la grammatica erotica del romance storico e introduce un linguaggio visivo che valorizza la corporeità e la soggettività dei personaggi. Nei romanzi di Quinn, la sessualità è narrata attraverso una prospettiva prevalentemente verbale, costruita mediante introspezione, metafore e dialoghi che riflettono il punto di vista della protagonista. La serie, invece, sposta la rappresentazione su un piano fortemente estetico e performativo, sfruttando le potenzialità del medium audiovisivo per amplificare le dinamiche di desiderio e intimità (Calabrese & Conti, 2018). Questa visualizzazione della sessualità non è mai gratuita: essa svolge una funzione narrativa e simbolica essenziale, contribuendo a ridefinire i ruoli di genere e il potere all'interno della coppia. L'uso insistito del primo piano, ad esempio, mette al centro l'esperienza emotiva dei personaggi e permette allo spettatore di condividere il loro stato d'animo. La macchina da presa, con movimenti lenti e ravvicinati, costruisce una sensualità che deriva non dalla spettacolarità del corpo, ma dalla percezione del desiderio e dell'incertezza. Questo approccio riflette una visione della sessualità come linguaggio emotivo e non soltanto fisico, coerente con le tendenze contemporanee della serialità romantica (Fumagalli, 2020). La rappresentazione sessuale nelle scene tra Daphne e Simon illustra bene questo cambiamento. Mentre nei romanzi le scene di intimità sono raccontate in modo dettagliato ma filtrato dal linguaggio, nella serie esse assumono forma visiva e diventano parte integrante della costruzione del conflitto emotivo e della riconciliazione della coppia. La sessualità non è solo l'espressione del desiderio, ma anche un mezzo attraverso cui emergono tensioni legate al consenso, alla comunicazione e al controllo del corpo. Questi elementi vengono approfonditi attraverso scelte registiche e narrative che rendono l'intimità un terreno di esplorazione identitaria (Cinquagrani, 2020). Accanto alla coppia principale, la serie utilizza la sessualità anche come strumento per esplorare forme alternative di desiderio e identità. Il personaggio di Benedict, ad esempio, è circondato da insinuazioni, sguardi e situazioni che suggeriscono una fluidità potenziale

o, quantomeno, una distanza dalle norme eterosessuali rigide che governano il romance storico. Nei romanzi tali suggestioni non sono presenti; l'adattamento utilizza invece la serialità per aprire spazi di ambiguità e possibilità. Pur non concretizzandosi (almeno nelle prime stagioni) in una narrazione queer esplicita, questi segnali suggeriscono un modello di mascolinità più aperto e meno normativo, coerente con ciò che gli studi contemporanei identificano come “orizzonte queer potenziale” nelle narrazioni mainstream (Chiurato & Bortolini, 2023). Anche la dimensione del controllo sociale della sessualità femminile viene trasformata nell'adattamento. Nei romanzi di Quinn questo controllo è espresso soprattutto attraverso la narrazione della reputazione e le conseguenze sociali delle trasgressioni. La serie, invece, ne fa un elemento visibile, traducendolo in una costante sorveglianza del corpo femminile: la regina osserva, la società giudica, Lady Whistledown commenta. Ogni gesto delle debuttanti può essere interpretato, riportato o distorto. Questo dispositivo rientra in ciò che Manzoli (2006) definisce “visualizzazione normativa”, ovvero la trasposizione visiva delle norme sociali attraverso dinamiche di sguardo, valutazione e giudizio pubblico.

La sessualità in *Bridgerton* diventa così anche un luogo di resistenza, soprattutto nei personaggi femminili. Eloise, pur non essendo coinvolta in relazioni romantiche nelle prime stagioni, articola un discorso critico che problematizza l'idea stessa di matrimonio come destino inevitabile. Al contrario, personaggi come Marina Thompson, Penelope Featherington e Francesca *Bridgerton* rappresentano differenti declinazioni della negoziazione identitaria, oscillando tra desiderio personale, obbligo familiare e ricerca di libertà. Questa pluralità risponde a un modello narrativo tipico delle produzioni contemporanee, che valorizza la diversità delle esperienze femminili (Conti, 2024). Un altro elemento interessante riguarda la funzione politica del desiderio, che la serie declina in modo sensibile. La rappresentazione dell'amore interrazziale, per esempio, si configura come una forma di riscrittura simbolica dell'ordine sociale del Regency. Benché la trama non affronti in modo diretto il conflitto razziale, la presenza di coppie miste suggerisce una possibile reinterpretazione del passato in chiave progressista. Questo tipo di re-immaginazione appartiene agli adattamenti che operano una forma di “utopia narrativa”, creando scenari in cui la società sembra aver superato le limitazioni storiche reali (Acerra, 2017). Parallelamente, la serie mette in luce il ruolo della rivalità femminile, ma lo rielabora secondo un modello più complesso rispetto alla rappresentazione tradizionale dei romanzi. Nei libri, la rivalità riguarda prevalentemente questioni romantiche; nella serie, invece, essa diventa un luogo di tensione identitaria, di confronto generazionale e di negoziazione del potere. Il rapporto tra la Regina e le debuttanti, il conflitto tra Eloise e Penelope, e le dinamiche tra le famiglie *Bridgerton* e Featherington mostrano come la serie converta in elementi narrativi le dinamiche di genere e le loro implicazioni socio-politiche (Calabrese & Conti, 2018). Infine, la serie opera una trasformazione rilevante nella rappresentazione delle forme non romantiche dell'intimità. Le relazioni tra sorelle, tra

madri e figlie e tra amiche assumono una centralità che nei romanzi è meno evidente. La serialità amplifica infatti le relazioni orizzontali, rendendole parte integrante della narrazione e attribuendo loro tempi, spazi e conflitti indipendenti dalla trama romantica principale (Cajelli & Toniolo, 2018). Questa scelta arricchisce la complessità delle dinamiche di genere, offrendo una gamma più diversificata di modelli di relazione e di affetto.

La rielaborazione di razza, genere e sessualità in *Bridgerton* non costituisce un semplice ampliamento tematico rispetto ai romanzi di Quinn, ma rappresenta un intervento strutturale che ridefinisce l'identità stessa dell'opera nel passaggio al medio audiovisivo. L'adattamento televisivo non si limita a trasporre la trama originale: esso la ricontestualizza, la ridiscute e la riarticola alla luce delle sensibilità e delle esigenze del pubblico contemporaneo. Questa trasformazione corrisponde pienamente a ciò che Hutcheon (2011) descrive come la "natura interpretativa dell'adattamento", in cui ogni nuova versione di un'opera diventa anche un commento culturale sull'epoca in cui è prodotta. Dal punto di vista della rappresentazione etnica, *Bridgerton* costruisce un regime di visibilità radicalmente diverso dalla fonte romanzesca. L'inserimento di un aristocratico nero come Simon Basset o di una regina multiethnica come Charlotte non solo rompe con la convenzione del romance storico, ma riscrive simbolicamente le gerarchie della società Regency. Questa riscrittura non è analitica né didattica: è estetica, narrativa e soprattutto affettiva. La serie propone un passato possibile, più inclusivo e narrativamente fluido, in cui la razza non costituisce un elemento di discriminazione ma diventa una parte naturale del mondo diegetico (Conti, 2024). Tale rappresentazione, pur non affrontando direttamente le strutture storiche del potere, produce una forma di immaginario utopico coerente con la funzione rassicurante del romance e con la logica del canone seriale contemporaneo (Calabrese & Conti, 2018). Parallelamente, l'adattamento opera una profonda trasformazione nella rappresentazione dei ruoli di genere. Le donne di *Bridgerton* non sono più soltanto eroine romantiche che ricercano l'amore, ma figure complesse che negoziano costantemente il proprio ruolo nella società. Daphne incarna una crescita personale che passa dalla scoperta del desiderio all'affermazione del proprio valore all'interno della coppia; Eloise rappresenta la voce del dissenso e dell'indipendenza intellettuale; Penelope assume una agency narrativa inedita, divenendo autrice del discorso attraverso il personaggio di Lady Whistledown. Questo ampliamento dei modelli femminili riflette una sensibilità contemporanea che riconosce la pluralità delle esperienze e delle identità delle donne, ponendo la serie oltre i confini del romance tradizionale (Chiurato & Bortolini, 2023). La sessualità, nel suo complesso, viene reinterpretata come un linguaggio identitario. La visualizzazione del desiderio, la rappresentazione dell'intimità femminile e la possibile apertura a modelli non eteronormativi suggeriscono un'idea di romance più inclusiva, che non vede la sessualità come una tappa obbligata verso il matrimonio, ma come un campo di negoziazione tra desiderio,

potere, vulnerabilità e autodeterminazione (Fumagalli, 2020). In questo senso, l'adattamento audiovisivo permette di esplorare dimensioni che nei romanzi erano solo accennate o totalmente assenti, mostrando come il corpo filmato possa diventare un "testo" attraverso il quale il personaggio comunica identità e conflitto (Dusi, 2003). La rielaborazione delle dinamiche di genere e di razza si intreccia profondamente con le logiche della serialità, in particolare nella costruzione delle relazioni affettive, familiari e sociali. La serie dedica tempo e spazio a relazioni non romantiche — amicizie femminili, reti parentali, legami orizzontali — ampliando la gamma emotiva e narrativa del mondo diegetico. Questa pluralità non solo rafforza il carattere corale dell'opera, ma restituisce una visione più sfaccettata delle identità femminili e dei sistemi sociali che le circondano (Acerra, 2017).

Inoltre, la rielaborazione dell'identità razziale nella serie si interseca con le dinamiche di classe, potere e rappresentazione. Il fatto che i personaggi neri occupino posizioni di élite — come duchi, dame, consiglieri — produce un immaginario che ribalta le gerarchie storiche e che, pur non fornendo una lettura critica delle disuguaglianze del periodo, propone una forma di fantasia sociale in cui il potere non è determinato dalla pelle ma dalla costruzione narrativa del mondo (Cinquagrani, 2020). Questa strategia rispecchia la logica degli adattamenti che mirano a costruire mondi più inclusivi, non attraverso la denuncia, ma attraverso la riscrittura simbolica dei ruoli (Rizzuti, 2012). L'insieme di queste operazioni crea ciò che possiamo definire un adattamento espansivo, in cui l'opera derivata non solo amplia la rappresentazione rispetto al testo di partenza, ma la trasforma qualitativamente, costruendo nuovi significati e nuove prospettive critiche. Questa espansione non è arbitraria né estranea al progetto dell'adattamento: costituisce invece un elemento fondamentale della rimediazione, che permette all'opera di dialogare con la cultura contemporanea e di inserirsi all'interno di un dibattito più ampio sulla diversità, il potere e l'identità (Hutcheon, 2011). In conclusione, la rielaborazione delle dinamiche razziali, sessuali e di genere in *Bridgerton* dimostra come l'adattamento possa diventare un atto politico e culturale, oltre che estetico e narrativo. La serie non riscrive soltanto la storia di Daphne e Simon: riscrive il modo in cui immaginiamo il passato, il desiderio, il potere, la femminilità e la mascolinità. Nel farlo, costruisce un universo coerente e profondamente radicato nella contemporaneità, offrendo una reinterpretazione dell'opera originale che non si limita a rimediare il testo, ma lo reinventa.

Capitolo 4

Modernizzazione dei codici narrativi e attualizzazione tematica

4.1 Musica, costumi, scenografia: strumenti di aggiornamento simbolico

La strategia narrativa di *Bridgerton* si fonda su una raffinata operazione di ibridazione intermediale e simbolica, nella quale musica, costumi e scenografia svolgono un ruolo centrale. Questi elementi non sono semplici dettagli accessori, ma costituiscono una parte attiva della costruzione semantica del racconto e della sua attualizzazione culturale. Come evidenzia Linda Hutcheon (2006), l'adattamento non è mai una mera traslazione da un medium a un altro, ma piuttosto una «ripetizione senza replicazione», che implica interpretazione, ricodifica e contaminazione. In quest'ottica, il linguaggio audiovisivo di *Bridgerton* si carica di un'inedita funzione semantica: non più solo ricostruzione storica, ma vero e proprio codice attualizzante, in grado di rinnovare il significato della narrazione regency allineandola alle sensibilità del pubblico contemporaneo. Tra le scelte più emblematiche di questa operazione si colloca l'uso della colonna sonora. La serie non si limita a evocare le sonorità dell'epoca storica in cui è ambientata, ma introduce un repertorio di brani pop contemporanei reinterpretati da quartetti d'archi e orchestre da camera. Canzoni di artisti come Ariana Grande, Taylor Swift, Maroon 5 e Madonna vengono riarrangiate in stile classico, trasformandosi in suite per archi che accompagnano le scene dei balli, delle feste e dei momenti emotivamente intensi. Questa scelta crea un effetto di estraniamento controllato: da un lato, la forma musicale rimanda alla regola sociale e all'estetica ottocentesca del mondo aristocratico; dall'altro, il contenuto melodico e ritmico richiama l'universo emotivo contemporaneo. Come osserva Brett (2022), questa strategia consente di «elevare» il repertorio pop a un registro formale senza però snaturarne la carica emotiva, rendendo i sentimenti dei personaggi più accessibili allo spettatore moderno.

L'effetto principale di tale operazione è duplice. Da un lato, la musica diventa un ponte temporale tra passato e presente, permettendo allo spettatore di riconoscere nella trama storica temi universali come l'amore, il desiderio, la gelosia e il dolore. Dall'altro, funziona come dispositivo di immedesimazione: chi ascolta una versione classicheggiante di *thank u, next* durante una scena di corteggiamento riceve un segnale affettivo chiaro, familiare e coinvolgente. Non si tratta solo di una questione di gusto musicale, ma di un meccanismo semiotico che produce risonanza emotiva e culturale. Come afferma Fumagalli (2020), l'adattamento audiovisivo è sempre anche una «rimediazione affettiva»: la musica,

in quanto linguaggio intersemiotico, trasmette emozioni in grado di colmare la distanza storica e narrativa.

Questa strategia si lega inoltre alla crescente tendenza del *period drama* contemporaneo ad adottare una logica di fruizione immersiva e crossmediale. Come osserva Chiurato e Bortolini (2023), le produzioni seriali post-2020 si rivolgono a pubblici frammentati e transgenerazionali, sfruttando elementi riconoscibili e accattivanti per generare engagement. L'uso di brani pop, pur trasfigurati in chiave barocca o romantica, risponde proprio a questa esigenza di familiarità: lo spettatore viene attratto non tanto dalla fedeltà storica della narrazione, quanto dalla sua capacità di parlare il linguaggio della cultura popolare globale. In tal senso, la colonna sonora di *Bridgerton* opera come uno "stratagemma di accessibilità" e inclusività affettiva. Nel complesso, la musica in *Bridgerton* non si limita a svolgere una funzione diegetica o atmosferica, ma diventa uno dei principali codici di attualizzazione simbolica. Essa ridefinisce le modalità con cui la narrazione storica viene esperita dal pubblico contemporaneo, trasformando le emozioni aristocratiche in un linguaggio pop condiviso. Attraverso questa scelta, la serie costruisce un ponte affettivo tra la cornice regency e la sensibilità postmoderna, innescando un cortocircuito percettivo che è alla base della sua singolare efficacia culturale (Cinquagrani, 2020).

Accanto alla colonna sonora, l'elemento che più visibilmente determina la modernizzazione simbolica in *Bridgerton* è rappresentato dai costumi di scena. La serie si distingue per un approccio visivo che supera la semplice ricostruzione storica e propone invece un'estetica deliberatamente anacronistica e teatrale, pensata per comunicare messaggi identitari e culturali al pubblico contemporaneo. I costumi progettati da Ellen Mirojnick (per la prima stagione) e successivamente da Sophie Canale si basano su una documentazione precisa dell'epoca regency, ma ne reinterpretano colori, linee e dettagli in chiave stilisticamente aggiornata e simbolicamente eloquente. Uno degli elementi più significativi è l'uso del colore come codice narrativo. Le famiglie protagoniste della serie – i *Bridgerton*, i Featherington, la nobiltà di corte – sono contraddistinte da una palette cromatica fortemente caratterizzante: il celeste per i *Bridgerton*, il giallo e il verde per i Featherington, il porpora e l'oro per la regina Charlotte. Questa strategia di marcatura visiva, oltre a facilitare il riconoscimento dei personaggi, veicola con immediatezza lo status sociale, la personalità e persino l'arco di trasformazione emotiva dei soggetti narrati. Secondo Mascio (2023), i costumi nelle serie contemporanee svolgono una funzione diegetica esplicita: "non si limitano a decorare, ma raccontano, dialogano con lo spettatore, plasmano identità". In questa prospettiva, i costumi di *Bridgerton* fungono da veri e propri dispositivi narrativi che traducono le psicologie dei personaggi in forma visiva e simultaneamente li proiettano in una dimensione estetica postmoderna. Un ulteriore elemento

che evidenzia la strategia attualizzante della serie è l'adozione di tessuti e tagli non sempre filologici, ma funzionali alla costruzione di una moda storica "ibrida". Ad esempio, i bustini regency, normalmente rigidi e contenitivi, sono resi qui più flessibili e sensuali; gli abiti da ballo sono spesso decorati con perline, paillettes e ricami di tipo contemporaneo, creando un effetto visivo più vicino alla couture moderna che alla sobrietà georgiana. Anche la scelta di pettinature e accessori contribuisce a questa estetica contaminata: acconciature voluminose, tiari appariscenti, collane importanti e gioielli vistosi si sovrappongono alle silhouette classiche con risultati volutamente esuberanti. Come nota Aréjula-Muñoz (2024), *Bridgerton* "non cerca la fedeltà storica, ma l'impatto estetico", giocando con elementi del passato per creare un linguaggio visivo coerente con l'immaginario fashion contemporaneo.

Questa strategia è funzionale non solo alla spettacolarità del prodotto, ma anche alla sua vocazione simbolica. I costumi diventano veicolo per messaggi legati a temi di genere, identità e agency femminile. La protagonista Daphne, ad esempio, inizia la serie indossando abiti candidi e lineari, simbolo di purezza e aspettative sociali tradizionali; nel corso della narrazione, i suoi abiti diventano più strutturati, scuri e sensuali, a simboleggiare la scoperta del desiderio, della consapevolezza e della soggettività. In questo modo, i vestiti raccontano un processo di maturazione interiore attraverso un linguaggio visivo che lo spettatore può leggere intuitivamente. Come suggerisce Conti (2024), nell'ambito della serialità contemporanea il costume non è più semplice ornamento, ma "interfaccia visiva tra racconto e società". Particolarmente significativa è anche la rappresentazione della diversità etnica e culturale attraverso gli abiti. La regina Charlotte, interpretata da Golda Rosheuvel, indossa abiti sontuosi e abbinamenti cromatici fortemente iconici che combinano motivi di tradizione europea a richiami esotici: un modo sottile per richiamare la sua doppia identità razziale e simbolica nella serie. Come afferma Chiurato e Bortolini (2023), questa operazione costituisce una "risemantizzazione del potere simbolico dell'abbigliamento" e consente alla serie di affrontare il tema dell'identità in modo non didascalico, ma profondamente visivo. Anche personaggi come Kate Sharma (stagione 2), proveniente da una famiglia di origini indiane, portano sullo schermo un'estetica ispirata alla tradizione indo-britannica, senza tuttavia rinunciare alla coerenza con l'immaginario regency occidentale. I costumi, in questo senso, costruiscono un'identità narrativa plurale, che unisce appartenenze, sfide sociali e sguardo estetico globale.

Infine, il ruolo dei costumi si salda a quello del corpo, in un processo di visualizzazione del desiderio che attraversa tutta la serie. Gli abiti in *Bridgerton* non nascondono il corpo, ma lo valorizzano, lo rivelano, lo espongono alla scena. I corsetti stretti, le scollature ampie, i guanti lunghi, i tessuti traslucidi sono strumenti di seduzione che enfatizzano la sensualità delle figure femminili e, in misura

crescente, anche maschili. Secondo Dusi (2003), ogni adattamento intersemiotico ridefinisce anche il corpo del personaggio, il suo peso scenico, il suo posto nello sguardo dello spettatore. In questa prospettiva, i costumi di *Bridgerton* non sono meri ornamenti, ma elementi dinamici di un discorso sul potere, sul genere e sulla soggettività incarnata. Le scenografie di *Bridgerton* svolgono una funzione essenziale nella costruzione dell'universo estetico della serie, contribuendo a consolidare quell'effetto di ibridazione temporale e culturale che caratterizza l'intera produzione. Ambientazioni lussuose, geometrie armoniche, colori saturi, giochi di luce spettacolari e ambienti volutamente *over the top* compongono uno spazio diegetico che, pur ispirandosi all'aristocrazia inglese del XIX secolo, ne riscrive radicalmente i codici percettivi. Ciò che viene rappresentato, infatti, non è la realtà storica, ma una sua reinvenzione estetica, finalizzata ad attrarre il gusto del pubblico contemporaneo, abituato a linguaggi visivi immediati, iconici e glamour. Come affermano Calabrese e Conti (2018), l'attualizzazione degli spazi storici avviene mediante una «mediamorfosi visiva» che traduce l'architettura narrativa tradizionale in una logica postmediale.

La progettazione scenografica, affidata a Will Hughes-Jones (per la prima stagione) e successivamente a Karen Harper, si fonda su una concezione dello spazio scenico che è al tempo stesso verosimile e favolistico. I palazzi nobiliari, i giardini, le sale da tè, i salotti e le residenze dei protagonisti sono ambientati in location reali – molte delle quali appartenenti al patrimonio culturale britannico, come Bath, Wilton House, Lancaster House – ma vengono trasformati attraverso una regia che ne enfatizza gli aspetti più teatrali, cromatici e simbolici. I set sono decorati con fiori freschi, arazzi brillanti, oggetti d'arte e arredi di design che combinano stile neoclassico, rococò e liberty, dando vita a un linguaggio visivo volutamente eclettico. Questo tipo di rappresentazione, pur mantenendo una patina di autenticità, opera una costante trasgressione dell'attendibilità storica, in favore di una resa emozionale e spettacolare (Chiurato & Bortolini, 2023). Uno degli aspetti più emblematici di questa scelta riguarda la rappresentazione degli spazi pubblici e privati. I balli, i banchetti e le uscite sociali sono ambientati in scenari fortemente idealizzati, in cui l'illuminazione dorata, la simmetria architettonica e i dettagli floreali contribuiscono a costruire un'atmosfera onirica, quasi da fiaba. Al contrario, gli interni domestici (come le camere da letto o i boudoir) sono spesso rappresentati con una cura minuziosa per i particolari che riflettono la personalità dei personaggi: tende pesanti, carte da parati colorate, specchi, tappeti, libri e strumenti musicali costruiscono microcosmi coerenti e ricchi di senso. In questo modo, la scenografia agisce come linguaggio identitario, un dispositivo visuale che racconta i personaggi attraverso l'ambiente che li circonda. Secondo Dusi (2003), nel passaggio dal romanzo allo schermo, gli spazi assumono una centralità drammaturgica: “lo spazio non è più un semplice contenitore dell'azione, ma diventa azione esso stesso”. In *Bridgerton*, questa tendenza è accentuata dalla scelta di costruire spazi relazionali e

simbolici, capaci di veicolare concetti culturali ed emozionali. Ad esempio, il giardino della residenza dei *Bridgerton* non è solo uno spazio decorativo, ma anche il luogo dell'intimità e del desiderio, dove si svolgono le conversazioni cruciali tra Daphne e il Duca. Il palazzo della regina Charlotte, riccamente decorato, riflette il potere e l'esuberanza del personaggio, ma anche la sua solitudine e teatralità. I corridoi, le scale e i balconi, infine, sono spesso usati come spazi di passaggio o di tensione, dove si incrociano sguardi, si origliano dialoghi, si costruiscono segreti. In questo senso, lo spazio scenico non è mai neutro, ma sempre profondamente semantico, cioè portatore di significato, emozione e conflitto. Infine, la scenografia diventa anche interfaccia simbolica tra storia e presente, attraverso l'uso strategico dei colori, delle luci e dei materiali. Le palette cromatiche di ogni scena sono studiate per evocare atmosfere differenti – dal rosa pastello delle scene romantiche all'oro intenso delle cerimonie ufficiali – e per suscitare reazioni affettive precise nello spettatore. Le luci sono spesso direzionali, soffuse, sfumate, capaci di evocare uno stato d'animo più che un orario del giorno. I materiali – seta, velluto, legno intarsiato, cristallo – creano una sensazione di tattilità visiva che potenzia l'immersione. Come osserva Fumagalli (2020), questa dimensione sinestetica è uno degli aspetti distintivi dell'adattamento audiovisivo contemporaneo: “non si limita a narrare, ma costruisce ambienti sensoriali in cui lo spettatore abita”.

In definitiva, la scenografia in *Bridgerton* agisce come uno strumento cruciale di attualizzazione narrativa, non tanto per ciò che mostra, quanto per come lo mostra. Essa trasforma lo spazio diegetico in un dispositivo estetico e simbolico che accompagna, amplifica e talvolta anticipa i significati della narrazione. In un'epoca di storytelling visivo sempre più sofisticato, questa strategia si rivela fondamentale per aggiornare il linguaggio della fiction storica e renderla culturalmente e percettivamente compatibile con il presente. Un ulteriore livello di approfondimento riguarda la funzione intermediale e multisensoriale che musica, costumi e scenografie assumono nel processo di adattamento. Come osserva Rajewsky (2010), l'intermedialità non consiste soltanto nella presenza di più linguaggi, ma nella loro interazione strutturale, attraverso cui un medium assume funzioni tipiche di un altro. In *Bridgerton*, questo fenomeno è evidente: la musica assume tratti narrativi, i costumi diventano dispositivi espressivi, la scenografia si comporta come un testo culturale autonomo. La serie costruisce così un ambiente audiovisivo “a densità simbolica aumentata” (Elleström, 2014), in cui ogni elemento – sonoro, visivo, cromatico, spaziale – partecipa alla costruzione del significato.

Il ruolo della musica in *Bridgerton* può essere ulteriormente compreso alla luce dei contributi più importanti nei sound studies. Kassabian (2001) sostiene che la musica nei prodotti audiovisivi contemporanei abbia soprattutto una funzione di affiliating identifications, ossia stabilisca alleanze emotive immediate tra opera e spettatore. Le cover pop orchestrate svolgono esattamente questa

funzione: non richiedono competenze culturali del periodo regency, perché attivano un tipo di riconoscimento emozionale che appartiene già all'esperienza quotidiana del pubblico. Donnelly (2005) aggiunge che nel cinema contemporaneo la musica agisce spesso come “segnale di modernità” all'interno di contesti narrativi storici, creando un effetto di slittamento temporale controllato. *Bridgerton* recupera e intensifica questa funzione. L'ascolto di un brano come “thank u, next” o “Wildest Dreams” in versione cameristica non produce soltanto un anacronismo estetizzante, ma genera una consapevolezza postmoderna del passato: ciò che si vede è storico, ciò che si sente appartiene al presente. Questa frizione è il cuore dell'ibridazione. Winters (2010) sostiene inoltre che la musica “modula la percezione del corpo filmato”: i movimenti dei personaggi nei balli appaiono più fluidi, più intensi, più carichi di desiderio proprio perché dialogano con ritmi, melodie e armonie familiari allo spettatore. La musica non accompagna soltanto la scena: ne costruisce la dimensione emotiva, sociale e relazionale. Numerosi studi sul costume confermano che l'abito nelle produzioni audiovisive non è un mero “decoro”, ma una vera e propria struttura discorsiva (Gaines & Herzog, 1990). In *Bridgerton*, il costume incarna almeno tre livelli di significazione: identitario, estetico e culturale.

McLean (2015) mette in evidenza come i costumi storici nei period drama contemporanei tendano sempre più a “filtrare” il passato attraverso il gusto visivo moderno, per evitare una percezione museale dei personaggi. Questo fenomeno è evidente nella serie: le protagoniste non indossano soltanto abiti regency, ma versioni reinterpretate per stabilire una continuità con la moda attuale. La silhouette rimane storica, ma i colori, i tessuti, le scollature e la luminosità dei materiali rispecchiano la visualità pop contemporanea. Steele (1998), una delle principali studiose di fashion theory, sostiene che la moda nelle opere audiovisive funzioni come una “memoria culturale indossata”: racconta ciò che i personaggi sono, ma soprattutto ciò che la cultura contemporanea vuole vedere in loro. Questo concetto spiega perfettamente la costruzione identitaria di personaggi come Kate Sharma, Eloise *Bridgerton* e la stessa regina Charlotte. L'abbigliamento traduce in forma visiva i tropi narrativi e culturali: indipendenza, modernità, eccentricità, sovranità, desiderio. Anche Bruhn (2013) sottolinea che i costumi generano intertestualità implicite. Un abito di Daphne che richiama la sartorialità couture moderna o un vestito delle Featherington che ricorda volutamente estetiche barocche digitali non sono deviazioni arbitrarie: sono segnali che permettono alla serie di dialogare con l'immaginario pop globale. Gli studi sulla scenografia teatrale e audiovisiva confermano che lo spazio non è mai un semplice contenitore dell'azione, ma una struttura di senso. Patrice Pavis (1996) parla di scenografia come “scrittura spaziale”, mentre Carlson (2004) considera lo spazio scenico come un “archivio culturale” che conserva e rielabora memorie visive collettive.

In *Bridgerton*, questi principi si manifestano in modo evidente. Le scenografie, curate attraverso un uso calibrato di luce, colore e geometria, creano un mondo che non è realistico ma iperreale, quasi sospeso. La scelta di location storiche prestigiose, tuttavia rese più luminose, più cromatiche, più ornate rispetto alla loro condizione reale, contribuisce a generare un effetto di “passato intensificato”. Si tratta di una pratica tipica della postmodernità audiovisiva, che De Groot (2016) definisce come “heritage fantasia”, distinta dall’*heritage drama* classico perché mira non a ricostruire, ma a reinventare. La scenografia diventa così un atto di interpretazione culturale: i saloni regency trasformati in luoghi di glamour, i giardini illuminati come set cinematografici contemporanei, le residenze aristocratiche organizzate secondo schemi cromatici coerenti con il branding visivo dei personaggi. Tutto questo non serve solo a creare bellezza, ma a stabilire una continuità emotiva tra passato e presente. Una delle caratteristiche più avanzate di *Bridgerton* è la capacità di far dialogare questi tre livelli estetici in maniera integrata. Elleström (2014) definisce questo fenomeno come “modalità multimediale emergente”: quando i linguaggi non si sommano, ma producono un surplus di senso inedito. In *Bridgerton*, la musica pop orchestrale modula la percezione dei costumi; i costumi, con la loro vividezza cromatica, rispondono alle scenografie, potenziandone la teatralità; le scenografie, a loro volta, amplificano l’effetto emozionale generato dal montaggio musicale. Ogni componente rafforza l’altra in un sistema estetico coerente. Questo dialogo non è secondario: è l’essenza stessa dell’ibridazione. Un’opera che utilizza codici storici, ma li fa parlare attraverso logiche visuali, sonore e simboliche della cultura pop globale.

4.2 L’estetica pop e la reinterpretazione visuale del desiderio

Nella grammatica visiva di *Bridgerton*, il desiderio non è solo un motore narrativo, ma un fenomeno estetico. Esso viene rappresentato attraverso una combinazione di linguaggi – visivo, musicale, corporeo, simbolico – che si rifanno all’estetica pop per rendere riconoscibili, intensi e culturalmente attuali i movimenti del desiderare. In questo contesto, il desiderio si configura come forma dell’immaginario, costruita a partire da codici condivisi nella cultura visuale contemporanea e reinventata all’interno di un universo narrativo ottocentesco. Come rilevano Calabrese e Conti (2018), l’attualizzazione tematica nelle serie storiche recenti passa per un’estetizzazione del corpo e dell’emozione che rifiuta la discrezione del racconto classico per abbracciare un linguaggio più esplicito, diretto, spettacolare. In *Bridgerton*, questo linguaggio assume la forma di una narrazione sensoriale e visiva che pone al centro l’esperienza erotica e affettiva dei personaggi, con particolare attenzione alla soggettività femminile. Scene d’amore intensamente coreografate, primi piani che indulgiano sugli sguardi, inquadrature che accarezzano la pelle e l’abito, uso del rallenty e della luce calda: ogni elemento contribuisce a trasformare il desiderio in una performance visiva riconoscibile,

coinvolgente e condivisibile. Si tratta di un desiderio che *non nasconde*, ma che mostra – e lo fa con l’alfabeto visivo del videoclip, della fotografia di moda, del melodramma hollywoodiano (Chiurato & Bortolini, 2023).

La rappresentazione del desiderio femminile è uno degli aspetti più radicali della riscrittura pop operata dalla serie. Daphne Bridgerton, ad esempio, non è semplicemente l’oggetto del desiderio, ma la sua protagonista: la narrazione insiste sul suo punto di vista, sulle sue emozioni, sulle sue trasformazioni interiori. La sua prima esperienza sessuale è mostrata con un grado di dettaglio e di intensità visiva inediti nel genere del period drama: il montaggio ne segue i battiti emotivi, la fotografia ne accompagna la scoperta, la musica sottolinea il passaggio da innocenza a consapevolezza. Come osserva Hutcheon (2006), l’adattamento è sempre un atto di reinscrizione culturale: *Bridgerton* reinscrive la scoperta del piacere femminile come evento narrativo e visivo, rendendolo al tempo stesso accessibile e spettacolare. Questa visione si lega strettamente alla tradizione estetica della cultura pop, che da sempre esalta l’eros come dispositivo espressivo. I riferimenti al videoclip musicale, alla moda, al design e alla fotografia sono evidenti: le scene d’intimità sono costruite come tableaux visivi, in cui ogni elemento – luce, corpo, spazio, movimento – concorre a creare una sensazione immersiva. La macchina da presa si avvicina ai corpi con lentezza, li isola dal contesto, li esalta nella loro forma e nella loro vulnerabilità. Non è il sesso esplicito a dominare la narrazione, ma la costruzione visiva del desiderio come forza emozionale ed estetica. In questo senso, *Bridgerton* rompe con la rappresentazione implicita e metaforica del passato (si pensi al pudore nei film tratti da Jane Austen) e adotta invece un linguaggio più diretto, ispirato a estetiche ibride e performative (Mascio, 2023).

Al centro di questa estetica si colloca anche una precisa strategia di visualizzazione del corpo. La nudità è presente, ma sempre filtrata da una regia estetizzante che la trasforma in linguaggio. I corpi maschili sono esibiti con la stessa cura riservata a quelli femminili, rompendo con il tradizionale squilibrio del “male gaze” hollywoodiano (Mulvey, 1975). Il Duca di Hastings, ad esempio, è mostrato in numerose sequenze di nudo parziale o totale, ma sempre in funzione narrativa e non decorativa. Il suo corpo esprime forza, desiderio, esitazione, vulnerabilità. In questo modo, *Bridgerton* mette in scena un erotismo egualitario, in cui i corpi diventano luoghi di comunicazione e non solo oggetti di contemplazione. Come nota Cinquagrani (2020), la serialità contemporanea tende a “democratizzare lo sguardo”, distribuendo l’erotismo su più fronti e su più soggetti, anche in funzione di una rappresentazione più inclusiva e polifonica. Infine, la scelta di uno sguardo estetico pop sul desiderio si manifesta anche nella regia delle emozioni. I momenti di tensione romantica o sessuale sono costruiti con un’attenzione quasi musicale: i silenzi, i respiri, gli scambi di sguardo

sono montati come un crescendo sinfonico. La colonna sonora, con i suoi richiami al repertorio pop orchestrato, accompagna e intensifica le emozioni senza mai sovrastarle. Il risultato è una narrazione in cui il desiderio viene “sentito” prima ancora che “detto” o “mostrato”. Come afferma Fumagalli (2020), “il linguaggio audiovisivo ha la capacità di tradurre il non-detto in sensazione”: la carica emotiva delle immagini in *Bridgerton* dimostra come il desiderio possa essere narrato non solo con le parole, ma soprattutto con le immagini, i suoni, i ritmi, gli spazi.

Uno dei tratti più innovativi dell'estetica pop di *Bridgerton* consiste nella ridefinizione del corpo come luogo di significato. Nel romanzo di Quinn, le emozioni vengono filtrate attraverso la parola scritta e la focalizzazione interna; nella serie, il corpo diventa *il luogo* in cui il desiderio emerge, si manifesta, si comunica. Seguendo la prospettiva degli studi intersemiotici, Dusi (2003) afferma che ogni adattamento audiovisivo deve necessariamente “riconfigurare la corporeità del personaggio”: ciò che era espressione mentale nel testo diventa gesto, sguardo, postura, distanza, contatto. In *Bridgerton*, questo processo assume un significato ulteriore, poiché la serie non si limita a visualizzare i corpi: li estetizza, li coreografa, li presenta come linguaggi a sé stanti, dotati di una grammatica del desiderio. In questo senso, *Bridgerton* rompe con la tradizione del *male gaze* cinematografico (Mulvey, 1975). La macchina da presa non privilegia il corpo femminile come oggetto passivo dello sguardo maschile, bensì distribuisce equamente l'erotizzazione: sia i personaggi maschili sia quelli femminili sono filmati con attenzione estetica, sensualità e presenza scenica. Il Duca di Hastings è spesso mostrato in pose scultoree, con il corpo illuminato in modo da esaltarne la bellezza fisica: il torso nudo, le linee delle spalle, la postura composta. Al tempo stesso, Daphne è ripresa come soggetto autonarrante: non è un corpo osservato, ma un corpo che osserva, desidera, esplora. Questa democratizzazione dello sguardo rispecchia una più ampia tendenza delle serie televisive contemporanee a “redistribuire la centralità dell'eros” (Cinquagrani, 2020). In *Bridgerton*, il desiderio non è unidirezionale ma *circolare*: gli sguardi, i movimenti e le dinamiche di attrazione sono posti sullo stesso piano. Questo genera una rappresentazione più egualitaria dell'intimità, in cui il desiderio maschile e femminile sono entrambi protagonisti e visibili. Il piacere femminile, in particolare, è esposto come esperienza dignitosa, naturale e narrativa: non rappresenta una deviazione o un tabù, ma una tappa fondamentale della maturazione emotiva.

L'estetica pop di *Bridgerton* si basa su una concezione coreografica dell'intimità. Le scene d'amore sono costruite come sequenze danzate, in cui i movimenti dei corpi, il montaggio, l'illuminazione e la musica formano un tutt'uno estetico. Questa impostazione richiama la tradizione del videoclip, della performance pop e del musical cinematografico: un tipo di rappresentazione in cui la sensualità è resa attraverso una sinergia di linguaggi e non soltanto attraverso la nudità. La scena della luna di

miele tra Daphne e il Duca è un esempio emblematico. Il montaggio alterna: primi piani sulle mani che si avvicinano; una luce calda e diffusa; movimenti rallentati del corpo; sovrapposizioni sonore di sospiri e musica orchestrale. Il risultato è un'estetica del desiderio che somiglia più a un *video musicale romantico* che a una scena di sesso tradizionale nel period drama. Secondo Hutcheon (2011), questo tipo di “presentificazione estetica” è tipica degli adattamenti postmoderni, che trasformano l'esperienza originale in una nuova forma mediale orientata alla sensibilità del presente. Un altro tratto distintivo è la rappresentazione inclusiva dei corpi. L'estetica pop della serie supera il rigido modello della bellezza aristocratica regency: in *Bridgerton* convivono corpi magri, formosi, muscolari, morbidi; corpi giovani e maturi; corpi bianchi, neri, asiatici. Questa pluralizzazione rispecchia una più ampia cultura visiva contemporanea che valorizza la diversità corporea in relazione allo sguardo erotico. Penelope Featherington è forse l'esempio più significativo: nelle opere originali il suo corpo non rientra nei canoni standard della bellezza romance, mentre nella serie la sua corporeità acquista dignità estetica, centralità narrativa e desiderabilità. Attraverso un'estetica pop colorata, brillante e volutamente *over the top*, *Bridgerton* restituisce a Penelope una forma di carisma visivo che la distingue dalle eroine tradizionali e la inserisce nel panorama moderno del *body positivity*. Come afferma Mascio (2023), le produzioni audiovisive odierne tendono a valorizzare i personaggi “non conformi” non come eccezioni, ma come nuovi modelli identitari, integrati pienamente nel discorso estetico.

L'apparente “eccesso estetico” di *Bridgerton* non riguarda solo le scene d'amore, ma permea anche la vita quotidiana dei personaggi. Scene di preparazione, sguardi scambiati nei corridoi, contatti fugaci durante un ballo: ogni momento è trattato con una tensione estetizzante che trasforma la quotidianità in un rituale del desiderio. Come nota Fiske (2010), questo processo è tipico dei prodotti di cultura pop, in cui le emozioni diventano spettacolo e lo spettacolo diventa forma di partecipazione emotiva. Lo stesso vale per gli abiti, i fiori, gli oggetti, le scenografie: tutto partecipa alla costruzione di un mondo erotico amplificato, in cui i sentimenti e le pulsioni non sono solo narrati, ma *messi in scena* come immagini glamour, scintillanti, quasi instagrammabili. In questa prospettiva, *Bridgerton* non rappresenta il desiderio: lo performativizza. La cultura pop contemporanea, come sottolinea Gill (2007), ha ridefinito la sensualità come discorso generazionale: un linguaggio che passa attraverso il corpo ma anche attraverso la moda, la musica, il design e i media digitali. *Bridgerton* incorpora questa logica: il desiderio non è solo fisico, ma estetico. I personaggi non solo *provano* attrazione: la *performano* come identità. Per questo motivo, la serie diventa immediatamente riconoscibile e condivisibile dal pubblico giovane, nato e cresciuto in un ecosistema visivo dominato da videoclip, cover musicali, estetiche glamour, corpi idealizzati ma diversificati, pratiche social di condivisione dell'immagine. Il desiderio in *Bridgerton* è dunque un'estetica partecipabile: uno spettacolo emotivo

che può essere visto, percepito e interpretato secondo sensibilità ultracontemporanee. L'estetica pop di *Bridgerton* non si limita alla rappresentazione dei corpi e delle emozioni: essa struttura l'intero immaginario del desiderio attraverso un sistema di tropi, dinamiche visuali e codici affettivi riconoscibili dal pubblico contemporaneo, soprattutto giovane. In questo senso, *Bridgerton* si inserisce pienamente nella logica della cultura convergente (Jenkins, 2006), in cui la narrazione televisiva dialoga con la cultura social, con il linguaggio del web, con l'immaginario romantico diffuso su piattaforme come TikTok, Instagram o Spotify. Il desiderio diventa così il risultato di una serie di modelli culturali condivisi, rielaborati e remixati, secondo una sensibilità estetica postmoderna. Uno degli elementi strutturali della narrazione del desiderio in *Bridgerton* è l'uso esplicito di tropi romantici che sono al centro della cultura pop contemporanea. Tropi come:

- lo *slow burn*, l'amore che cresce lentamente nella tensione;
- il *yearning*, il desiderio trattenuto e impossibile da confessare;
- il *forbidden desire*, l'attrazione proibita o socialmente sconveniente;
- il *fake courtship*, la finta relazione che diventa autentica;
- il *touch-starved trope*, il languore del contatto negato;
- il *love confessions trope*, la dichiarazione d'amore tardiva o sofferta.

Questi tropi, centrali nella tradizione del romance moderno, vengono messi in scena attraverso un'estetica pop che aumenta la loro intensità emotiva. Ad esempio, la relazione tra Daphne e il Duca è costruita secondo una dinamica di attrazione crescente che rispecchia perfettamente il tropo dello *slow burn*: gli sguardi insistiti, i silenzi carichi di tensione, le mani che si sfiorano sono montati come un crescendo musicale che culmina nella consumazione del rapporto. La regia enfatizza questa progressione con trucchi dell'estetica pop: ralenti, close-up, luci calde, movimenti fluidi della camera. Come afferma Mittell (2015), le serie moderne spesso utilizzano i tropi come strutture emotive riconoscibili per coinvolgere il pubblico; *Bridgerton* li trasforma in coreografie del desiderio. L'estetica pop porta con sé una forte componente di glamour, che in *Bridgerton* diventa una cifra distintiva. Le scene di desiderio sono sempre immerse in ambientazioni sontuose: camere illuminate da candele, giardini fioriti, interni rivestiti di seta, abiti scintillanti. Questa teatralità costruisce una forma di eros che non è naturalistico, ma *iper-estetizzato*, quasi iconico. L'effetto è quello di un "desiderio spettacolare", che ricorda l'estetica delle campagne di moda o dei videoclip ad alto impatto visivo. Come nota Jameson (1991) in relazione alla cultura postmoderna, l'immagine tende a prevalere sulla narrazione, o meglio, diventa essa stessa narrazione. *Bridgerton* applica perfettamente questa logica: l'immagine del desiderio – non solo l'atto, ma il suo preludio, la sua attesa, il suo rituale – diventa un linguaggio in cui lo spettatore legge emozioni e conflitti. Non c'è erotismo senza

luce, senza colore, senza estetica. Questa è la cifra pop della serie: un desiderio fortemente mediato, intensificato dalla bellezza dell'immagine. Uno dei punti più innovativi è la rappresentazione del desiderio femminile come punto di vista dominante. Nei romanzi regency classici, la soggettività femminile è spesso raccontata dall'interno, ma non visualizzata. L'audiovisivo consente invece di mostrare l'esperienza del desiderio attraverso il corpo, lo sguardo e le sensazioni fisiche della protagonista. In numerose scene, la macchina da presa adotta la prospettiva sensoriale di Daphne o delle altre eroine: il modo in cui guardano, il modo in cui respirano, le loro esitazioni, la loro meraviglia. Questa centralità femminile rovescia la tradizione del desiderio come esperienza maschile attiva: qui il desiderio femminile è motore dell'immagine e della narrativa stessa. Tale rappresentazione corrisponde a quanto Gill (2007) definisce come “nuova sensualità femminile mediatica”, un modello in cui le donne non sono più oggetti dello sguardo, ma agenti dello sguardo, della scelta e della narrazione emotiva.

In *Bridgerton*, il desiderio non è vissuto in privato: è osservato. La società londinese, sempre pronta al giudizio, rappresenta uno “sguardo interno” che amplifica la tensione erotica. Balli pubblici, salotti affollati, passeggiate nel parco: tutto è pubblico, tutto è esposto. Ogni sguardo, ogni gesto, ogni sfioro avviene sotto l'occhio vigile dell'aristocrazia. Come nota Cardwell (2002), nei period drama la società funziona come un dispositivo narrativo: è un personaggio collettivo che crea tensione e regola i movimenti del desiderio. Lady Whistledown, in questo senso, è la personificazione dello sguardo sociale. Attraverso i suoi scritti, essa interpreta, giudica, commenta, amplifica. La sua voce off non solo accompagna la narrazione, ma la orienta: quando la società osserva, il desiderio si carica di drammaticità. L'estetica pop della serie accentua questo meccanismo rendendo gli spazi pubblici teatrali, saturi, scintillanti, come se fossero palcoscenici dove ogni gesto si trasforma in spettacolo emotivo. La reinterpretazione visuale del desiderio in *Bridgerton* si fonda anche sulla sua riconoscibilità culturale. Le dinamiche romantiche sono costruite affinché il pubblico possa identificarsi e riconoscere modelli emotivi diffusi nei media contemporanei: tensione, confessioni tardive, distanza emotiva, momenti di intimità esplosiva. Questo repertorio appartiene alla grammatica del romance moderno – da *Orgoglio e Pregiudizio* (1995) alla filmografia di Joe Wright, fino ai prodotti Netflix contemporanei. L'estetica pop funziona quindi come dispositivo di memorizzazione culturale: il pubblico riconosce i gesti del desiderio perché li ha già visti altrove, in altri contesti medialità. È una forma di “intertestualità emotiva” (Sanders, 2016), che usa il desiderio come linguaggio condiviso.

Un ulteriore elemento di modernizzazione del desiderio in *Bridgerton* riguarda l'apertura – talvolta minima, talvolta più marcata – verso forme di ambiguità queer, che emergono soprattutto attraverso

la costruzione del personaggio di Benedict Bridgerton. Sebbene la serie non sviluppi apertamente relazioni omosessuali nelle prime stagioni, essa dissemina numerosi indizi, sguardi, dialoghi e contesti che suggeriscono la possibilità di una soggettività non conforme alla norma eterosessuale. I momenti in cui Benedict si trova immerso nei circoli artistici londinesi, affascinato da modelli e pittori, inserito in contesti libertini e non convenzionali, funzionano come aperture narrative verso un desiderio più fluido, la cui legittimità emerge attraverso la sospensione del giudizio e la neutralità dello sguardo. Come affermano Chiurato e Bortolini (2023), la serialità contemporanea tende ad adottare forme sottili di “potenziale queer” che permettono di ampliare il ventaglio identitario dei personaggi senza destrutturare l’impianto narrativo principale. In questo senso, l’estetica pop di *Bridgerton*, con il suo accento sulla pluralità visiva e sulla sensualità diffusa, fornisce il terreno ideale per un desiderio che non si lascia ridurre alla eteronormatività romantica tradizionale. La rappresentazione del desiderio non riguarda solo ciò che accade diegeticamente nella storia, ma anche ciò che accade fuori dalla narrazione, nel tessuto culturale che circonda la serie. Nel contesto della cultura convergente, il desiderio diventa un “evento pop”, capace di generare conversazioni online, remix, fanart, montaggi, estetizzazioni social. Il successo globale di *Bridgerton* ha prodotto una moltiplicazione di contenuti su piattaforme come TikTok, Instagram e Pinterest, dove gli utenti rielaborano scene di baci, sguardi e tensioni emotive attraverso filtri, musiche pop contemporanee, slow motion e colori saturi. Questo fenomeno conferma quanto osserva Jenkins (2006) sulla partecipazione affettiva dei fan, che trasformano la fruizione in una forma di produzione culturale. Le immagini di Daphne e Simon, o quelle di Penelope e Colin, diventano materiali estetici malleabili, pronti a essere riutilizzati nel linguaggio memetico e nella cultura visiva digitale. In questo senso, il desiderio in *Bridgerton* non è solo una forza narrativa: è un carburante per la cultura social, una forma di estetica condivisa che si estende ben oltre i confini dello schermo.

L’estetica pop della serie rilegge anche la rappresentazione del corpo maschile, inserendolo in una cornice che non è più dominata dall’idealizzazione eroica tradizionale, ma dalla spettacolarizzazione sensibile del corpo vulnerabile. Simon Basset e Anthony Bridgerton vengono mostrati mentre soffrono, esitano, desiderano, piangono, si mettono a nudo, fisicamente e simbolicamente. La vulnerabilità diventa una componente desiderabile, un tratto estetico e affettivo che rispecchia il modello della mascolinità contemporanea. Secondo Fumagalli (2020), la serialità moderna tende a costruire un immaginario maschile “affettivo-performativo”, in cui il corpo dell’uomo non è solo strumento di forza o protezione, ma superficie emotiva. La macchina da presa si avvicina, indugia, scava nelle espressioni del volto e nei gesti minimi, trasformando il dolore, la fragilità e il desiderio in spettacolo visivo. L’estetica pop intensifica questo processo, rendendo la mascolinità sensibile una forma di bellezza che emerge dalla luce, dai colori e dalla stessa messa in scena.

L'esposizione del corpo maschile, così centrale nella serie, apre un discorso sulla parità dello sguardo: se per decenni la cultura cinematografica ha erotizzato il corpo femminile, *Bridgerton* riequilibra i rapporti, costruendo un immaginario in cui entrambi i generi diventano soggetti di desiderio e non semplici oggetti. Questa parità non è solo una scelta estetica, ma un atto politico che riflette le istanze contemporanee di inclusività e rappresentazione equa. Come evidenzia Gill (2007), la cultura pop post-femminista tende a ridefinire la sensualità come linguaggio condiviso, accessibile, democratico: il desiderio non è più un privilegio o un potere asimmetrico, ma un territorio comune. In parallelo, *Bridgerton* costruisce una dimensione del desiderio che è sempre osservata, sempre esposta allo sguardo sociale. La società londinese dell'epoca, trasformata dalla serie in un teatro pop scintillante, giudica, commenta, amplifica ogni gesto affettivo. Lo sguardo collettivo non reprime il desiderio: lo trasforma in spettacolo. Lady Whistledown, in particolare, agisce come un mediatore narrativo e visivo che ricorda l'opinione pubblica digitale contemporanea: raccoglie indiscrezioni, produce narrazioni virali, incornicia gli eventi amorosi come scandali o fenomeni, creando un parallelismo evidente con la cultura social del XXI secolo. In questo modo, il desiderio diventa parte di un sistema più ampio di rappresentazione, in cui l'intimità privata è costantemente sottoposta allo sguardo pubblico, proprio come accade oggi nella sfera digitale.

Questa estetizzazione collettiva del desiderio si inserisce perfettamente nella sensibilità pop contemporanea, per cui l'emozione diventa immagine, la relazione diventa contenuto, il sentimento diventa scena. Il pubblico riconosce nei movimenti del desiderio in *Bridgerton* le dinamiche della propria esperienza emotiva mediatizzata: attese, gelosie, rivelazioni, passioni improvvise, spesso filtrate dagli stessi linguaggi visuali – luci, colori, montaggi – che la serie utilizza. E così, attraverso questa rete di riferimenti, rimandi e riconoscibilità, *Bridgerton* non si limita a raccontare un amore: lo *traduce* nei termini del presente, rendendo la Regency un territorio di identificazione estetica e affettiva.

La rappresentazione del desiderio in *Bridgerton* trova il suo punto culminante in una dinamica che possiamo definire di immaginario collettivo. La serie non costruisce un desiderio privato, individuale, racchiuso entro i confini dei personaggi, ma un desiderio che appartiene contemporaneamente ai protagonisti e allo spettatore. Questo meccanismo, reso possibile dall'estetica pop, permette alla narrazione di creare un linguaggio condiviso, basato su emozioni riconoscibili, forme iconiche e dispositivi visivi che ricordano la cultura della fruizione seriale e socialmediale odierna. Il desiderio, infatti, non è semplicemente ciò che viene rappresentato all'interno della storia, ma anche ciò che viene prodotto *per* lo sguardo dello spettatore. Le sequenze più intense e cariche di tensione erotica sono costruite come “momenti memorabili”, ritagliati per essere non solo vissuti nel contesto della trama, ma anche ricordati, citati, rielaborati e diffusi al di fuori del testo audiovisivo. Jenkins (2006)

osserva che gli oggetti della cultura convergente sono progettati per circolare, per essere ricontestualizzati e reinterpretati dagli utenti: in *Bridgerton*, i momenti di desiderio sono pensati come vere e proprie unità estetiche autonome – piccole capsule emotive – pronte a diventare clip, GIF, montaggi e contenuti virali.

Il glamour svolge qui una funzione cruciale. La patina visiva della serie, con i suoi colori saturi, le luci morbide, le superfici scintillanti e le composizioni armoniche, non mira semplicemente alla spettacolarità, ma a costruire una forma di catarsi estetica. Il desiderio diventa un'esperienza che coinvolge lo spettatore sul piano sensoriale e emotivo: essere esposti alla bellezza significa poter vivere un'emozione in forma amplificata, quasi rituale. In questo senso, il glamour non è una sovrastruttura superficiale, ma un linguaggio simbolico che permette di tradurre passioni, dinamiche affettive e tensioni interne in forme visive immediatamente percepibili. Come sostiene Mascio (2023), la moda e l'immagine, quando integrate alla narrazione audiovisiva, assumono una "funzione emotiva": diventano strumenti per attivare e modulare l'esperienza dello spettatore. Il desiderio rappresentato da *Bridgerton* si fonda anche su una forte componente di democratizzazione delle emozioni. La serie non presenta l'eros come qualcosa di elitario o distante, ma come un sentimento accessibile, universale e condiviso. È qui che l'estetica pop svolge il suo ruolo più importante: essa traduce le emozioni in forme comprensibili e vicine all'esperienza affettiva di chi guarda. L'amore, l'attrazione, la tensione, il conflitto diventano elementi che lo spettatore può riconoscere come propri, anche se rappresentati in un contesto aristocratico ottocentesco. Questo meccanismo opera una continua negoziazione tra distanza storica e prossimità emotiva, facendo sì che il desiderio venga vissuto come qualcosa di sinceramente vicino, quasi personale. In questo quadro, il desiderio non è solo una forza narrativa interna alla serie, ma un dispositivo culturale che permette al prodotto audiovisivo di dialogare con il proprio pubblico. L'estetica pop funziona come un ponte tra mondi diversi: da una parte il regency romance tradizionale, fatto di codici morali, etichetta e ritualità; dall'altra la modernità, con le sue pratiche di espressione affettiva immediata, la sua visualità diffusa e la sua cultura delle immagini. *Bridgerton* riesce così a reinventare il desiderio attraverso una forma ibrida che integra passato e presente, tradizione e innovazione, letteratura e visualità digitale.

Infine, questa reinterpretazione contribuisce a definire il desiderio non solo come un fenomeno narrativo, ma come un linguaggio sociale. L'eros non è confinato alla sfera privata: diventa commento, oggetto di chiacchiericcio, strumento di potere, fattore di esclusione o consacrazione, proprio come accade nella società reale contemporanea, in cui le emozioni e le relazioni sono spesso sottoposte allo sguardo pubblico, alla condivisione social e alla costante interpretazione da parte degli altri. Lady Whistledown svolge una funzione metaforica in questo senso: ella rappresenta l'intera

opinione pubblica, un occhio anonimo e collettivo che giudica e definisce ciò che è desiderabile, ciò che è scandaloso, ciò che è ammesso nel gioco sociale. Attraverso la convergenza di questi elementi – visivi, sonori, culturali, sociali – *Bridgerton* riesce a produrre un'estetica del desiderio che è al tempo stesso storica e contemporanea, tradizionale e pop, narrativa e performativa. Il desiderio diventa così uno dei principali motori di significato della serie, un campo in cui si incontrano identità, potere, emozione, sguardo e appartenenza culturale. La Regency, grazie a questa reinterpretazione, non è più semplicemente un passato da osservare, ma un presente da sentire, interpretare e vivere, secondo le modalità estetiche e affettive che caratterizzano la sensibilità pop del XXI secolo.

4.3 *Bridgerton* come prodotto “ibrido” tra tradizione e contemporaneità

L'identità di *Bridgerton* come oggetto culturale si fonda su un tratto distintivo che ne attraversa ogni livello formale e contenutistico: la sua natura profondamente ibrida. La serie non appartiene in modo netto né al *period drama* tradizionale né alla fiction contemporanea romantica, ma costruisce un terreno intermedio in cui passato e presente, convenzioni letterarie e pratiche visuali digitali, codici storici e linguaggi pop coesistono senza annullarsi. Questo processo di sintesi riflette ciò che Hutcheon (2006) descrive come la logica adattiva della contemporaneità: ogni adattamento non è mai semplice trasposizione, ma forma di “ripetizione con variazione”, in cui il testo d'origine viene trasfigurato alla luce delle esigenze culturali attuali. In questo senso, *Bridgerton* rappresenta uno dei casi più espliciti di adattamento postmoderno, secondo la definizione di Jameson (1991), in cui la storia non è più oggetto di ricostruzione filologica, ma materiale da rielaborare attraverso lenti estetizzanti, ironiche e talvolta apertamente anacronistiche. Ciò che emerge è un'opera che usa la tradizione per riscriverla, che gioca con la memoria culturale del passato solo per mostrarne la malleabilità e la sua capacità di dialogare con il presente. Non è un caso che molti studiosi descrivano *Bridgerton* come un testo “intrinsecamente meticcio” (Chiurato & Bortolini, 2023), in cui la performer Shonda Rhimes sperimenta una riconfigurazione del genere storico romantico attraverso codici provenienti dalla cultura pop, dalla moda, dalla musica e dalla comunicazione digitale. Questa forma di ibridazione si manifesta innanzitutto a livello tematico. I valori recitati dai personaggi – amore romantico, agency femminile, autodeterminazione, diversità etnica – sono profondamente contemporanei, anche se collocati in un universo che richiama le regole dell'Inghilterra regency. L'effetto, tuttavia, non è quello di un'incongruenza, ma di una *riconversione simbolica*: il passato diventa uno spazio metaforico, una cornice teatrale attraverso cui discutere questioni modernissime. Sandres (2016) osserva che gli adattamenti più innovativi non cercano la fedeltà storica, ma

l'“attualità emotiva”: ciò che conta non è la precisione filologica, bensì la risonanza con il pubblico odierno. *Bridgerton* aderisce pienamente a questa logica.

Allo stesso tempo, la serie mantiene un legame profondo con la tradizione del romance d'epoca, soprattutto sul piano narrativo. I tropi classici – il matrimonio come destino sociale, la tensione tra dovere e desiderio, le regole della buona società, la reputazione come bene simbolico – rappresentano l'ossatura di molte trame e sottotrame. Tale fedeltà, però, è costantemente attraversata da interventi di modernizzazione: protagoniste più emancipate, relazioni più paritarie, erotismo più esplicito, diversità rappresentata come valore e non eccezione. Questa dialettica tra conservazione e innovazione produce un oggetto culturale complesso, capace di attrarre pubblici differenti e generare interpretazioni multiple. Un altro aspetto centrale dell'ibridità riguarda il linguaggio audiovisivo. Le scelte estetiche della serie – musica pop in versione orchestrale, costumi volutamente anacronistici, scenografie che alternano filologia e fantasia – costruiscono una forma spettacolare che appartiene più al XXI secolo che al XIX. Tuttavia, questa estetizzazione non ridefinisce solo l'immagine: essa rilegge la struttura narrativa, trasformando l'esperienza della Regency in qualcosa di immediatamente fruibile, quasi familiare. Come osserva Fumagalli (2020), la rimediazione audiovisiva contemporanea tende a “trasformare il passato in attualità percepita”, trasformando il patrimonio culturale in un'estetica significativa per i nuovi pubblici. *Bridgerton* mette in atto questo processo con una consapevolezza estetica e drammaturgica raramente riscontrata nel genere.

Infine, l'ibridazione è evidente nella relazione tra show e spettatore. La serie, infatti, non si rivolge solo a chi ama i costumi, il melodramma o le atmosfere da romanzo ottocentesco, ma anche ai fruitori della cultura social, ai fan del romance contemporaneo, agli spettatori abituati ai ritmi visivi di Netflix e alle estetiche globalizzate dei media digitali. È un prodotto pensato per essere visto, condiviso, discusso: i suoi momenti più iconici – balli, baci, duelli, scene di intimità – sono costruiti per avere eco oltre lo schermo, per entrare nelle dinamiche di fandom e partecipazione attiva (Jenkins, 2006). Si tratta di un'ibridazione non solo estetica, ma culturale, che definisce *Bridgerton* come un ponte tra linguaggi e sensibilità distanti. Uno dei tratti più evidenti dell'ibridazione in *Bridgerton* riguarda il modo in cui la serie rilegge e ristrutturata il period drama tradizionale, mantenendo molti dei suoi codici distintivi ma sovvertendoli dall'interno attraverso un insieme articolato di scelte estetiche, narrative e tematiche. Il risultato non è un rifiuto del genere, ma una sua trasformazione profonda, che permette a *Bridgerton* di inserirsi nella tradizione senza esserne vincolato. In questo, la serie conferma ciò che Cardwell (2002) identifica come la caratteristica principale degli adattamenti seriali moderni: la capacità di combinare fedeltà culturale e innovazione formale, preservando il riconoscibile ma modificandone le funzioni. L'elemento di continuità più evidente è la centralità delle dinamiche

sociali e matrimoniali. Proprio come nei romanzi di Jane Austen o nelle trasposizioni letterarie classiche, la società è costruita come un organismo compatto, regolato da norme, rituali e convenzioni rigide. La stagione mondana, i balli, le visite, le regole della reputazione rappresentano l'ossatura del mondo narrativo. In questo senso, *Bridgerton* conserva l'idea del matrimonio come obiettivo sociale più che individuale, e la pressione esercitata sulle protagoniste femminili richiama fedelmente la cultura dell'epoca. Tuttavia, a differenza dei modelli storici, la serie attribuisce a queste dinamiche una funzione radicalmente diversa: le tradizioni non vengono presentate come dati di fatto immutabili, ma come strutture narrative pronte per essere messe in discussione, reinterpretate o ribaltate.

È qui che emerge la componente innovativa e profondamente moderna della serie. Le protagoniste femminili – Daphne, Eloise, Kate, Penelope – agiscono entro un contesto sociale rigido, ma non lo accettano come destino. Al contrario, lo interrogano, lo sfidano, talvolta lo rifiutano apertamente. Daphne desidera un matrimonio d'amore e non di convenienza; Eloise rifiuta l'idea stessa del matrimonio e cerca realizzazione intellettuale; Kate difende la propria indipendenza contro le aspettative familiari e sociali; Penelope nasconde un'identità autoriale che le permette di esercitare potere su una società che la marginalizza. Come osservano Chiurato e Bortolini (2023), questa tensione tra ruolo sociale imposto e desiderio individuale è uno dei segni più evidenti della “modernità interna” delle narrazioni seriali contemporanee. In *Bridgerton*, il period drama non è un contenitore neutro, ma un campo di confronto tra due sistemi valoriali: quello del passato e quello del presente. Ciò si riflette anche nella costruzione delle relazioni affettive e familiari. Mentre nel romanzo regency tradizionale i legami familiari sono spesso rappresentati come strutture stabili e poco problematiche, *Bridgerton* introduce forme di complessità emotiva che appartengono decisamente alla cultura psicologica contemporanea. Le dinamiche tra genitori e figli, come il conflitto di Simon con il padre o la relazione tormentata tra Anthony e la figura paterna idealizzata, rivelano una dimensione interiore che il period drama classico raramente esplorava. Allo stesso modo, il legame tra sorelle – nel caso delle Bridgerton, tra Daphne, Eloise e Francesca – diventa un laboratorio affettivo in cui si riflettono aspirazioni divergenti, gelosie, incomprensioni e solidarietà profonda. Sanders (2016) sostiene che uno degli scopi principali degli adattamenti postmoderni è “aggiornare la psicologia dei personaggi affinché rispecchi la sensibilità emotiva del pubblico attuale”: in *Bridgerton*, questo aggiornamento è particolarmente evidente. Anche la rappresentazione del potere segue un percorso di ibridazione. La regina Charlotte esercita autorità e controllo secondo i codici della monarchia regency, ma la sua figura scenica è costruita attraverso un'estetica favolistica, quasi barocca, che la rende più simile a un'icona pop contemporanea che a una sovrana storica. Le sue acconciature monumentali, i colori accesi dei suoi abiti, le stanze colme di decorazioni creano una figura che trascende il tempo. È un

personaggio che appartiene alla storia solo nominalmente: la sua performatività, il suo humour, la sua teatralità appartengono al linguaggio televisivo moderno. Il risultato è una forma particolare di potere ibrido – storico nella funzione, pop nella rappresentazione – che incarna perfettamente il progetto estetico della serie.

La serie rielabora inoltre la dimensione del discernimento pubblico, elemento centrale nel romanzo ottocentesco. La reputazione, il giudizio sociale e il valore della rispettabilità sono elementi cardine della trama, ma *Bridgerton* li trasferisce in un orizzonte simbolico molto più vicino al nostro tempo. Lady Whistledown, con il suo giornale scandalistico, svolge la funzione di un vero e proprio social network ante litteram: produce informazione in modo rapido, anonimo, diffuso e potenzialmente destabilizzante. La sua voce off, mordace e onnisciente, richiama le dinamiche della stampa pop, del gossip digitale e delle discussioni sui social media contemporanei. L'ibridazione tra passato e presente si manifesta qui in modo evidente: ciò che nella Regency sarebbe stato un qualunque foglio volante diventa metafora della cultura digitale, del consumo veloce della notizia, del potere della narrazione sulla realtà sociale. Come rileva Fiske (2010), la cultura pop tende a “riattivare continuamente la relazione tra media e pubblico attraverso forme di partecipazione emotiva e narrativa”: Lady Whistledown rappresenta perfettamente questa logica. Il risultato complessivo è un period drama che mantiene la struttura classica del genere – le regole sociali, l'etichetta, le convenzioni matrimoniali – ma la innesta su dispositivi di significazione tipici della modernità, generando un mondo narrativo duplice. Questo mondo permette allo spettatore di riconoscere la dimensione storica della storia, ma allo stesso tempo di percepirla attraverso i codici emotivi, estetici e culturali del presente. È proprio in questa duplicità che si colloca l'identità ibrida di *Bridgerton*, la sua forza e la sua capacità di parlare a un pubblico globale.

L'ibridazione che caratterizza *Bridgerton* non è un semplice innesto di elementi moderni in un contesto storico, ma una vera e propria ricodifica culturale, attraverso cui il presente diventa lente di interpretazione del passato. La contemporaneità non si limita a filtrare la narrazione: essa ne struttura i processi formali, le dinamiche affettive, la rappresentazione dei personaggi e il modo in cui il mondo diegetico prende vita nello sguardo degli spettatori. Questa operazione non è isolata, ma rispecchia ciò che Mittell (2015) identifica come poetica della “televisione complessa”, nella quale le serie non cercano più di imitare la realtà, bensì di costruire forme di mondo orientate verso la sensibilità dei pubblici globali. Un primo livello di questa ricodifica riguarda la rappresentazione delle emozioni. Le dinamiche affettive di *Bridgerton* non sono stilizzate secondo il codice del romanzo d'epoca, ma si avvalgono di una psicologizzazione intensa, vicina alla cultura emotiva occidentale post-anni Duemila. La serie attribuisce ai protagonisti una profondità interiore che non risponde ai modelli

sentimentalisti del XIX secolo, bensì alla grammatica emozionale della narrativa contemporanea, in cui il trauma, l'interiorità ferita, il percorso di guarigione, il self-discovery e l'autoaffermazione costituiscono elementi essenziali.

Il dolore del Duca di Hastings, segnato dal rifiuto del padre, è trattato con un registro che ricorda la narrativa psicologica contemporanea più che il melodramma regency. La sua difficoltà a credersi degno d'amore, la resistenza al legame con Daphne, la paura dell'intimità: sono tratti affettivi che rimandano alle analisi dei modelli di attaccamento, della tossicità ereditaria, della cura emotiva, temi del tutto estranei al romanzo sentimentale tradizionale, ma profondamente familiari al pubblico moderno. Sanders (2016) sottolinea che gli adattamenti contemporanei tendono a introdurre una "psicologia espansa" per rispecchiare il modo in cui il pubblico attuale comprende – e interpreta – le relazioni. Allo stesso modo, le protagoniste femminili non vivono l'amore come destino prevedibile ma come percorso di emancipazione. Il desiderio, la scoperta personale, la consapevolezza del proprio valore diventano dimensioni centrali del loro arco narrativo. Daphne esplora il piacere come parte della propria identità, Eloise rifiuta la logica matrimoniale come forma di oppressione, Penelope rivendica il proprio ruolo di autrice come strumento di agency. Questi elementi collocano *Bridgerton* pienamente dentro la cultura contemporanea, in cui l'affettività è intrecciata al discorso identitario e alla ricerca di autodeterminazione. La contemporaneità si manifesta non solo nelle emozioni, ma anche nei codici visuali che organizzano l'immaginario della serie. L'estetica pop, come già analizzato nel paragrafo 4.2, svolge un ruolo decisivo. Ma qui possiamo evidenziare come essa rappresenti una precisa scelta culturale: la Regency non viene ricostruita come epoca, ma modellata secondo i principi del glamour digitale e della fotografia contemporanea. L'uso di colori saturi, la prevalenza di luci morbide e dorate, la composizione delle inquadrature che richiama editoriali di moda e campagne pubblicitarie, la stilizzazione dei set: tutti elementi che rispondono a un immaginario visivo nato nella cultura dell'immagine globale del XXI secolo. Secondo Fumagalli (2020), la rimediazione audiovisiva opera come "trasposizione estetica" capace di convertire un contesto storico in un linguaggio immediatamente riconoscibile dal pubblico odierno. *Bridgerton* non vuole essere realistico: vuole essere guardato, condiviso, estetizzato.

Questa estetizzazione produce un paradosso solo apparente: pur rappresentando un'epoca distante, la serie non costruisce un mondo alieno o irraggiungibile, ma un passato che appare familiare, confortevole, quasi intimo. È ciò che De Groot (2016) definisce "fake history": una storia non replica, ma reinventata, calibrata per piacere, emozionare e creare connessioni cognitive immediate. La Regency, dunque, non è luogo filologico, ma spazio estetico: una cornice che permette al presente di parlare attraverso il passato. Un altro fronte fondamentale della modernità di *Bridgerton* è la sua etica

narrativa. La serie incorpora valori sociali e culturali contemporanei in modo strutturale, non accessorio. L'inclusività non è un'aggiunta decorativa, ma un principio cardine dell'universo diegetico. La presenza di personaggi neri in ruoli di altissima aristocrazia, la rappresentazione di eroine non conformi ai canoni estetici storici, la possibile fluidità del desiderio incarnata da Benedict: tutti elementi che riscrivono il concetto stesso di period drama. La serie, come rilevano Chiurato e Bortolini (2023), non si limita a "colorare" la storia, ma ne ridefinisce le gerarchie, trasformando una società strutturalmente razzista come quella regency in un mondo in cui il colore della pelle è elemento identitario ma non discriminante. Questa operazione produce una forma di "utopia narrativa" (Acerra, 2017), in cui il passato viene immaginato non per com'era, ma per ciò che potrebbe essere stato, secondo i valori progressisti del presente. La contemporaneità emerge anche nella rappresentazione dell'identità femminile. Le protagoniste non accettano il ruolo che la società assegna loro: lo negoziano, lo riformulano, lo rifiutano. Il matrimonio non è più un destino naturale, ma un'opzione da valutare; la reputazione non è un dovere, ma un peso; l'intelligenza femminile non è un tratto marginale, ma uno spazio di autonomia. Questo slittamento etico separa radicalmente *Bridgerton* dal romance ottocentesco e lo colloca pienamente nel discorso femminista mediatico contemporaneo.

Anche la struttura narrativa rispecchia pienamente la cultura seriale del XXI secolo. Gli episodi alternano momenti di forte pathos, scene di romance, sequenze comiche, tensioni familiari, rivelazioni improvvise, cliffhanger e sottotrame interconnesse. Mittell (2015) definisce questo stile "narrazione complessa", caratterizzata da un ritmo dinamico, dall'ibridazione di generi e dalla capacità di mantenere l'attenzione attraverso continui picchi emotivi. È esattamente ciò che fa *Bridgerton*: accosta melodramma, commedia, intrigo sociale e sensualità, costruendo una struttura ibrida che risponde ai gusti del pubblico digitale abituato a un consumo rapido, frammentato e intensamente emotivo. L'ibridazione culmina nel modo in cui *Bridgerton* è percepito culturalmente. La serie non è semplicemente guardata: è reinterpretata dal pubblico, condivisa sui social, discussa nei fandom, riprodotta attraverso fanart, remix musicali e montaggi. Diventa un oggetto transmediale a tutti gli effetti. Jenkins (2006) parla di "testi che vivono oltre se stessi": *Bridgerton* è uno di questi. Una delle dimensioni più affascinanti dell'identità ibrida di *Bridgerton* riguarda la sua capacità di muoversi attraverso sistemi mediali differenti, fondendoli in un'unica esperienza coerente e riconoscibile. L'intermedialità è qui intesa non solo come fusione tecnica tra linguaggi – letteratura, cinema, televisione, musica – ma come processo culturale complesso, in cui ogni medium contribuisce a costruire una narrazione che parla al presente pur restando ancorata alla struttura romanzesca di partenza. Questo approccio si colloca nella linea teorica descritta da Dusi (2003), secondo cui ogni traduzione intersemiotica implica una trasformazione profonda del testo originale,

più simile a un “riattraversamento creativo” che a una trasposizione lineare. Il romanzo di Julia Quinn fornisce la trama e l’apparato tematico, ma è l’adattamento audiovisivo che ridefinisce l’opera attraverso un processo di espansione mediale. La serialità permette infatti di ampliare gli archi narrativi, intensificare la psicologia dei personaggi, introdurre sottotrame parallele e costruire un mondo diegetico più ampio e stratificato. Mittell (2015) sostiene che la serialità moderna si caratterizzi per “estensione qualitativa”, non solo quantitativa: ciò che viene aggiunto non è semplice contenuto, ma complessità. In *Bridgerton*, questa complessità emerge nella costruzione di un universo narrativo popolato da personaggi secondari che acquisiscono autonomia e profondità, come i Featherington, Eloise, Benedict o Penelope. La logica seriale consente di far emergere conflitti, emozioni e percorsi che nel romanzo rimangono impliciti o marginali. È proprio in questa espansione che si radica l’ibridazione: la storia rimane fedele all’impianto letterario, ma si apre alle dinamiche psicologiche, emotive e visive tipiche della televisione contemporanea.

La colonna sonora è uno dei dispositivi intermediali più evidenti della serie. Essa non svolge solo una funzione estetica, ma agisce come forma di rimediazione, traducendo brani pop del XXI secolo in arrangiamenti orchestrali che rimandano al contesto regency. Questa sovrapposizione produce un effetto di riconoscibilità emotiva che permette allo spettatore di percepire il passato attraverso un linguaggio familiare. Le cover strumentali di artisti come Taylor Swift, Ariana Grande e Billie Eilish diventano parte integrante della drammaturgia, conferendo alle scene un ritmo contemporaneo anche quando i personaggi danzano minuetti o conversano in sale da ballo. Fumagalli (2020) definisce questa dinamica “rimediazione affettiva”: la musica non connette solo tempi diversi, ma sensibilità diverse, offrendo al pubblico una chiave emotiva immediata per leggere il desiderio, la tensione e il conflitto. Il design dei costumi costituisce un’altra dimensione cruciale dell’intermedialità estetica della serie. Pur basati su linee storiche riconoscibili, gli abiti incorporano elementi di moda contemporanea – palette cromatiche accese, tagli sensuali, tessuti iridescenti – che trasformano la Regency in un territorio estetico sospeso, a metà tra la corte inglese e una passerella moderna. Mascio (2023) osserva che la moda audiovisiva opera come “dispositivo identitario”: in *Bridgerton*, questo vale sia per la costruzione dei personaggi sia per la costruzione del mondo. La moda storica diventa così moda pop: le Featherington incarnano un’estetica esuberante e volutamente kitsch; i *Bridgerton* rappresentano un’eleganza più contemporanea e minimalista; la regina Charlotte è un’icona barocca che dialoga più con la cultura queer e drag contemporanea che con la storia reale. Questa pluralità linguistica è una forma di ibridazione: ogni abito è una citazione, una sovrapposizione, un rimando intertestuale.

Un altro livello di ibridazione emerge nella relazione tra *Bridgerton* e la cultura digitale. La serie è progettata per essere fruita non solo attraverso la visione tradizionale, ma attraverso dinamiche tipiche dei nuovi media: condivisione di clip, remix musicali, fanart, analisi estetiche, estetizzazioni su TikTok e Instagram. Jenkins (2006) definisce questo fenomeno come “spreadability”: la capacità di un testo culturale di circolare, essere rielaborato e incorporato nelle pratiche sociali dei fan. Gli elementi visivi della serie – colori, abiti, scene iconiche – sono costruiti per essere immediatamente riconoscibili e condivisibili. La Regency viene così tradotta in un’estetica perfettamente compatibile con l’infrastruttura simbolica dei media digitali contemporanei: brillante, glamour, emotiva, ritmata.

In questo processo, il pubblico non solo guarda la serie, ma la ricodifica: la commenta, la estetizza, la trasforma in contenuto. L’opera diventa transmediale, non per espansioni ufficiali, ma per pratiche spontanee di riuso culturale. L’ibridazione intermediale si manifesta anche nel modo in cui *Bridgerton* fonde i generi. La serie incorpora elementi di: romance; melodramma; commedia; costume drama; estetica pop; serialità contemporanea allo stile Shondaland. Questa commistione produce un oggetto narrativo che sfugge alla classificazione tradizionale e che, proprio grazie alla sua ibridità, riesce a parlare a pubblici diversi. Mittell (2015) afferma che le opere che integrano più generi sono maggiormente capaci di creare mondi narrativi ricchi e stratificati: *Bridgerton* lo dimostra pienamente. Il risultato è una rappresentazione in cui la Regency non è più vincolata alla fedeltà storica, ma funziona come cornice estetica intermediale. Come sostiene De Groot (2016), la storia nel postmoderno diventa una superficie su cui proiettare desideri, estetiche e valori del presente. *Bridgerton* adotta questa logica in modo sistematico: il passato diventa un territorio narrativo aperto, un palcoscenico su cui la contemporaneità può riscrivere sé stessa.

L’ibridazione che caratterizza *Bridgerton* raggiunge la sua espressione più compiuta nella capacità della serie di costruire un immaginario che, pur appropriandosi di strutture, simboli e ritualità del passato, risulta pienamente inserito nel panorama culturale globale del presente. Ciò avviene attraverso un processo che integra dimensioni estetiche, narrative, emotive e socio-culturali, generando una forma di contemporaneità storicizzata che costituisce uno dei maggiori punti di forza della produzione. *Bridgerton* non si limita infatti a reinterpretare il passato: lo reinventa come un luogo possibile, un territorio dove la cultura visiva moderna può depositarsi, trasformando le convenzioni regency in un repertorio di segni aperto, inclusivo e profondamente risonante per il pubblico di oggi. La globalità della serie, resa evidente dal suo enorme successo internazionale, è uno degli aspetti più significativi di questa metamorfosi. La Regency londinese non è più presentata come una realtà chiusa e specifica, ma come un mito culturale universalizzato, in grado di attrarre spettatori di culture, lingue e contesti sociali diversi. Ciò è reso possibile dall’ibridazione estetica, che

neutralizza la distanza storica attraverso codici visivi pop globalmente riconosciuti. Colori accesi, musiche contemporanee, costumi spettacolari, scenografie luminose e un ritmo narrativo vicino alla sensibilità della serialità moderna contribuiscono a costruire un mondo che parla una lingua estetica trans-nazionale. Secondo Fumagalli (2020), la mediatizzazione moderna tende a trasformare i contesti storici in “cornici simboliche universali”, capaci di essere percepite al di là del loro radicamento geografico. È esattamente ciò che accade in *Bridgerton*, dove il passato diviene un linguaggio emozionale condiviso. Questa apertura al globale è strettamente collegata alla rilettura del period drama come genere. Tradizionalmente legato a un’idea di heritage britannico e a una rappresentazione filologica delle classi alte, il genere viene qui decostruito e ricomposto in modo profondamente inclusivo. La scelta di un cast etnicamente diversificato, l’inserimento di personaggi di colore in posizioni di potere aristocratico e l’elaborazione di trame che ruotano attorno alla diversità identitaria sono tutti elementi che ridefiniscono ciò che lo spettatore può e vuole aspettarsi da una narrazione storica. Se, come osserva De Groot (2016), la fiction storica contemporanea non mira a restituire il passato per com’era, bensì per come è possibile immaginarlo oggi, allora *Bridgerton* costituisce un esempio paradigmatico di questa tendenza: un passato reinventato secondo i valori del presente, ma senza rinunciare alla sua aura romantica e spettacolare.

In questo quadro, la serie assume anche un ruolo critico nella ridefinizione delle dinamiche affettive e sociali. L’ibridazione non riguarda solo gli aspetti formali, ma anche quelli tematici: la scoperta del sé, la cura delle ferite emotive, la complessità relazionale, la negoziazione tra desiderio e dovere sono tutte dimensioni che emergono attraverso un filtro moderno, spesso legato a una sensibilità psicologica contemporanea. Le trame che ruotano attorno ai traumi familiari, all’identità femminile, al rapporto con il piacere, alla tensione tra autonomia e costrizione sociale dimostrano come *Bridgerton* utilizzi la cornice storica non per riprodurre modelli passati, ma per reinterpretarli. In ciò risiede uno dei tratti più profondi della sua ibridità: la capacità di trasformare la Regency in uno specchio della modernità emotiva. L’ibridazione linguistica, a sua volta, amplifica questo processo. Il linguaggio dei personaggi, pur mantenendo una certa formalità tipica del contesto storico, è modulato in modo da risultare comprensibile e vicino alla sensibilità comunicativa contemporanea. Le retoriche dell’amore, del conflitto e del desiderio non seguono un registro arcaico, ma si avvicinano alle modalità espressive della narrativa pop e della cultura mediale odierna. Anche questo contribuisce alla costruzione di una Regency “aggiornata”, capace di risuonare con il pubblico globale e di generare identificazione. Infine, l’ibridazione riguarda la relazione tra spettatore e opera. *Bridgerton* è pensata non solo per essere guardata, ma per essere vissuta e condivisa. La serie si presta naturalmente alla partecipazione attiva del pubblico: le immagini patinate, le scene cariche di pathos, i momenti di tensione romantica diventano elementi riconoscibili e riproducibili nel circuito digitale.

La Regency non è più soltanto un luogo remoto: è un ambiente mediale che si estende sulle piattaforme social, nei contenuti generati dagli utenti, nelle reinterpretazioni memetiche, nei montaggi, nelle estetizzazioni estetiche. Jenkins (2006) definisce questo fenomeno come “cultura partecipativa”: *Bridgerton* incarna pienamente questo modello, offrendo allo spettatore un passato estetizzato che può essere appropriato, condiviso e ricodificato attraverso le pratiche del presente. In conclusione, l’ibridazione di *Bridgerton* non è un semplice effetto stilistico, ma la cifra stessa della sua identità narrativa e culturale. Essa consente alla serie di collocarsi in un territorio liminare, tra rispetto del canone e innovazione radicale, tra tradizione letteraria e sperimentazione estetica, tra ricostruzione storica e ricreazione simbolica. Questo equilibrio dinamico permette alla serie di reinventare il period drama per la generazione contemporanea, trasformando un genere spesso percepito come elitario o distante in un prodotto emotivo, inclusivo, globalizzato e profondamente immerso nella sensibilità pop del XXI secolo. È proprio grazie a questa complessa trama di intersezioni che *Bridgerton* riesce a imporsi come oggetto culturale nuovo, capace di parlare al passato e al presente con la stessa intensità narrativa.

Se l’ibridazione tra tradizione e contemporaneità rappresenta la cifra estetica e narrativa di *Bridgerton*, essa trova la propria piena realizzazione all’interno di una precisa strategia produttiva. Per comprendere fino in fondo la natura di questo prodotto culturale, è dunque necessario soffermarsi sul ruolo della piattaforma Netflix e della casa di produzione Shondaland come macchine industriali capaci di orientare, amplificare e strutturare tale processo di modernizzazione. La piattaforma Netflix, con la sua portata globale e il modello di fruizione seriale, rappresenta oggi una macchina produttiva culturale di enorme impatto. L’accordo esclusivo siglato nel 2017 tra Netflix e la showrunner Shonda Rhimes – fondatrice della casa di produzione *Shondaland* – è emblematico di come l’ecosistema dello streaming stia ridefinendo la produzione e distribuzione di contenuti seriali. Shonda Rhimes, già nota come “regina” del prime time televisivo statunitense grazie a successi come *Grey’s Anatomy*, *Scandal* e *How to Get Away with Murder*, ha portato su Netflix il suo approccio narrativo caratterizzato da trame avvincenti, personaggi inclusivi e colpi di scena melodrammatici. Questo passaggio dal broadcast tradizionale allo streaming non è stato solo un cambiamento di piattaforma, ma anche un’opportunità creativa: Netflix offre stagioni rilasciate in blocco e maggiore libertà sui contenuti, permettendo a Rhimes di replicare la “magia” delle sue serie in un contesto nuovo (D’Addario, 2017). In effetti, come è stato ampiamente analizzato nei capitoli precedenti, *Bridgerton* – prima serie Shondaland prodotta come *Netflix Original* – incarna perfettamente l’incontro tra la tradizione del period drama romantico e l’innovazione del modello Netflix: la stagione completa è stata resa disponibile simultaneamente, favorendo il *binge-watching* globale e generando un fenomeno di costume transnazionale nel giro di pochi giorni dalla *release date*.

Un aspetto centrale della “macchina” Netflix/Shondaland è la consapevolezza della forza economica e culturale di contenuti femministi e inclusivi, approfonditi nel paragrafo precedente. Shonda Rhimes è riconosciuta come una delle showrunner più influenti della TV contemporanea, e le sue serie sono celebrate per “*promuovere un’agenda fortemente femminista volta all’uguaglianza a prescindere da genere, razza, classe, credo religioso o orientamento sessuale*” (Rocchi & Farinacci, 2020). Fin dai tempi di *Grey’s Anatomy* – noto per il cast eterogeneo e donne protagoniste complesse – fino a prodotti più recenti, Rhimes ha normalizzato la diversità sullo schermo. Ad esempio, il cosiddetto *blindcasting* (ossia l’assegnazione di ruoli prescindendo dall’etnia dell’attore) è prassi comune nelle sue serie, aprendo spazi a interpreti neri, asiatici, latini in ruoli tradizionalmente dominati da bianchi. Questo approccio inclusivo non è solo una scelta ideologica, ma anche strategica: “*aumentare la diversità sullo schermo è una semplice questione di economia*”, ha dichiarato Rhimes stessa in un panel del 2019. In altre parole, rispecchiare la composizione del pubblico (globalmente variegato) amplia il bacino di spettatori e dunque il successo commerciale. Netflix, dal canto suo, ha abbracciato pienamente questa filosofia. Uno studio condotto dall’Annenberg Inclusion Initiative sulla programmazione originale Netflix ha rilevato progressi significativi nella rappresentazione delle minoranze: ad esempio, nel biennio 2018–2019 oltre la metà delle produzioni Netflix aveva donne come protagoniste e aumentava la presenza di persone di colore sia davanti che dietro la macchina da presa.

L’impegno congiunto di Netflix e Shondaland in politiche attive di inclusione si è tradotto anche in iniziative concrete, come programmi di mentorship e training per talenti femminili e BIPOC nell’industria audiovisiva (cfr. collaborazione per il Producers Inclusion Initiative nel 2021).

Il brand Shonda Rhimes è ormai esso stesso un fenomeno mediale e commerciale. Forbes ha definito Rhimes “*la showrunner da 135 milioni di dollari*” (Berg, 2018), riferendosi al valore del suo contratto pluriennale con Netflix e al peso industriale del suo nome. Shondaland non è solo una casa di produzione: è un marchio riconoscibile che garantisce determinati standard narrativi e valori progressisti. Parte del branding di Rhimes consiste nella costruzione di *eroine femminili forti e complesse* – da Meredith Grey ad Annalise Keating – e nell’intrecciare temi sociali contemporanei nelle trame dei suoi prodotti di intrattenimento mainstream. Questo equilibrio tra impegno e appeal pop è la cifra di Rhimes, ed è diventato un asset anche per Netflix, sempre alla ricerca di contenuti capaci di parlare a pubblici ampi e segmentati al contempo. La politica della piattaforma infatti sfrutta l’algoritmo per spingere micro-generi e nicchie (Netflix ha identificato decine di migliaia di microcategorie di gusti spettatoriali), e in questo contesto Shondaland offre prodotti che coniugano romance, drama, tematiche progressiste e inclusività razziale, intercettando più segmenti di audience. Non a caso Rhimes ha descritto la sua rinnovata collaborazione con Netflix come una possibilità di

creare contenuti “*one-stop shopping*” per il servizio, ovvero prodotti diversificati (dai drammi storici ai gialli) che mantengono però il marchio di fabbrica Shondaland.

Un caso esemplare dell’incontro tra visione autoriale di Rhimes e strategia globale di Netflix è per l’appunto *Bridgerton*. Attraverso il *colour-blind casting*, *Bridgerton* presenta duchi e dame di colore nei ranghi dell’aristocrazia ottocentesca, *normalizzando una rappresentazione alternativa della storia*. Allo stesso tempo, la serie affronta – seppur in forma patinata – questioni di genere e potere: ad esempio, evidenzia l’inesperienza sessuale imposta alle giovani donne dell’epoca e la disparità di conoscenze tra i sessi, temi cari a una lettura femminista del romance. La politica della rappresentazione in *Bridgerton* ha acceso un vivace dibattito critico: molti hanno applaudito la scelta di diversificare un genere (il drama in costume) tradizionalmente eurocentrico, leggendo in esso un messaggio sull’uguaglianza e l’inclusione contemporanea (Khoo, 2025). Altri hanno rilevato come la serie adotti una logica di *colour-conscious casting* – consapevole cioè del significato politico del casting – introducendo spunti (come la regina Charlotte nera che “cambia” la società dal suo trono) per contestualizzare la diversità mostrata sullo schermo. In ogni caso, *Bridgerton* rappresenta un punto di convergenza tra il romance letterario e la serialità televisiva inclusiva: un prodotto nato dalla sinergia di una industria culturale potente (Netflix) e di una visionaria dell’intrattenimento (Rhimes) che insieme stanno ridefinendo i confini della rappresentazione nel mainstream, e questo è il fulcro di quello che vuole analizzare questa dissertazione. In sintesi, Netflix e Shondaland operano come un’unica macchina produttiva culturale capace di sfornare contenuti seriali di alto consumo ma con una consapevolezza sociale: sfruttano il formato seriale per fidelizzare il pubblico, il marchio autoriale *feminist-friendly* per differenziarsi e l’infrastruttura globale dello streaming per massimizzare l’impatto. Questa combinazione si allinea alle tendenze dell’audiovisivo odierno, in cui l’attenzione alla diversità non è più solo un imperativo etico ma anche un *driver* di successo industriale (Smith et al., 2021). Come ha efficacemente affermato Shonda Rhimes, *lo storytelling inclusivo è buon business* – e Netflix, con la sua capacità di raggiungere centinaia di milioni di abbonati, ne è il veicolo ideale.

Da ultimo, è interessante osservare la convergenza tra mercato editoriale romance e adattamenti audiovisivi nell’era contemporanea. Il caso *Bridgerton* è illuminante poiché la serie Netflix non solo ha sbancato in streaming, ma ha rilanciato enormemente le vendite dei libri originali. Nei mesi successivi al debutto dello show (dicembre 2020), le novel di Julia Quinn hanno visto *un’esplosione di vendite*: HarperCollins ha riferito di aver venduto oltre 750.000 copie dei romanzi *Bridgerton* nel solo primo mese post-uscita della serie, con *The Duke and I* (Il duca e io) balzato al n.1 della classifica bestseller combinata cartaceo+ebook del *New York Times*. Di fatto, vecchi titoli pubblicati

inizialmente negli anni 2000 sono tornati nelle classifiche internazionali nel 2021, spinte dall'effetto nostalgia/curiosità generato dallo show. Questo fenomeno conferma come oggi i confini tra industria del libro e dello schermo siano sempre più porosi: il romance letterario fornisce materia prima alle piattaforme video (*content is king*), e le serie TV di successo retroagiscono stimolando nuove letture (persino chi aveva già letto i romanzi spesso li riacquista nelle edizioni tie-in con le copertine fotografiche degli attori). L'attenzione ai dati lo dimostra: Netflix stessa, in occasione del World Book Day, ha diffuso statistiche sull'effetto traino delle sue serie sui libri, segnalando ad esempio un incremento del +302% nelle vendite di *Romancing Mr. Bridgerton* dopo certe iniziative promozionali. Insomma, il romance contemporaneo vive in un circuito multimediale: nasce su Wattpad, vive su carta e ebook, esplode su TikTok, viene adattato in serie streaming, e torna su carta in nuove forme, in un ciclo che alimenta continuamente la popolarità del genere.

In conclusione, il mercato editoriale del romance mostra una straordinaria vitalità e capacità di adattamento. Pur essendo un genere dalla formula collaudata (storie d'amore a lieto fine), ha saputo rinnovarsi tramite la diversificazione dei sottogeneri, la serializzazione creativa e l'abbraccio delle piattaforme digitali. Le vendite robustissime e in crescita recente attestano che la fame di storie romantiche è lungi dall'essere sazia – anzi, si espande coinvolgendo nuove generazioni di lettori. Sia l'industria tradizionale sia quella *indie* riconoscono il romance come un pilastro economico: case editrici maggiori dedicano collane specifiche e cercano nuove voci da lanciare, mentre migliaia di autori autopubblicati animano un mercato parallelo altamente competitivo e innovativo. Allo stesso tempo, il romance funge da territorio di incontro tra cultura popolare e istanze di rappresentazione: sempre più romanzi includono protagonisti di varie etnie, orientamenti LGBTQ+, esplorano temi di emancipazione femminile o di identità, riflettendo i cambiamenti sociali in atto. In ciò, il romance di oggi rispecchia una *politica della rappresentazione* affine a quella discussa per Shondaland: raccontare l'amore in modo inclusivo significa parlare a un pubblico più ampio e rispondere a un desiderio di riconoscersi nelle storie. E proprio come le serie Netflix di Rhimes hanno dimostrato che l'inclusività paga anche in termini di pubblico, così i best-seller romance recenti – da Helen Hoang (con protagonisti asiatici neurodivergenti) a Casey McQuiston (romance LGBTQ+ diventati fenomeni mainstream) – indicano che il lieto fine appartiene a tutti. In definitiva, il romance contemporaneo si conferma un fenomeno culturale e commerciale di prima grandezza, capace di attraversare media diversi e di unire comunità di fan globali attorno al potere senza tempo di una storia d'amore ben raccontata.

Capitolo 5

Cultura partecipativa e fandom community

5.1 BookTok, shipping, meme: la costruzione sociale della narrazione

Se la dimensione produttiva e industriale ha reso possibile la circolazione globale del fenomeno *Bridgerton*, è tuttavia nella risposta del pubblico che tale progetto trova la sua piena attivazione culturale. Il passaggio dalla macchina produttiva alla comunità partecipativa consente di osservare come il romance contemporaneo non sia solo un prodotto da consumare, ma uno spazio condiviso di co-costruzione narrativa.

Nel contesto della cultura digitale contemporanea, la narrazione non si esaurisce più nell'opera originale, ma si estende attraverso ambienti partecipativi in cui lettori e spettatori si trasformano in co-creatori attivi del significato. Una delle manifestazioni più evidenti di questo fenomeno è rappresentata da piattaforme come TikTok – in particolare dalla sotto-comunità nota come *BookTok* – dove milioni di utenti condividono recensioni, reazioni emotive, analisi estetiche e letture critiche di opere letterarie, trasformando il consumo del testo in un'esperienza collettiva e performativa. *Bridgerton*, come franchise transmediale e fenomeno narrativo ibrido, si è inserito pienamente in questo contesto, diventando oggetto privilegiato di una rielaborazione culturale dal basso, alimentata da fan, creator, influencer e comunità online.

La crescente influenza di BookTok nei processi di valorizzazione narrativa è stata analizzata da Asplund, Ljung Egeland e Olin-Scheller (2024), i quali dimostrano come gli adolescenti utilizzino TikTok non solo per condividere preferenze di lettura, ma per *costruire una propria identità di lettori attraverso la narrazione condivisa*. I BookTokker, in altri termini, non si limitano a recensire, ma interpretano le opere, ne selezionano citazioni salienti, le connettono ad altri universi mediali (musica, serie, meme), e generano attivamente senso. Come emerge dalla ricerca, il valore di un'opera – o di una saga – viene riconfigurato all'interno di una narrazione collettiva fatta di videoclip emozionali, analisi ironiche, confronti intertestuali e storytelling autobiografico (Asplund et al., 2024). In questo contesto, *Bridgerton* si presta perfettamente: la sua natura di racconto sentimentale stratificato, la presenza di personaggi archetipici e la forza delle dinamiche relazionali stimolano la partecipazione e l'identificazione del pubblico giovane, generando un'intensa attività di riscrittura e commento online.

Anche Maddox e Gill (2023), in uno studio centrato proprio su BookTok, evidenziano come queste comunità virtuali siano costituite da “fazioni” o *sides* che si auto-organizzano intorno a valori condivisi, stili estetici e preferenze narrative. Secondo le autrici, ciò che distingue una sotto-comunità digitale non è solo il contenuto che condivide, ma il tipo di relazione che instaura con quel contenuto: affettiva, polemica, reinterpretativa. L’universo *Bridgerton* è diventato un punto di riferimento per molte di queste fazioni, in particolare quelle legate ai generi romantico, storico e LGBTQ+, generando un ventaglio di contenuti che spaziano dalle clip estetiche agli sfoghi emotivi, dalle analisi tematiche alle riscritture umoristiche. La partecipazione del pubblico assume così una forma strutturata e relazionale, in cui la narrazione dell’opera viene rifunzionalizzata secondo schemi nuovi, propri della cultura dei social media. Maddox e Gill (2023) parlano di *assembling* di narrazione sociale: l’opera non è più un oggetto chiuso ma un sistema aperto su cui la comunità costruisce, decostruisce e ricostruisce significati.

A rafforzare questa dimensione partecipativa concorre anche la pratica dello shipping, vale a dire l’attività di immaginare, sostenere o reinterpretare legami affettivi tra personaggi di una storia. Originatasi nei fandom letterari e televisivi, questa pratica si è evoluta fino a diventare una componente fondamentale della cultura mediale online. Gonzalez (2016), studiando la coppia “Swan Queen” nel fandom di *Once Upon a Time*, definisce lo shipping come una *forma affettiva di negoziazione narrativa*, attraverso cui i fan rielaborano il testo ufficiale sulla base delle proprie emozioni, desideri o istanze politiche. Anche *Bridgerton* è stato oggetto di un’intensa attività di shipping da parte delle sue community digitali: coppie canoniche come Daphne e Simon sono state accompagnate da accoppiamenti alternativi, come Eloise e Penelope, o da interpretazioni queer delle relazioni maschili (Anthony e Benedict, ad esempio). In questo modo, il testo originale viene ridefinito in chiave affettiva e politica, e la sua funzione narrativa si moltiplica a seconda delle letture comunitarie.

Infine, l’aspetto ludico e simbolico della partecipazione digitale si manifesta attraverso l’uso dei meme, veri e propri artefatti culturali che condensano in forma ironica, visuale o testuale una presa di posizione collettiva. Secondo Limor Shifman (2013), i meme digitali costituiscono una nuova forma di “folklore online”, in cui il contenuto virale viene adattato, reinterpretato e diffuso come veicolo di appartenenza, satira o valorizzazione affettiva. Nel caso di *Bridgerton*, i meme hanno assunto la funzione di *commento critico* e *ironia affettuosa*, prendendo di mira i momenti narrativi più eccessivi, i cliché di genere, le inquadrature sensuali o le scene ritenute particolarmente drammatiche. Attraverso il meccanismo del meme, il pubblico compie un atto duplice: da un lato, si distacca dal testo per criticarlo; dall’altro, lo assimila nella propria cultura emotiva e sociale, rendendolo parte di una narrazione condivisa. Il meme, pertanto, è una forma di *appropriazione*

culturale creativa che contribuisce alla costruzione sociale dell'opera e ne estende il significato oltre i confini originali.

La diffusione virale di contenuti fan-based attorno a *Bridgerton* non rappresenta un fenomeno isolato, ma si inserisce all'interno di un più ampio contesto di cultura partecipativa (Jenkins et al., 2006), in cui le barriere tra produttori e consumatori di contenuti tendono a dissolversi. Jenkins (2006) parla di *produsage*, ovvero di una modalità culturale in cui gli utenti non si limitano a consumare testi mediali, ma li riusano, li trasformano, li reinterpretano collettivamente, secondo logiche affettive e comunitarie. Su piattaforme come TikTok, Tumblr, Twitter o Reddit, i fan di *Bridgerton* non si comportano più come semplici spettatori, ma come *partecipanti attivi* che agiscono sulla narrazione, rielaborandola con strumenti semiotici visivi e affettivi. Questo processo si manifesta nella produzione di contenuti audiovisivi – fan edit, reaction, parodie – che fungono da veri e propri commenti metatestuali, veicolando letture critiche, oppostive o affettive del testo originario. Uno degli aspetti più rilevanti di questa dinamica è la trasformazione del vissuto personale in narrazione collettiva. I contenuti BookTok dedicati a *Bridgerton* spesso assumono la forma di storytelling autobiografico: creator che si identificano con i personaggi, che raccontano esperienze personali attraverso le vicende della serie, o che utilizzano clip della serie per esprimere sentimenti propri. Questa pratica, tipica della *culture of affect*, trasforma la fiction in strumento di rappresentazione dell'intimità. Maddox e Gill (2023) rilevano che gli utenti non si limitano a fruire di una storia, ma ne fanno esperienza attraverso il linguaggio del corpo, delle emozioni, dei ricordi. La narrazione si trasforma così in un territorio condiviso, attraversato da esperienze soggettive che rafforzano l'identificazione e la coesione comunitaria. Ciò rende l'atto partecipativo non solo creativo, ma anche relazionale: la narrazione è veicolo di appartenenza e riconoscimento.

Allo stesso tempo, questa partecipazione affettiva genera gerarchie simboliche e dinamiche di visibilità, che incidono sul modo in cui l'opera viene letta e discussa. Alcuni utenti – spesso creator con molti follower – assumono il ruolo di “influencer culturali” capaci di orientare letture e reazioni. Altri producono contenuti che diventano virali per la loro carica emozionale o ironica, entrando nel flusso interpretativo della community. Come osservano Jenkins et al. (2006), la cultura partecipativa non è priva di disuguaglianze, ma tende a sviluppare un sistema informale di legittimazione basato sulla performance narrativa e sulla capacità di generare engagement. Nel caso di *Bridgerton*, alcuni contenuti fan – ad esempio, un video virale in cui le scene tra Daphne e Simon vengono sovrapposte a canzoni pop come *Wildest Dreams* di Taylor Swift – diventano strumenti di ridefinizione del senso, capaci di modificare la percezione dell'intero arco narrativo di una coppia o di una stagione. La

narrazione si delocalizza: non è più centrata solo sul testo originario, ma si amplia e si trasforma nella sua rielaborazione emotiva e collettiva.

In parallelo, la pratica dello shipping si configura sempre più come gesto culturale, più che semplice fantasia romantica. Gonzalez (2016) analizza il ruolo dello shipping come meccanismo di *boundary regulation*, ovvero come strumento attraverso cui le comunità di fan stabiliscono ciò che è accettabile, desiderabile o degno di attenzione all'interno del testo. Gli "shipper" non solo immaginano relazioni alternative, ma le sostengono attivamente, difendendole o promuovendole attraverso fanart, fanvideo, petizioni, discussioni online. Nel caso di *Bridgerton*, questa dimensione si intensifica per via della struttura corale della serie e della varietà di personaggi rappresentati: ogni spettatore può identificare e sostenere una coppia ideale, anche in contrapposizione al canone narrativo ufficiale. Questo fenomeno evidenzia la tensione tra testo e paratesto, tra autorialità e fruizione collettiva, e dimostra come la narrazione si costruisca sempre più come negoziazione simbolica fra autori e pubblico. Il ruolo dei meme in questo ecosistema si colloca in posizione strategica. Oltre alla funzione ludica, i meme permettono di veicolare un commento sintetico, spesso ironico ma anche critico, nei confronti di dinamiche rappresentative problematiche. Come sottolinea Shifman (2013), il meme agisce come *unità di significato culturalmente riconoscibile*, capace di propagarsi attraverso la replicazione modificata. I meme su *Bridgerton* possono enfatizzare gli aspetti più teatrali della messa in scena, criticare scelte narrative (come il cambiamento di alcuni personaggi rispetto ai romanzi), o celebrare momenti iconici come l'uso delle cover pop in scena. In tutti i casi, essi funzionano come strumenti di costruzione partecipativa della narrazione: condensano senso, lo amplificano, e lo reimmettono nel flusso mediale, influenzando anche la ricezione mainstream dell'opera.

In definitiva, BookTok, shipping e meme non sono solo fenomeni secondari o decorativi, ma veri e propri dispositivi narrativi emergenti, attraverso cui le audience contemporanee contribuiscono in modo attivo, affettivo e collettivo alla costruzione del significato di un'opera. *Bridgerton*, nella sua articolazione crossmediale, dimostra come l'oggetto narrativo non sia mai statico, ma venga continuamente rielaborato attraverso l'interazione dinamica tra testo, lettori e piattaforme digitali. Nel panorama della cultura digitale contemporanea, BookTok si afferma come uno spazio di re-immaginazione narrativa, in cui il libro non rappresenta un punto di arrivo, ma un dispositivo generativo di contenuti, identità e relazioni. L'analisi di Asplund et al. (2024) mostra chiaramente che i giovani lettori e lettrici che popolano BookTok attribuiscono alla lettura una dimensione profondamente socializzata e performativa. L'atto del leggere, tradizionalmente intimo e individuale, si trasforma qui in pratica pubblica e condivisa, in cui i testi diventano occasione per esprimere emozioni, posizionamenti identitari, giudizi critici e connessioni affettive.

Un primo elemento da evidenziare è la struttura estetica e narrativa dei contenuti BookTok. I video pubblicati su questa piattaforma non sono semplici recensioni: sfruttano la grammatica visuale e sonora di TikTok per costruire una narrazione audiovisiva autonoma, capace di condurre chi guarda in un'esperienza emotiva intensa. Stacchi rapidi, montaggi ritmici, filtri emotivi, colonna sonora calibrata: ogni video è un racconto breve che riproduce – o reinventa – l'esperienza di lettura. Questo approccio fa sì che *Bridgerton*, per la sua forte componente emotiva e visuale, sia uno dei materiali privilegiati per questo tipo di rappresentazione. Le vicende amorose dei personaggi, i momenti di tensione drammatica, le frasi memorabili e le scene iconiche sono frequentemente riutilizzate per costruire *edit* e micro-racconti che spesso godono di una diffusione virale.

Il fenomeno si collega anche a una riflessione più ampia sul rapporto tra algoritmi, viralità e visibilità culturale. BookTok non è solo lo spazio in cui si costruisce significato: è anche il luogo in cui quel significato può esplodere viralmente, diventando tendenza. Maddox e Gill (2023) spiegano che il successo di un libro o di un contenuto narrativo su BookTok dipende in larga parte dalla capacità di generare *engagement visivo e affettivo*, fattori che l'algoritmo premia distribuendoli massicciamente nella *For You Page*. In questo senso, TikTok funziona come una “piattaforma amplificatrice”, in grado di trasformare una micro-narrazione soggettiva in un *evento collettivo*, influenzando anche le logiche editoriali: libri dimenticati tornano in classifica, autori indipendenti diventano best seller, e saghe già concluse – come quella di Julia Quinn – ricevono nuova linfa vitale.

Ma la centralità di BookTok non si esaurisce nell'amplificazione commerciale. Al contrario, il suo cuore pulsante risiede nella trasformazione culturale dei contenuti. I video più significativi sono quelli che, lungi dal promuovere semplicemente un'opera, ne riscrivono il senso: tramite ironia, reinterpretazione, inclusione di temi sociali come il femminismo, la rappresentazione queer, la giustizia razziale. Nel caso di *Bridgerton*, ciò si traduce in centinaia di contenuti che discutono criticamente il casting “color-conscious”, l'evoluzione della figura femminile rispetto ai romanzi, o l'assenza di un'esplicita tematizzazione della disuguaglianza sociale. Questi contenuti non provengono da esperti o critici letterari, ma da utenti comuni che, attraverso la partecipazione digitale, si attribuiscono il diritto e la responsabilità di *interpretare pubblicamente*.

In quest'ottica, BookTok opera come dispositivo pedagogico e culturale diffuso, capace di democratizzare l'accesso alla critica e alla narrazione. I contenuti più virali sono spesso quelli che combinano un'esperienza personale intensa con un giudizio culturale esplicito. Il libro, dunque, non viene più solo valutato per la sua qualità letteraria, ma per il modo in cui risuona con l'identità del lettore, per il suo potenziale di “relazione”, per la sua *quotabilità*, per la possibilità di essere “vissuto” dentro e fuori dal testo. In questo scenario, *Bridgerton* funziona come contenuto poroso, flessibile,

malleabile: la sua struttura di saga, la presenza di archetipi facilmente riconoscibili, e l'esplicita componente affettiva lo rendono perfetto per essere *interiorizzato e reimmaginato collettivamente*.

Un aspetto ancora poco esplorato, ma fondamentale, è il ruolo di BookTok nella costruzione dell'identità generazionale. La comunità di lettrici e lettori che gravita attorno a *Bridgerton* su TikTok è composta in prevalenza da giovani donne, spesso under 30, che attraverso i video costruiscono una lingua comune, fatta di riferimenti, gag, stilemi ricorrenti e slogan emotivi. Questi elementi, come mostrano gli studi di Asplund et al. (2024), servono a rafforzare un'identità di "lettrice consapevole e pop", in equilibrio tra sensibilità romantica, ironia postfemminista e desiderio di agency narrativa. BookTok è quindi anche *una piattaforma di rappresentazione di sé*, in cui il libro è un pretesto per raccontare e negoziare il proprio posto nel mondo.

Infine, non si può ignorare che BookTok, nella sua forma più avanzata, agisce come interfaccia tra media diversi: romanzo, serie televisiva, social network, musica pop, moda. Nel caso di *Bridgerton*, le lettrici alternano la lettura dei libri con la visione della serie, producono contenuti in cui confrontano scene e dialoghi, ricreano outfit ispirati ai personaggi, utilizzano colonne sonore remixate, mescolano codici visivi presi da videoclip o cinema. Questo ambiente transmediale conferma le intuizioni di Jenkins (2006) sulla convergenza culturale: non è più il testo in sé ad avere centralità, ma il *mondo narrativo espanso*, ricostruito e riutilizzato in modo continuo dalla comunità. Una delle dimensioni più significative dell'attività partecipativa intorno a *Bridgerton* è rappresentata dalla creazione, diffusione e trasformazione dei meme. In contesti digitali come TikTok, Twitter, Instagram e Reddit, i meme costituiscono una forma di comunicazione rapida, modulare, altamente riconoscibile, che unisce testo e immagine in funzione espressiva, ironica o interpretativa. Come afferma Shifman (2013), i meme sono "unità culturali replicabili", ma anche strumenti di negoziazione collettiva, capaci di riflettere norme sociali, influenzare il dibattito culturale e costruire *comunità affettive temporanee*. Non si limitano quindi alla comicità superficiale, ma possono attivare processi profondi di costruzione simbolica.

Nel caso di *Bridgerton*, i meme generati dalla community svolgono diverse funzioni: riassumere eventi o interi episodi, ironizzare sulle scelte narrative degli autori, esprimere frustrazione o entusiasmo verso personaggi e trame, creare affiliazioni ("team Daphne" vs "team Kate"), o ancora manifestare l'identificazione emotiva del pubblico con determinati momenti. Un esempio ricorrente è l'uso di format meme classici (come "me vs also me", o "distracted boyfriend") per visualizzare il conflitto interiore degli spettatori di fronte a triangoli amorosi o plot twist inaspettati. Il meme funziona così da *sintesi narrativa*, da micro-critica culturale e da codice di riconoscimento

generazionale. In molti casi, il significato della scena non si esaurisce nell'inquadratura originale, ma viene completato – o contestato – attraverso la sua re-interpretazione memetica.

Questo processo implica un meccanismo di appropriazione simbolica del testo da parte del pubblico. Il meme non solo rilegge la scena, ma la rifunzionalizza, la collega a situazioni contemporanee, la proietta su un piano altro. Un esempio emblematico è il trattamento riservato a scene romantiche iconiche (come la prima dichiarazione di Simon, o i balli sotto la pioggia) che vengono reinterpretate in chiave comica, queer o critica, a seconda del sottotesto affettivo che il fan desidera far emergere. In questo modo, la scena televisiva viene trasformata in uno spazio semantico aperto, accessibile, manipolabile, in cui ognuno può inserirsi con la propria lettura. È questa dinamica a rendere il meme un dispositivo culturale partecipativo, non solo espressivo, ma anche politico.

Al centro di questa dinamica si trova anche il ruolo degli algoritmi. Su piattaforme come TikTok, l'efficacia di un meme – o più in generale di un contenuto partecipativo – non dipende soltanto dalla qualità narrativa o estetica, ma dalla sua capacità di attivare la circolazione. L'algoritmo, in questo senso, privilegia contenuti che suscitano engagement emotivo: likes, salvataggi, commenti, condivisioni. Per questo motivo, molti meme su *Bridgerton* sono costruiti secondo una logica emozionale esplicita: devono far ridere, commuovere, sorprendere, indignare. L'ironia non è fine a se stessa, ma serve a generare risonanza, a costruire una *viralità affettiva*. Come osservano Maddox e Gill (2023), la partecipazione culturale nelle piattaforme digitali avviene sempre più attraverso la *curation emotiva* del contenuto: si seleziona ciò che rappresenta, esprime o rafforza il proprio vissuto soggettivo.

In questo contesto, la produzione memetica si fonde con la logica del self-branding affettivo. Chi crea e diffonde meme su *Bridgerton* lo fa non solo per commentare, ma per posizionarsi: come fan, come spettatore attento, come voce critica, come interprete ironico. Il meme diventa così una dichiarazione identitaria, un frammento di racconto autobiografico che utilizza il testo narrativo come sfondo comune. Ogni contenuto partecipativo è, in fondo, una micro-narrazione che si inserisce in una rete di significati condivisi. Questo approccio spiega perché meme e contenuti BookTok vengano spesso prodotti in serie, o all'interno di trend specifici, utilizzando gli stessi audio, format o hashtag. La narrazione non è più individuale, ma coordinata: il testo viene raccontato coralmemente, secondo una logica ritmica, estetica e affettiva.

Il risultato finale è una forma di co-autorialità diffusa e informale, in cui la cultura memetica agisce come grammatica collettiva per la narrazione condivisa. L'opera – in questo caso *Bridgerton* – diventa un archivio di immagini, simboli e situazioni che possono essere citati, deformati, risemantizzati. Ogni scena può essere ricontestualizzata, ogni personaggio reinterpretato, ogni dialogo tagliato e

montato per dire qualcosa di nuovo. E tutto questo avviene in modo spontaneo, senza autorizzazioni, spesso senza nemmeno la consapevolezza di partecipare a un discorso più ampio. Ma è proprio in questa spontaneità che risiede la forza della cultura partecipativa: essa agisce come un processo semiotico distribuito, in cui il significato si costruisce attraverso la molteplicità delle voci, la varietà dei supporti e la ricorsività degli sguardi.

In sintesi, i meme dedicati a *Bridgerton* non sono semplici derivazioni ironiche del testo, ma forme compatte di lettura critica, veicoli affettivi e strumenti di significazione condivisa. La loro funzione non si esaurisce nella comicità, ma si estende alla costruzione di senso, alla negoziazione dei valori e alla produzione di immaginario. In questo, essi completano il quadro tracciato da BookTok e dalle fanfiction: una narrazione partecipativa che non ha più confini definiti, ma prende forma attraverso il dialogo tra pubblico, testo e comunità.

Oltre alla funzione estetica e interpretativa, i meme svolgono all'interno dei fandom anche un ruolo affettivo e rituale, che li rende strumenti simbolici potenti per elaborare emozioni, tensioni o disaccordi tra pubblico e opera. In particolare, nel caso di serie come *Bridgerton*, la cui struttura narrativa si fonda su dinamiche relazionali intense e svolte drammatiche, la produzione memetica funge spesso da valvola di sfogo collettivo. Quando un personaggio tradisce le aspettative, quando una trama appare forzata, o quando un finale risulta insoddisfacente, i fan non solo lo discutono, ma lo commentano visivamente, trasformando il dissenso in gesto creativo. Questo tipo di meme, a metà strada tra la critica e la parodia, svolge una funzione catartica, consentendo alla community di elaborare le dissonanze interpretative in modo condiviso, leggero, ma anche profondamente simbolico.

La teoria della cultura affettiva digitale (Paasonen, 2021) aiuta a comprendere questo fenomeno: l'emozione, nei contesti online, non è solo una risposta individuale ma una forma di connessione, un linguaggio che costruisce reti. I meme emozionali prodotti dal fandom di *Bridgerton* agiscono così come archivi visivi di emozione collettiva: rappresentano delusione, entusiasmo, stupore, disagio, ironia. Alcuni diventano veri e propri codici identitari della community. Per esempio, le espressioni esasperate di Eloise o le smorfie giudicanti di Lady Danbury sono state trasformate in immagini ricorrenti per segnalare disapprovazione, sarcasmo o consapevolezza. Questi frammenti visivi diventano "citazioni operative", utili a sintetizzare concetti complessi con immediatezza e impatto emotivo.

Un ulteriore aspetto riguarda la funzione satirica e metanarrativa del meme. I fan più esperti utilizzano i meme non solo per commentare il testo, ma per ironizzare sulle convenzioni narrative stesse, decostruendo in chiave comica i meccanismi del genere. Così, la serialità romantica viene smontata nei suoi elementi rituali – lo sguardo prolungato, l'equivoco che separa gli amanti, la dichiarazione

sotto la pioggia – e trasformata in materiale per il gioco metanarrativo. Questa operazione non è distruttiva, ma celebrativa: prende in giro ciò che si ama, ne riconosce la formula e la sublima attraverso la risata condivisa. Il meme satirico è quindi una forma di *lettura complice*, che genera appartenenza all'interno di una comunità interpretativa sofisticata.

Non va trascurato infine il potenziale terapeutico e autoriflessivo della produzione memetica. In molti casi, i contenuti generati dagli utenti partono da scene della serie per parlare di sé, dei propri vissuti, delle proprie esperienze relazionali. Un dialogo tra Daphne e Simon può diventare la cornice per riflettere su una rottura amorosa; uno sguardo non corrisposto tra Penelope e Colin può trasformarsi in commento ironico sulla friendzone. Queste rielaborazioni narrative servono a trasformare il prodotto culturale in strumento simbolico di esplorazione emotiva. Come già osservato per BookTok, anche nel caso dei meme la narrazione è abitata, incarnata, vissuta.

Il meme, quindi, è più di un contenuto virale: è una forma breve, densa, relazionale di storytelling collettivo. In *Bridgerton*, esso assume la funzione di voce pubblica del fandom, di linguaggio condiviso tra partecipanti, di tessuto connettivo tra testo, spettatori e piattaforme. La sua natura polisemica, ironica e partecipativa ne fa un attore fondamentale nella costruzione contemporanea della serialità condivisa, in cui la narrazione vive e si rigenera nello scambio continuo tra creazione, fruizione e reinterpretazione.

5.2 Fanfiction e narrazioni alternative: il pubblico come co-autore

La pratica della fanfiction, storicamente emersa nelle comunità fandom sin dagli anni '60, si è progressivamente evoluta in una forma narrativa strutturata, complessa e culturalmente rilevante, tanto da attirare l'attenzione crescente della ricerca accademica e delle teorie della ricezione. Essa rappresenta oggi una delle manifestazioni più emblematiche della trasformazione dell'autorialità nell'era digitale, nella quale i lettori non solo interpretano i testi, ma li prolungano, li riscrivono e li trasformano, diventando co-autori di mondi narrativi preesistenti. Nel caso di *Bridgerton*, la natura seriale, la molteplicità di personaggi e la ricchezza dei sottotesti relazionali rendono la saga una delle più frequentate all'interno delle piattaforme di fanfiction, a partire da Archive of Our Own (AO3) e Wattpad, fino a spazi più informali come Tumblr e Reddit.

Henry Jenkins, pioniere degli studi sulla cultura partecipativa, ha definito la fanfiction come un *uso trasformativo del contenuto culturale esistente* (Jenkins et al., 2006). Per Jenkins, i fanfiction writers non agiscono in modo passivo né imitativo, ma sviluppano una relazione attiva, critica e creativa con

il testo. La fanfiction è un modo per esplorare possibilità narrative non presenti nel canone, per correggere ciò che viene percepito come un errore o una lacuna, per rivendicare agency nei confronti dell'universo narrativo. Questo processo genera una forma di contro-narrazione affettiva, in cui il fan prende parola, interviene, costruisce scenari alternativi che rispondono alle proprie aspettative, valori o desideri. Nel caso specifico di *Bridgerton*, il panorama delle fanfiction è vasto e sorprendentemente articolato. Alcune delle produzioni più diffuse si concentrano su “*missing moments*” – scene immaginate che colmano i vuoti tra episodi o tra stagioni – oppure propongono “*alternative universe*” (AU), in cui i personaggi vengono trasposti in ambientazioni completamente diverse: l'universo contemporaneo, contesti scolastici, scenari fantasy o distopici. In altre storie, il genere e l'orientamento sessuale dei personaggi vengono rinegoziati, generando coppie queer, dinamiche poliamorose o rielaborazioni transfemministe dei protagonisti. Questa pluralità non rappresenta una deviazione marginale rispetto al testo, ma un processo attivo di ricodifica narrativa che riflette i bisogni simbolici di una comunità affettiva complessa.

Uno degli aspetti più interessanti della fanfiction è la sua funzione di pratica narrativa democratica. Come sostiene Anichini (2014), la scrittura digitale non è solo un cambio di supporto, ma un mutamento epistemologico: essa consente a chiunque – indipendentemente da background, formazione o posizione sociale – di prendere parte alla produzione simbolica della cultura. Le piattaforme di fanfiction sono spazi aperti, auto-organizzati, in cui la qualità del contenuto è spesso validata dalla comunità stessa attraverso commenti, raccomandazioni, rubriche o addirittura collaborazioni tra autori. In questo contesto, *Bridgerton* è diventato uno degli universi narrativi più ri-scritti: i suoi personaggi si prestano a interpretazioni multiple, le sue dinamiche sentimentali vengono ridiscusse, il suo impianto storico viene modificato o reso fluido. Il rapporto tra fanfiction e testo canonico è spesso dialettico, talvolta conflittuale. Gli autori professionisti e le case di produzione tendono a considerare la fanfiction con ambivalenza: da un lato come potenziale minaccia al controllo autoriale, dall'altro come fonte preziosa di engagement e vitalità narrativa. In molti casi, la fanfiction contribuisce ad allungare il ciclo di vita commerciale di un'opera, mantenendo alto l'interesse nei periodi “morti” tra una stagione e l'altra. Tuttavia, il valore più profondo della fanfiction non è economico, ma culturale. Come osserva Lee (2011), la fanfiction consente ai lettori di *abitare* il testo, di “viaggiare nel tempo con i personaggi”, di esplorare mondi interiori altrimenti inaccessibili. Scrivere fanfiction su *Bridgerton* significa, ad esempio, immaginare come Penelope avrebbe reagito se Eloise le avesse dichiarato amore, oppure riscrivere la storia dal punto di vista di Lady Danbury, enfatizzandone la forza e l'indipendenza.

Questo tipo di operazione narrativa trasforma la fanfiction in una forma di *contro-canone*: un testo che non distrugge l'opera originaria, ma la sfida, la interroga, la prolunga. Jenkins (2006) parla in tal senso di *textual poaching*, il “bracconaggio testuale”, che descrive l'atto del fan come soggetto che prende in prestito il mondo narrativo per farne un uso personale, trasformativo e comunitario. Nel caso di *Bridgerton*, ciò si traduce in un'ecologia narrativa policentrica, in cui il significato non è mai fisso, ma negoziato tra autori, produttori e fan. La co-autorialità non è concessa dall'alto: è rivendicata dal basso, attraverso la scrittura, il dialogo e la moltiplicazione delle prospettive. Oltre ad essere uno spazio di riscrittura narrativa, la fanfiction si configura come una forma di elaborazione linguistica, affettiva e ideologica che permette ai lettori-autori di sperimentare nuovi modi di raccontare, di essere e di immaginare. Le storie prodotte nei fandom non seguono sempre le regole canoniche della narratologia tradizionale: anzi, spesso se ne distaccano deliberatamente, introducendo strutture frammentate, focalizzazioni soggettive, stili ibridi e linguaggi affettivi informali. Questo sperimentalismo linguistico non è indice di ingenuità, ma espressione di una ricerca personale e collettiva di senso. Come osserva Lee (2011), molti fanfiction writers sviluppano, nel tempo, una competenza narrativa raffinata, grazie al confronto costante con altri autori e ai feedback ricevuti dalla comunità. Scrivere fanfiction, quindi, non è solo esercizio di immaginazione, ma anche pratica di apprendimento e affinamento espressivo.

In ambito educativo, alcune ricerche hanno messo in luce il potenziale delle fanfiction come strumento di alfabetizzazione narrativa, di rafforzamento delle competenze linguistiche e di espressione identitaria. Jenkins et al. (2006) definiscono queste pratiche come parte integrante della cultura partecipativa contemporanea, in cui il sapere non è più trasmesso verticalmente, ma costruito orizzontalmente in ambienti collaborativi. L'apprendimento avviene attraverso la partecipazione, l'imitazione, la sperimentazione e la rielaborazione di modelli. Le comunità di scrittura fan sono esempi viventi di questo paradigma: ambienti in cui l'autorità è condivisa, l'errore è accettato come parte del processo, e l'identità dell'autore si costruisce nel dialogo con i lettori. Questo modello si applica anche al fandom di *Bridgerton*, dove molti racconti non ufficiali assumono una funzione quasi pedagogica, nel senso ampio del termine: educano alla rappresentazione delle differenze, alla complessità delle emozioni, alla gestione del desiderio e del conflitto.

La scrittura fan è, infatti, anche un luogo di elaborazione affettiva. Attraverso la fanfiction, molti autori rielaborano vissuti personali: relazioni familiari, esperienze traumatiche, scoperte identitarie, desideri inespressi. *Bridgerton*, con la sua struttura corale e la varietà di personaggi e situazioni, si presta particolarmente bene a queste rielaborazioni. Le storie che vedono protagonisti personaggi come Eloise, Penelope, Benedict o Kate spesso affrontano temi come la solitudine, la non conformità,

il desiderio di libertà, la tensione tra aspettative sociali e bisogni individuali. In alcuni casi, i testi sviluppano vere e proprie narrazioni di guarigione, in cui la riscrittura del canone diventa una forma di riscatto emotivo. Questo fenomeno è noto in letteratura come *healing fiction*, ovvero l'uso della scrittura per rielaborare il trauma o per immaginare scenari alternativi capaci di offrire conforto, comprensione o speranza (Anichini, 2014).

Un'altra funzione chiave della fanfiction è quella politica. Molte autrici e autori utilizzano la scrittura fan per mettere in discussione le norme dominanti, decostruendo stereotipi, problematizzando i modelli di genere, o proponendo identità alternative rispetto a quelle rappresentate nel testo canonico. In particolare, le fanfiction su *Bridgerton* ospitano una vasta gamma di racconti LGBTQ+, storie interrazziali, rinarrazioni femministe, rappresentazioni neurodivergenti o disabili. Questi testi non nascono da una logica di opposizione aggressiva, ma da un desiderio di inclusione e di rappresentazione. Come sottolinea Gonzalez (2016), il fandom non si limita a consumare, ma reagisce, rinegozia e riscrive ciò che percepisce come parziale, esclusivo o normativo. In questo senso, la fanfiction agisce come *pratica trasformativa*, una forma di agency culturale che consente di occupare simbolicamente uno spazio narrativo spesso negato nei testi mainstream.

Va inoltre considerata la componente intertestuale e intermediale delle narrazioni fan. Molte opere fanfiction ispirate a *Bridgerton* non si limitano al testo scritto, ma si integrano con altri linguaggi: illustrazioni, soundtrack, trailer amatoriali, playlist tematiche. Questa tendenza rispecchia la natura transmediale del fandom, in cui la narrazione si espande attraverso diversi canali e codici, generando un universo esperienziale coeso e condiviso. L'autore-fan non è più soltanto uno scrittore, ma un regista, un curatore, un performer della propria immaginazione. Jenkins (2006) parla in questo senso di "narrative architecture": ogni fan costruisce un proprio spazio narrativo tridimensionale, nel quale il lettore può immergersi come in un ambiente abitato.

Infine, non va sottovalutato l'aspetto comunitario della scrittura fan. Le piattaforme di fanfiction non sono solo archivi di testi, ma luoghi di socialità, sostegno reciproco, scambio intergenerazionale. Gli utenti si leggono, si commentano, si supportano, costruendo un tessuto relazionale che spesso si estende ben oltre l'opera di partenza. Questo capitale relazionale rafforza il senso di appartenenza e legittima il valore dell'autorialità diffusa. Nel fandom di *Bridgerton*, questa dimensione è particolarmente visibile nei thread dedicati alle serie, nei gruppi di lettura condivisa, nelle challenge creative, nelle call for writers. In queste esperienze, il fan diventa al tempo stesso autore, lettore, editore, critico e amico. È questa polifonia di ruoli a rendere la fanfiction una forma narrativa irriducibile alle logiche editoriali classiche, e insieme un laboratorio culturale fertile per immaginare nuovi mondi possibili.

Uno degli elementi chiave della produzione fanfiction dedicata a *Bridgerton* riguarda la configurazione delle piattaforme digitali che la ospitano. A differenza della letteratura tradizionale, pubblicata da case editrici e soggetta a filtri redazionali, la fanfiction si sviluppa in ambienti nativamente aperti e collaborativi. Siti come Archive of Our Own (AO3), Wattpad, FanFiction.net e, più recentemente, Reddit o Tumblr, permettono agli utenti di scrivere, pubblicare e diffondere racconti basati su personaggi e universi narrativi esistenti, offrendo strumenti di categorizzazione avanzati e dinamiche di feedback continue. AO3, ad esempio, consente di etichettare ogni storia con tag tematici che segnalano il tipo di relazione (romantica, platonica, queer, ecc.), la fascia d'età, i trigger contenutistici, l'eventuale esplicitazione sessuale e il livello di aderenza al canone narrativo. Nel caso specifico di *Bridgerton*, la fanfiction si è sviluppata lungo linee tematiche ricorrenti, dando vita a veri e propri tropi narrativi condivisi, molti dei quali trasversali ad altri fandom ma adattati alle peculiarità della saga. Uno dei più diffusi è quello dell'“enemies to lovers”, spesso applicato a Eloise e Penelope o ad Anthony e Kate, con riscritture che ne enfatizzano il contrasto iniziale e il successivo avvicinamento. Altri tropi frequenti sono il “fix-it fic” (in cui si riscrive un finale giudicato insoddisfacente), l'“alternate universe” (in cui i personaggi vivono in epoche o ruoli diversi, come il presente, un campus universitario, o uno scenario fantasy), e il “slow burn”, che dilata la tensione emotiva e fisica tra i protagonisti. Queste convenzioni narrative costituiscono una grammatica condivisa, riconosciuta dalla comunità e funzionale a generare aspettative, riconoscimento e coinvolgimento.

Una particolarità delle fanfiction su *Bridgerton* è la loro interconnessione con la serie televisiva, che ha introdotto nuovi livelli di rappresentazione e immaginario rispetto ai romanzi originali. Molte storie scritte successivamente al 2020, anno di uscita della prima stagione su Netflix, incorporano non solo i tratti fisici e caratteriali degli attori, ma anche la fotografia, i dialoghi e le scelte registiche della serie. La performance di Regé-Jean Page nel ruolo del Duca di Hastings, ad esempio, ha generato una quantità impressionante di racconti erotici o emotivamente intensi incentrati sul personaggio di Simon, spesso con dialoghi che riecheggiano le scene della serie. La presenza di Golda Rosheuvel come Regina Charlotte ha ispirato storie che approfondiscono il suo passato, il suo ruolo politico o la sua vita affettiva, in parte già sviluppate nello spin-off del 2023 ma spesso rielaborate in chiave queer o ucronica dai fan.

Questa dimensione intermediale conferma quanto osservato da Jenkins (2006): la fanfiction non è solo una forma di risposta al testo, ma anche un prodotto della convergenza culturale, in cui il lettore/spettatore si muove fluidamente tra media diversi, selezionando, adattando e combinando elementi narrativi, visivi e affettivi. Nel fandom di *Bridgerton*, questo si traduce spesso in contenuti che nascono dalla fusione tra libro e serie, ma che incorporano anche riferimenti musicali (playlist

ispirate alle emozioni dei personaggi), visuali (copertine create dai fan con strumenti grafici) e audiovisivi (edit video pubblicati su TikTok o Instagram Reels).

Oltre al piacere narrativo, la fanfiction di *Bridgerton* svolge anche una funzione emancipatoria e inclusiva, come dimostrano numerose storie scritte da autrici e autori appartenenti a minoranze di genere, etniche o linguistiche. Scrivere fanfiction permette di costruire rappresentazioni alternative in cui i personaggi assumono connotazioni culturali, sessuali e affettive diverse da quelle canoniche. In molte di queste opere, i protagonisti affrontano esperienze legate alla discriminazione, all'identità queer, all'autodeterminazione femminile, spesso in chiave empatica e trasformativa. Questo tipo di produzione narrativa, pur basandosi su un universo condiviso, agisce come spazio di rielaborazione politica e simbolica. Come afferma Zanetti (2023), nelle piattaforme digitali contemporanee l'autorialità diffusa permette ai soggetti marginalizzati di prendere parola, di riscrivere la storia, di abitare mondi alternativi in cui sia possibile *immaginare se stessi con potere*.

Infine, l'aspetto relazionale della fanfiction non si limita al rapporto tra autore e lettore, ma include dinamiche di collaborazione, mentoring e affiliazione. Nei fandom più strutturati, come quello di *Bridgerton*, sono frequenti le scritture a quattro mani, i cicli narrativi collettivi, le richieste di prompt tematici e le recensioni dettagliate scambiate tra autori. Questo ecosistema genera una pratica della scrittura come forma di comunità, in cui il valore non è solo nel prodotto finito ma nel processo condiviso. L'autore-fan non scrive in isolamento, ma come parte di un discorso collettivo, articolato, stratificato, in cui ogni voce contribuisce a espandere il mondo narrativo. Il testo non è più una proprietà, ma un territorio aperto alla negoziazione, all'esplorazione e alla trasformazione.

Oltre alla funzione creativa e comunitaria, la fanfiction rappresenta oggi un'importante forma di intervento critico e politico sui contenuti culturali mainstream. In questo senso, si può affermare che la fanfiction sia diventata, negli ultimi anni, un terreno privilegiato per l'attivazione di una cittadinanza culturale attiva, in grado di rielaborare collettivamente i prodotti dell'industria mediale secondo una logica di trasformazione e appropriazione. Questo processo non implica soltanto un gesto narrativo, ma anche una *presa di posizione*: riscrivere una storia significa spesso reimmaginare il mondo, proporre nuovi modelli relazionali, correggere dinamiche stereotipate o oppressive, rendere visibili soggetti ed esperienze altrimenti marginalizzati.

Nel caso di *Bridgerton*, le fanfiction che ricevono maggiore visibilità e apprezzamento nella community sono spesso quelle che si pongono in dialogo critico con alcune scelte narrative del canone. Ad esempio, diversi autori hanno riscritto le vicende di Daphne e Simon enfatizzando il consenso esplicito all'interno della relazione, in risposta alle polemiche suscitate da una scena della prima stagione ritenuta problematica dal punto di vista etico. In altre storie, si offre una rilettura dell'infanzia di Anthony o dei traumi di Penelope per restituire maggiore spessore psicologico ai

personaggi, talvolta percepiti nella serie come caricature o stereotipi. Questo tipo di riscrittura mostra come la fanfiction non sia solo evasione o intrattenimento, ma uno strumento di elaborazione critica dei testi culturali, capace di colmare vuoti, denunciare omissioni, proporre alternative.

Una delle modalità con cui questa funzione si esplica è attraverso la destrutturazione dei generi narrativi dominanti. La saga di *Bridgerton*, nella sua versione originale, rientra a pieno titolo nel genere del romance storico eteronormativo. Le fanfiction ambientate nello stesso universo mettono in discussione molti dei presupposti su cui questo genere si fonda: la centralità del matrimonio come unico obiettivo femminile, la binarietà di genere, la rigidità dei ruoli sessuali e sociali. In molte storie scritte dai fan, i personaggi femminili scelgono strade alternative alla maternità e al matrimonio, oppure rinegoziano il proprio ruolo sociale attraverso l'attivismo, l'arte, la sorellanza. Al tempo stesso, personaggi maschili come Benedict o Colin vengono reinterpretati in chiave queer, mostrando vulnerabilità, desideri non normativi e percorsi affettivi complessi. Questo processo non è solo una variazione estetica, ma una forma di reinscrizione politica del desiderio, che modifica i codici del genere e amplia lo spettro delle possibilità narrative.

La dimensione trasformativa della fanfiction si collega anche a un'altra questione fondamentale: il diritto alla rappresentazione. Per molte persone, scrivere o leggere fanfiction diventa l'unico modo per trovare storie in cui riconoscersi, per vedere rappresentate le proprie identità, per immaginare relazioni e mondi che i media mainstream continuano a escludere o a marginalizzare. La produzione di racconti ambientati nell'universo di *Bridgerton*, ma focalizzati su protagonisti neri, queer, disabili o neurodivergenti, costituisce una forma di *riappropriazione simbolica dello spazio narrativo*, che diventa finalmente accessibile, pluralista e intersezionale. Non si tratta di un'aggiunta cosmetica, ma di una rifondazione strutturale dell'universo diegetico, costruita dal basso attraverso la scrittura partecipata.

Questa forma di agency narrativa va interpretata, infine, alla luce del concetto di potere simbolico condiviso. Scrivere fanfiction è, in senso lato, un atto di contrattazione del potere. In un sistema culturale in cui l'autore è ancora spesso considerato l'unico detentore del significato, la fanfiction afferma una concezione opposta: il significato è co-costruito, negoziabile, dinamico. Il fan, lungi dall'essere un fruitore passivo, si assume la responsabilità di immaginare mondi, di costruire relazioni, di generare senso. Questo passaggio non elimina la figura dell'autore originale, ma la decentra, restituendo alla comunità il diritto di reinterpretare e riscrivere la storia. In questa prospettiva, la fanfiction non è un atto di trasgressione, ma una forma legittima e produttiva di conversazione culturale, che contribuisce ad arricchire il panorama narrativo contemporaneo con voci, storie e desideri finora sottorappresentati.

5.3 Il “lettore/spettatore attivo” nella cultura digitale e le voci della critica

Negli ultimi decenni, la figura del lettore – e più in generale del fruitore di contenuti culturali – ha subito una profonda trasformazione. Dalla concezione tradizionale del lettore come soggetto passivo, destinato a decodificare un messaggio costruito dall'autore, si è passati a una visione dinamica, relazionale e creativa della fruizione culturale. In ambito letterario, il concetto di lettore attivo ha trovato terreno fertile nella semiotica dell'opera aperta (Eco, 1962), nella teoria della ricezione (Iser, Jauss), e nella narratologia post-strutturalista. Tuttavia, è con l'avvento della cultura digitale e partecipativa che il lettore si è trasformato in una figura radicalmente nuova: lettore-produttore, prosumer, co-autore, agente culturale.

Henry Jenkins (2006), nel suo lavoro fondamentale sulla cultura partecipativa, ha definito questo nuovo tipo di fruitore come un soggetto capace di intervenire attivamente nella costruzione del significato, sfruttando le possibilità offerte dalle tecnologie digitali. Il lettore contemporaneo – o meglio, l'utente – non si limita a leggere o guardare, ma scrive, risponde, remix, interpreta, diffonde. Questo soggetto ibrido, a metà tra autore e spettatore, rappresenta la base delle odierne comunità transmediali, in cui le storie si articolano e si espandono attraverso media diversi, grazie al contributo attivo del pubblico. Jenkins parla in questo senso di “collective intelligence”, intesa come l'insieme di saperi condivisi, costruiti e gestiti collaborativamente dalle community online.

Nel caso di un universo narrativo come *Bridgerton*, la figura del lettore/spettatore attivo si manifesta in tutta la sua complessità. I lettori dei romanzi di Julia Quinn, una volta entrati in contatto con la serie Netflix, si confrontano con un doppio registro narrativo: da un lato, la voce autoriale originaria, con le sue convenzioni, il suo linguaggio e il suo immaginario; dall'altro, la traduzione televisiva, che introduce nuovi personaggi, ridefinisce i ruoli di genere, riscrive le dinamiche familiari e politiche. Lo spettatore non si limita a osservare queste trasformazioni, ma le commenta, le discute, le approfondisce, le rielabora attraverso piattaforme social, recensioni, fanfiction, meme e contenuti crossmediali. In questo contesto, il lettore diventa curatore del proprio percorso narrativo, scegliendo cosa seguire, cosa valorizzare, cosa ignorare.

Questa nuova configurazione implica una diversa relazione tra fruitore e testo. Il lettore/spettatore attivo non accetta passivamente la proposta dell'autore, ma si posiziona nei confronti del testo in modo critico e creativo. Come evidenzia Anichini (2014), la scrittura e la lettura digitale sono fondate sulla logica del “rispondere”: ogni testo è pensato come un nodo in una rete dialogica, un'occasione per aprire discorsi, scambiare significati, generare senso in modo relazionale. Questo vale anche per le pratiche più spontanee o quotidiane, come un commento sotto a un video TikTok, una recensione

su Goodreads, o un thread su Reddit dedicato a un episodio della serie. Anche questi atti minimi contribuiscono alla costruzione collettiva del significato, trasformando il testo in un oggetto dinamico e continuamente ridefinito.

Un altro aspetto centrale del concetto di lettore/spettatore attivo è la sua capacità trasformativa. Non si tratta solo di interagire con i contenuti, ma di modificarli, reindirizzarli, ricombinarli secondo logiche personali o comunitarie. Gli studi di Zanetti (2023) sulla serialità cinese mostrano come il lettore digitale contemporaneo assuma spesso il ruolo di *prosumidor* (producer + consumer), contribuendo in tempo reale allo sviluppo dell'opera attraverso commenti, suggerimenti, remix. Questo fenomeno, osservabile anche nel contesto occidentale, evidenzia la natura dialogica e interattiva della produzione culturale attuale. Il lettore non è più alla fine della catena comunicativa: è parte integrante del processo creativo.

Nel caso di *Bridgerton*, questa trasformazione si manifesta attraverso una molteplicità di forme: recensioni sui romanzi in ottica femminista, contenuti estetici creati a partire dalle ambientazioni della serie, fanfiction che immaginano sviluppi alternativi o relazioni queer, meme che sintetizzano posizioni critiche in forma ironica. Tutte queste pratiche contribuiscono a una ridefinizione del testo originale, dimostrando che l'esperienza narrativa è oggi aperta, collaborativa e modulare. Il significato di un'opera non è più inscritto una volta per tutte nel testo: si genera nel dialogo con i lettori, si moltiplica attraverso i dispositivi sociali, si negozia nello spazio pubblico digitale.

Il passaggio dalla figura del lettore tradizionale a quella del lettore/spettatore attivo non rappresenta soltanto un mutamento di ruolo, ma implica una trasformazione radicale dei rapporti tra produzione, fruizione e interpretazione dei contenuti culturali. Se il modello classico si fondava su una gerarchia netta tra autore e destinatario – con il primo visto come creatore assoluto e il secondo come ricevitore silenzioso – l'ambiente digitale ha modificato profondamente questa dinamica, introducendo modelli partecipativi e relazionali. Nell'epoca della convergenza dei media (Jenkins, 2006), il lettore è al tempo stesso fruitore, interprete, produttore, mediatore e curatore di contenuti.

Uno degli strumenti principali attraverso cui questa trasformazione si è resa operativa è rappresentato dalle piattaforme social, che hanno abbattuto le barriere di accesso alla produzione simbolica e hanno incentivato forme di narrazione distribuita. L'utente contemporaneo non ha bisogno di autorizzazioni editoriali o istituzionali per contribuire alla costruzione del significato: gli basta un account, uno smartphone e una community di riferimento. Questa condizione ha portato a una progressiva erosione dell'idea di testo chiuso, sostituita da un modello di narrazione aperta, modulare, replicabile. Anichini (2014) parla a questo proposito di "scrittura rizomatica", in cui i significati si moltiplicano, si connettono tra loro, si espandono in tutte le direzioni, seguendo logiche affettive, sociali e culturali.

Nel contesto di *Bridgerton*, questo fenomeno si manifesta in molteplici forme. I lettori dei romanzi possono scegliere se accogliere o contestare le modifiche introdotte nella serie televisiva; gli spettatori della serie possono approfondire l'universo narrativo leggendo i romanzi, scrivendo fanfiction, creando contenuti multimediali o partecipando a dibattiti online. In ogni caso, la fruizione si trasforma in relazione, in interpretazione condivisa, in costruzione collaborativa di senso. L'identità del lettore/spettatore attivo si definisce quindi non tanto per ciò che consuma, ma per ciò che fa con ciò che consuma.

A livello teorico, questa trasformazione comporta anche una ridefinizione del concetto stesso di autorialità. L'autore non è più l'unico artefice del testo, ma uno dei tanti soggetti che partecipano alla sua costruzione e alla sua diffusione. Questa visione dialogica dell'autorialità non mira a negare la centralità dell'invenzione creativa, ma piuttosto a riconoscere il ruolo fondamentale del contesto di fruizione nel determinare il significato dell'opera. Come osserva Zanetti (2023), il lettore attivo è anche un costruttore di mondi possibili: la sua attività interpretativa non si limita a decodificare il testo, ma contribuisce a espanderlo, a trasformarlo, a riplasmarlo secondo codici culturali situati.

Uno degli effetti più significativi di questo processo è la politicizzazione della fruizione. Leggere o guardare non è mai un atto neutro, ma implica sempre una scelta, una posizione, un investimento affettivo. Nei fandom digitali, e in particolare in quelli legati a opere come *Bridgerton*, questa dimensione si manifesta attraverso forme di attivismo simbolico: campagne per una maggiore rappresentanza, critiche alla mancanza di diversità, proposte di riscrittura inclusiva, creazione di narrazioni alternative. La figura del lettore/spettatore attivo assume così anche una funzione etico-politica, diventando soggetto critico capace di interrogare l'industria culturale e di orientare la produzione futura. Non a caso, molte delle scelte della terza stagione di *Bridgerton*, come l'espansione del personaggio di Penelope o l'approfondimento della relazione tra Benedict e la propria identità, sono state influenzate dalla ricezione del pubblico e dalle reazioni della fanbase.

Un ulteriore elemento che caratterizza questa nuova figura di fruitore è la sua capacità di costruire archivi, memorie, genealogie narrative. I lettori/spettatori attivi non si limitano a consumare le storie, ma le collezionano, le catalogano, le confrontano. La creazione di mappe genealogiche dei personaggi, la ricostruzione di cronologie parallele, la comparazione tra edizioni, le classifiche affettive dei momenti migliori o più emozionanti della serie sono tutte pratiche che confermano la profondità interpretativa e la cura con cui il pubblico partecipa al testo. In questo senso, l'esperienza narrativa non è più confinata al tempo della lettura o della visione, ma si estende nello spazio e nel tempo, diventando forma di appartenenza, di costruzione identitaria, di rituale culturale condiviso.

Il lettore/spettatore attivo è, infine, anche un soggetto affettivo. Come mostrano Asplund et al. (2024), le giovani generazioni vivono l'esperienza della lettura e della narrazione attraverso una dimensione

emozionale profonda, che si manifesta attraverso contenuti performativi, confessioni pubbliche, identificazioni intense e condivisioni simboliche. In questo scenario, le opere come *Bridgerton* diventano dispositivi di modulazione del sentimento: sono racconti che aiutano a comprendere se stessi, a esprimere desideri, a negoziare relazioni, a costruire immaginari alternativi. La cultura digitale non cancella l'emozione della lettura, ma la rilancia, la moltiplica, la rende visibile e condivisa, restituendo alla fruizione narrativa un ruolo centrale nella vita quotidiana.

Uno degli elementi che ha reso possibile la piena affermazione del lettore/spettatore attivo è la presenza di piattaforme digitali specializzate, nate per facilitare la condivisione, l'interazione e la produzione collaborativa di contenuti narrativi. Piattaforme come Wattpad, AO3 (Archive of Our Own), Goodreads, Tumblr, Reddit e TikTok hanno svolto un ruolo fondamentale nel rendere praticabile e visibile quella che prima era un'attività circoscritta a cerchie ristrette di lettori o spettatori appassionati. Questi ambienti virtuali funzionano da spazi pubblici di rielaborazione culturale: ambienti semiotici in cui lettura, scrittura e dialogo si intrecciano in modo fluido.

Goodreads, ad esempio, è diventato un punto di riferimento per la lettura sociale, in cui recensioni, annotazioni e classificazioni si fondono in un sistema di meta-narrazione collettiva. I lettori non si limitano a valutare i libri, ma raccontano le loro emozioni, fanno paragoni tra edizioni, evidenziano citazioni, consigliano percorsi. In questo contesto, un'opera come *Bridgerton* assume configurazioni differenti a seconda del tipo di esperienza generata e condivisa: alcune utenti mettono in evidenza la dimensione romantica e rassicurante della saga, altre ne sottolineano i limiti ideologici o la rappresentazione stereotipata di alcune relazioni. La narrazione si compone così in una pluralità di sguardi, senza più un punto di vista dominante.

Piattaforme come AO3, invece, promuovono una logica di archiviazione e valorizzazione della scrittura partecipativa, con tag, sistemi di ricerca avanzati, strumenti per la fruizione critica. Il lettore/spettatore attivo che frequenta AO3 può muoversi liberamente tra centinaia di storie ispirate all'universo di *Bridgerton*, selezionando i tropi preferiti, i personaggi di interesse, la lunghezza, il rating. Questo tipo di accesso mirato modifica radicalmente la modalità di relazione con l'opera: non si legge più "quello che c'è", ma si legge per costruire un percorso soggettivo, affettivo, selettivo. È l'utente a plasmare il proprio universo narrativo. Come nota Anichini (2014), questa dimensione di "navigazione sensibile" caratterizza il nuovo modo di intendere la lettura: non più lineare e conclusa, ma modulare, ricorsiva, rizomatica.

Anche piattaforme non nate per la scrittura, come TikTok e Reddit, hanno acquisito una funzione narrativa centrale. Su TikTok, le recensioni letterarie diventano video di pochi secondi capaci di veicolare giudizi estetici, riflessioni sociali e racconti personali. Su Reddit, i forum dedicati a

Bridgerton raccolgono analisi dettagliate degli episodi, ricostruzioni cronologiche, interpretazioni simboliche e discussioni che spesso portano alla creazione collettiva di nuove teorie o scenari alternativi. Tutto questo conferma che il lettore/spettatore attivo contemporaneo non è più soltanto interprete, ma anche architetto di esperienze narrative condivise.

L'effetto finale di questo processo è la nascita di immaginari condivisi, in cui le narrazioni diventano patrimonio collettivo, materia viva, strumento di elaborazione del reale. Le piattaforme non sono semplici contenitori, ma dispositivi generativi: rendono possibile la moltiplicazione dei significati, il confronto tra interpretazioni, la crescita di comunità che riconoscono valore nella condivisione affettiva di una storia. Il lettore/spettatore attivo, in questo senso, non è solo una figura descrittiva, ma una categoria politica e culturale che ridefinisce il rapporto tra l'individuo e la narrazione. In un mondo in cui le storie sono ovunque, ciò che conta non è solo chi le scrive, ma anche chi le fa vivere, le trasforma, le trasmette.

L'emersione del lettore/spettatore attivo nella cultura digitale non ha soltanto ridefinito il ruolo del pubblico, ma ha messo in discussione l'intero concetto di autorialità, ponendo l'accento su modelli di produzione del significato fondati sulla relazione, la collaborazione e la negoziazione. La tradizione critica novecentesca aveva già scardinato l'idea dell'autore come unica fonte legittima del testo: Roland Barthes, nel celebre saggio *La morte dell'autore* (1967), proponeva una visione in cui l'opera assume senso solo attraverso l'atto interpretativo del lettore. Umberto Eco, da parte sua, aveva anticipato questa trasformazione già nel 1962 con *Opera aperta*, teorizzando che ogni testo letterario fosse una struttura dinamica, suscettibile di interpretazioni plurime, a seconda dell'orizzonte d'attesa del lettore.

Questi modelli teorici hanno trovato piena realizzazione nella pratica culturale partecipativa che caratterizza l'ecosistema narrativo contemporaneo. Jenkins (2006), aggiornando le intuizioni di Barthes ed Eco all'ambiente mediale della convergenza digitale, mostra come la costruzione del significato non possa più essere pensata come un atto individuale, ma come un processo diffuso, collettivo e stratificato. Il senso di un'opera, oggi, è il risultato di interazioni molteplici: tra autori, editori, registi, spettatori, lettori, commentatori e creatori di contenuti derivati. In questo scenario, l'autorialità si decentra, si frammenta, si distribuisce in una costellazione di soggetti attivi, ognuno dei quali contribuisce, con la propria voce e sensibilità, a definire il valore e la direzione del testo.

Il caso di *Bridgerton* è paradigmatico da questo punto di vista. La saga non si esaurisce né nella scrittura di Julia Quinn, né nell'adattamento televisivo firmato da Shondaland, ma vive e si rigenera attraverso l'attività ininterrotta di migliaia di lettori, spettatori e fan. I commenti su Goodreads, i video su BookTok, le discussioni su Reddit, le fanfiction su AO3 costituiscono strati interpretativi attivi,

che non si limitano a reagire all'opera ma la trasformano. Si tratta di un *testo rizomatico*, che si espande in direzioni impreviste, prende forma attraverso feedback affettivi e critici, e genera nuovi significati in funzione dei contesti culturali in cui viene fruito.

Questa logica di costruzione condivisa del senso ha avuto un impatto rilevante anche sulle pratiche di lettura. Se la lettura tradizionale implicava un'immersione silenziosa, solitaria e sequenziale nel testo, la lettura digitale partecipativa si caratterizza per la sua natura dialogica, interattiva e performativa. L'utente non legge più per sé stesso, ma in vista di una condivisione: annota passaggi, registra reazioni, crea connessioni visive, elabora contenuti da postare. Questa trasformazione implica un mutamento cognitivo e affettivo: il significato non è più stabilito una volta per tutte, ma emerge attraverso il confronto con altri lettori, nel fluire delle interpretazioni, nella messa in discussione collettiva del testo.

Nei contesti online dedicati a *Bridgerton*, questa pratica è evidente. Le discussioni intorno ai personaggi – chi è realmente “protagonista”, chi merita una propria stagione, chi è rappresentato in modo problematico – non si limitano a ripetere il testo, ma lo interrogano, lo riscrivono, lo estendono.

Le opinioni divergenti non costituiscono un ostacolo, ma alimentano la vitalità del dibattito e incentivano ulteriori letture. Come ha rilevato Zanetti (2023), le comunità interpretative che si formano intorno a un'opera possono essere considerate veri e propri laboratori di senso, in cui si costruisce non solo la narrazione ma anche l'identità culturale di chi partecipa.

Da tutto questo emerge che la lettura oggi non è più un gesto privato ma un atto pubblico, relazionale, simbolicamente produttivo. Ogni utente-lettore, partecipando alla costruzione condivisa del significato, esercita una forma di agency culturale. Questa agency non si limita a modificare i testi, ma plasma anche il contesto in cui essi vengono ricevuti: determina quali temi vengono valorizzati, quali rappresentazioni vengono accettate o contestate, quali direzioni future si prospettano per le narrazioni seriali. La lettura diventa così uno strumento di rappresentazione, di rielaborazione dell'immaginario e di costruzione collettiva della cultura popolare.

Per comprendere appieno la portata delle dinamiche partecipative che circondano l'universo narrativo di *Bridgerton*, è utile accostarlo ad altri casi significativi di cultura fandom emersi negli ultimi vent'anni, sia nel contesto letterario che audiovisivo. Opere come *Harry Potter*, *Shadow and Bone* e *The Summer I Turned Pretty* rappresentano esempi paradigmatici di come le comunità di lettori e spettatori contribuiscano attivamente alla costruzione di senso, alla trasformazione dei testi e alla ridefinizione delle identità culturali condivise. Il confronto con questi casi consente di illuminare i tratti distintivi del fandom di *Bridgerton*, inserendolo in un più ampio discorso sulla narrazione partecipativa nella contemporaneità.

Il caso di *Harry Potter*, per lungo tempo il fandom letterario più longevo e prolifico in ambito fanfiction, ha avuto un ruolo fondativo nella teorizzazione della cultura partecipativa. Come osservano Jenkins et al. (2006), la comunità di fan potteriana ha sviluppato in modo precoce una struttura auto-organizzata che comprendeva archivi di fanfiction, forum di discussione, piattaforme di role-playing, teorie interpretative complesse e iniziative editoriali indipendenti. Il fandom si è articolato in sottogruppi spesso anche in tensione tra loro: chi sosteneva una lettura canonica e chi ne proponeva una queer, chi si identificava nella casa di Hogwarts e chi la contestava, chi costruiva nuove storie a partire dai personaggi principali e chi inventava genealogie alternative. Questa articolazione complessa anticipa molte delle dinamiche che ritroviamo in *Bridgerton*, ma con una differenza fondamentale: mentre il mondo di *Harry Potter* era costruito su una coerenza narrativa e cronologica interna molto solida, l'universo di *Bridgerton*, soprattutto nella sua forma seriale, presenta maggiori margini di riscrittura, ibridazione e appropriazione affettiva.

Shadow and Bone, saga letteraria di Leigh Bardugo adattata da Netflix, offre invece un modello ibrido particolarmente interessante per il confronto con *Bridgerton*. Anche in questo caso, il passaggio da romanzo a serie TV ha prodotto una riconfigurazione partecipativa del fandom, con discussioni online su BookTok, Reddit, AO3 e Twitter che si sono intensificate dopo l'uscita della serie. Come nel caso di *Bridgerton*, anche qui le modifiche apportate all'intreccio e alla composizione dei personaggi nell'adattamento audiovisivo hanno generato un dibattito vivo e talvolta polarizzato. Tuttavia, il fandom di *Shadow and Bone* si è mostrato tendenzialmente più attento alla coerenza world-building, mentre quello di *Bridgerton* privilegia spesso il valore emozionale e relazionale dei personaggi, trattando le modifiche narrative non come violazioni, ma come occasioni di affiliazione affettiva. Si tratta di un approccio meno filologico e più performativo, in linea con le dinamiche di TikTok e del fandom seriale più recente.

Un altro esempio utile è quello di *The Summer I Turned Pretty*, tratto dai romanzi di Jenny Han e diventato una serie di successo tra il 2022 e il 2023. Il fandom legato a questa saga, molto attivo su TikTok, ha caratteristiche simili a quelle osservate per *Bridgerton*: l'elemento chiave è la creazione di una narrativa collettiva romantica, in cui shipping, meme, contenuti emozionali e scelte musicali diventano il cuore della partecipazione. I fan non si limitano a discutere della storia, ma la "riscrivono" in tempo reale, scegliendo i loro pairing preferiti (Team Conrad vs Team Jeremiah), reinterpretando le dinamiche affettive attraverso edit musicali, reagendo in maniera coreografata agli sviluppi degli episodi. Anche in questo caso, il focus non è sull'integrità strutturale della trama, ma sull'intensità affettiva e identitaria che il testo è in grado di generare nella community. *Bridgerton*, pur ambientato in un'epoca storica molto diversa, produce lo stesso tipo di reazioni, a conferma del

fatto che la partecipazione non si fonda tanto sul contesto narrativo, quanto sulla capacità dell'opera di attivare desideri, proiezioni e dialoghi interiori.

Questi confronti rivelano un elemento comune a tutti i fandom analizzati: la centralità della soggettività affettiva nella costruzione di significato. I fan non si limitano a leggere o guardare un'opera, ma la vivono, la portano dentro di sé, la utilizzano come spazio simbolico per raccontare chi sono, cosa desiderano, in cosa credono. Che si tratti di reinterpretare il passato regency in chiave queer (*Bridgerton*), di immaginare un destino alternativo per Severus Piton (*Harry Potter*), di affermare la propria casa magica o il proprio triangolo romantico preferito, ciò che emerge è la volontà condivisa di trasformare il testo in un luogo abitabile, inclusivo e malleabile.

Tuttavia, *Bridgerton* si distingue anche per la sua eccezionale porosità narrativa, che rende possibile una partecipazione molto ampia e trasversale. L'assenza di un'unica trama dominante, la varietà dei personaggi, l'intenzionale modernizzazione dei codici estetici e il casting inclusivo offrono al pubblico una piattaforma flessibile e aperta, su cui innestare nuovi significati. Mentre altri fandom tendono a polarizzarsi su singoli punti della narrazione, quello di *Bridgerton* si configura come un ecosistema affettivo fluido, in cui le storie vengono continuamente adattate, estese, remixate e interiorizzate, secondo logiche di identificazione emotiva più che di coerenza canonica.

Dal confronto emerge infine un dato significativo: la capacità trasformativa del fandom non è una funzione dell'opera originaria, ma del tipo di relazione che i lettori/spettatori instaurano con essa. *Bridgerton* ha saputo favorire questa relazione aprendo spazi di manovra narrativa, estetica e simbolica, rendendosi così un terreno fertile per l'esercizio dell'immaginazione collettiva. E in questo, forse più di altri, incarna l'idea contemporanea di narrazione come dialogo continuo, partecipato, affettivamente condiviso.

Nella piattaforma BookTok, *Bridgerton* è stato oggetto di una rielaborazione emozionale e performativa che ha restituito centralità al lettore come soggetto incarnato, sensibile, generatore di discorso. Le fanfiction, da parte loro, hanno dimostrato come la scrittura partecipativa possa diventare uno spazio critico e inclusivo, capace di accogliere voci marginali e di costruire narrazioni alternative rispetto al canone dominante. Infine, il concetto stesso di lettore/spettatore attivo si è rivelato utile per comprendere la portata trasformativa delle pratiche digitali: leggere e guardare, oggi, significa anche intervenire, riscrivere, contestare, condividere.

Questa trasformazione non riguarda solo i contenuti, ma i modi stessi della narrazione. L'opera non è più chiusa, ma aperta; non più oggetto, ma processo; non più autoritaria, ma dialogica. Le storie non esistono più solo nei testi, ma nei percorsi condivisi di senso che si generano attorno ad essi. In questo scenario, il pubblico non si limita ad assistere, ma prende parte, costruisce, immagina.

Bridgerton non è più solo una serie o una saga letteraria, ma un territorio narrativo abitato, discusso, trasformato da chi lo attraversa. È proprio in questa dinamica partecipativa che risiede oggi la vitalità delle narrazioni: nella loro capacità di diventare strumenti di appartenenza, espressione, negoziazione identitaria e desiderio collettivo.

Il percorso attraverso BookTok, le fanfiction, i meme e la figura del lettore/spettatore attivo ha rivelato una trasformazione cruciale nella nostra concezione di narrazione. Nel contesto digitale contemporaneo, raccontare non è più un gesto unidirezionale, confinato alla figura dell'autore o dell'istituzione culturale. La narrazione è diventata una pratica diffusa, dialogica, distribuita: un luogo di scambio simbolico dove testi, corpi, desideri, affetti e comunità si incontrano. È in questo nuovo scenario che le culture partecipative si impongono come spazi fondamentali per la costruzione del senso, per la rinegoziazione dell'immaginario e per l'espressione collettiva dell'esperienza.

La partecipazione narrativa, come quella osservabile nel fandom di *Bridgerton*, non si esprime soltanto attraverso atti creativi individuali, ma attraverso pratiche condivise che rielaborano costantemente i confini del possibile narrativo. Scrivere fanfiction, creare meme, curare contenuti su TikTok, commentare episodi su Reddit o Goodreads: tutte queste attività costituiscono forme di cittadinanza culturale, in cui i soggetti si assumono la responsabilità di interpretare, correggere, contestare o potenziare le storie che abitano. In un tempo in cui le identità sono sempre più intersezionali, mobili e affettivamente definite, la possibilità di partecipare alla narrazione non è più un lusso, ma una necessità simbolica e politica.

Bridgerton, nella sua struttura aperta, visivamente magnetica e affettivamente densa, si presta in modo esemplare a questa forma di partecipazione. La sua stessa natura di prodotto ibrido, che mescola elementi storici e sensibilità contemporanee, ha favorito una ricezione attiva, stratificata e affettivamente coinvolta. I suoi lettori e spettatori non si limitano a guardare, ma costruiscono; non subiscono, ma intervengono. È proprio in questa tensione generativa tra testo e pubblico che si realizza la forza della cultura narrativa digitale: una narrazione che non appartiene più solo a chi la scrive, ma anche – e soprattutto – a chi la vive, la riscrive, la condivide.

Attraverso l'analisi di BookTok, delle fanfiction e della figura del lettore/spettatore attivo, si è voluto mettere in evidenza come la cultura partecipativa rappresenti oggi uno dei principali motori di trasformazione della narrazione. Lontano dall'essere un fenomeno marginale o derivativo, il contributo delle comunità di lettori e fan si configura come un processo di co-costruzione del significato, in cui le opere vengono reinterpretate, espanse, rinegoziate secondo logiche affettive, simboliche e politiche. In particolare, *Bridgerton* si rivela un caso emblematico: un universo narrativo che, partendo da un ciclo romanzesco, si è esteso in forme multiple e ibride grazie al coinvolgimento attivo delle audience digitali.

C'è tuttavia da evidenziare che *Bridgerton*, pur amatissima dal grande pubblico, ha attirato anche numerose critiche da parte di commentatori e studiosi, le quali vertono soprattutto sulla natura *superficiale* di certi elementi ritenuti progressisti soltanto in apparenza. In particolare, vengono discussi: (a) il tipo di inclusività razziale proposto, accusato di essere semplicistico o *di facciata*; (b) l'anacronismo ideologico, ossia l'imposizione di sensibilità contemporanee sul passato senza un'adeguata problematizzazione; (c) la tendenza alla spettacolarizzazione patinata della storia; (d) una forma di femminismo definita "estetico" o di marketing, in cui l'empowerment femminile sarebbe più un espediente narrativo accattivante che un contenuto sostanziale.

La scelta di rappresentare un'aristocrazia multirazziale nell'Inghilterra del 1813 ha generato reazioni contrastanti. Da un lato, molti hanno elogiato *Bridgerton* per aver rotto il tabù della bianchezza monolitica nei drammi storici, aprendo l'immaginario a possibilità più inclusive. Dall'altro lato, diversi critici rilevano come tale inclusione sia realizzata in modo *superficiale*, evitando di affrontare davvero le implicazioni del razzismo storico. La serie infatti *normalizza* l'uguaglianza razziale come se fosse pacificamente acquisita in quel contesto, giustificando il tutto con un breve cenno narrativo (il re che sposa una regina nera, "risolvendo" magicamente le discriminazioni). Questa premessa viene giudicata da alcuni una sorta di escamotage semplicistico: *Bridgerton* immagina un passato alternativo dove i personaggi di colore vivono tra i bianchi dell'alta società senza che la questione razziale sia rilevante – un'idea affascinante ma che può risultare problematica. La giornalista Carolyn Hinds, ad esempio, osserva che è incoerente proclamare che la razza "non conta" nell'universo di *Bridgerton* quando l'ambientazione stessa (l'Inghilterra imperiale) si è forgiata attraverso il colonialismo e la schiavitù: "*You can't say race isn't of consequence when the world these characters inhabit was created in part through racism*" (Hinds, 2021). In effetti, la ricchezza e gli scenari Regency mostrati – dai palazzi ai tenori di vita dei nobili – sono il prodotto storico di un impero coloniale e di economie schiaviste; far finta che questo non abbia implicazioni per i personaggi di colore è visto da alcuni come un *anachronistic glossing over* (una patina anacronistica). Si parla in tal senso di *colorblind casting* ingenuo: *Bridgerton* inserisce volti neri e asiatici ma senza interrogare davvero cosa significherebbe la loro presenza in quel mondo. La studiosa Aditi N. Kini ha definito questa operazione un caso di "*colorbaiting*", ovvero inclusione etnica usata come richiamo, che però *svuota* i personaggi neri della loro specificità storica: in assenza di riferimenti al vissuto reale dei neri nell'epoca, "*all these shows do is show people of color being terrible white people*" – cioè, in sostanza, *personaggi di colore che si comportano semplicemente da bianchi dell'alta società* (Kini, 2021). Questa frase provocatoria evidenzia il rischio di una rappresentazione "plastificata" (plastic representation) in cui la diversità è puramente estetica, priva del riconoscimento delle strutture sociali che l'avrebbero ostacolata. Alcuni critici afroamericani hanno inoltre sottolineato come,

paradossalmente, *Bridgerton* continui a centrare la prospettiva bianca: i personaggi neri esistono ma spesso in funzione narrativa dei protagonisti bianchi. Un'analisi femminista nera (Armstead, 2021) nota ad esempio che personaggi come Marina Thompson (una giovane donna nera sedotta e messa incinta fuori dal matrimonio) e Lady Danbury (mentore saggia del duca) ricalcano stereotipi di lunga data: Marina finisce per incarnare il tropo razzista della *Jezebel* ipersessualizzata – punita con un destino infelice – mentre Lady Danbury, privata di storyline proprie, funge da figura materna *mammy* il cui ruolo principale è sostenere l'evoluzione emotiva di Simon (uomo nero) a beneficio però della protagonista Daphne (donna bianca). Queste dinamiche, argomenta Armstead, finiscono per *rinforzare* le gerarchie razziali e di genere invece di sovvertirle. In altre parole, *Bridgerton* propone una fantasia di un passato “decolonizzato” ma lo fa in termini talmente semplicistici da lasciare intatte molte logiche di supremazia bianca (le storie dei personaggi di colore risultano marginali o subordinate) e di patriarcato (il lieto fine ruota comunque attorno a matrimoni che *normalizzano* l'ordine sociale esistente).

Anche sul piano dell'attendibilità storica, la *rilettura* è stata giudicata discutibile: una parte di pubblico e critica ha accusato *Bridgerton* di essere eccessivamente “woke” in modo anacronistico, imputando alla serie una forzatura poco credibile. In Italia, Bolla (2025) riassume così la polemica: «Da anni si fa polemica sulla serie Netflix, perché la presenza di attori e attrici neri viene giudicata anti-storica [...] *Bridgerton* non è stata esente da critiche. In particolare, una parte della stampa e del pubblico ha accusato la serie di essere “woke” per via della scelta di includere nel cast attori neri. Una rilettura storica che... chi l'ha salutata come apertura [contrappone] a chi l'ha bollata come anacronistica e forzata» (Bolla, 2025). L'ideatrice Shonda Rhimes ha replicato a tali critiche dichiarando che inserire persone di colore nelle sue storie è per lei “naturale” e che troverebbe assurdo fare altrimenti (Bolla, 2025). Al di là delle intenzioni autoriali, resta il fatto che *Bridgerton* solleva un dibattito più ampio sul rapporto tra *verosimiglianza storica* e *sensibilità contemporanea*: c'è chi difende l'operazione sostenendo che si tratta di finzione storica alternativa – una sorta di fiaba post-razziale, volutamente svincolata dal peso dei fatti storici, destinata a puro escapismo progressista (Myers, 2021) – e chi invece avrebbe preferito una trattazione più *consapevole* del tema razziale, oppure una forma diversa di inclusività (ad esempio mostrando anche le barriere e i conflitti razziali dell'epoca, invece di cancellarli). In sintesi, l'inclusività di *Bridgerton* è stata lodata come innovativa ma anche criticata come *troppo facile*: un'operazione che riscrive il passato in chiave utopica, rischiando però di edulcorare le realtà storiche di oppressione (Kini, 2021; Armstead, 2021). Questo intreccio di elogi e critiche dimostra il carattere fortemente discorsivo di *Bridgerton*: la serie non è semplicemente “fedele o infedele” alla storia, bensì deliberatamente la reinventa, e proprio su questa reinvenzione *ideologica* si concentrano molte analisi critiche.

Un'altra critica ricorrente riguarda il modo in cui *Bridgerton* spettacolarizza l'ambientazione storica, privilegiando il glamour e l'evasione rispetto alla profondità culturale. La serie è spesso descritta come *fantasia storica* o *historical escapism*: un prodotto che invita lo spettatore a immergersi in un passato sontuoso e idealizzato, più simile a un sogno a colori pastello che a una ricostruzione autentica. Questa impostazione non è di per sé un difetto – lo stesso Van Dusen l'ha definita “a beautiful, escapist world” e l'ha rivendicata come scelta creativa (Van Dusen, 2022) – ma alcuni studiosi evidenziano i limiti di un approccio così orientato allo spettacolo. In *Bridgerton* ogni elemento storico (balli, abiti, rituali sociali) è enfatizzato esteticamente per deliziare l'occhio moderno: ciò produce un effetto fiabesco (*Regency* reinventata come epoca elegante e sensuale), ma secondo alcuni va a scapito di ogni lettura critica del passato. La storica Marlene Daut avverte che non bisogna pretendere da ogni opera di finzione l'accuratezza didascalica del “come è veramente accaduto” – il genere *period drama* può ben offrire evasione e incanto (Daut, 2021) – tuttavia altri notano che *Bridgerton* tende a riproporre, anche se in colori sgargianti, le stesse visioni eurocentriche di sempre. Armstead (2021) osserva ad esempio che la serie “pone al centro l'umanità bianca, collocando ancora una volta fantasie eurocentriche e capitalistiche alla base del racconto storico”, laddove avrebbe potuto osare una fantasia più radicale. In altre parole, *Bridgerton* spettacolarizza l'epoca Regency ma senza realmente mettere in discussione i miti di quell'epoca: celebra ricchezze, titoli nobiliari, balli di corte – elementi tradizionalmente associati a un passato aristocratico idealizzato – limitandosi ad inserire “diversità” su questo palcoscenico, ma senza intaccarne la logica sottostante. Da qui l'accusa che la serie trasformi la storia in un parco a tema scintillante, offrendo *eye-candy* (letteralmente “caramelle per gli occhi”) agli spettatori contemporanei invece di fornire spunti di riflessione. Un critico ha definito *Bridgerton* “a Regency-era Gossip Girl” (McNutt, 2020), sottolineando come la logica del pettegolezzo mondano e dello sfarzo visivo prevalga su qualunque accuratezza o profondità storica. Anche i *puristi* del drama in costume hanno storto il naso di fronte ai frequenti anacronismi visivi (costumi che mescolano stili di secoli diversi) e sonori (le musiche pop) – elementi voluti per modernizzare il genere, ma interpretati dai detrattori come indice di scarsa serietà nella ricostruzione. Va detto che la consapevole *inaccuratezza* di *Bridgerton* è quasi un manifesto: la costumista stessa, Ellen Mirojnick, ha dichiarato di non essersi limitata ai dettami Regency ma di aver creato uno stile proprio per la serie, definito *Regency-core*, mischiando epoche e inventando pezzi originali (Vogue, 2021). Tutto ciò rafforza l'idea di una spettacolarizzazione intenzionale – *Bridgerton* non è pensata come lezione di storia, ma come fantasia romantica ad alto tasso estetico. Il punto contestato dai critici è se questa scelta offuschi completamente qualunque *discours* significativo sul passato. Alcuni accademici sottolineano, per esempio, che *period drama* più tradizionali (come *Downton Abbey*) pur edulcorando il passato vi incorporavano almeno conflitti

sociali dell'epoca (guerra, lotta di classe, mutamenti nei costumi dopo la Prima guerra mondiale) in forma narrativa, mentre *Bridgerton* appare più interessata a intrattenere che a *interpretare* la Storia. Questa differenza in parte è generazionale: *Bridgerton* appartiene alla scuderia Shondaland/Netflix, quindi con un target giovane e logiche da binge-watching, e in quanto tale privilegia ritmo, colpi di scena, sensualità e inclusività pop. Si potrebbe leggere la spettacolarizzazione di *Bridgerton* come una *estensione del romance*: l'ambientazione storica diventa essa stessa un elemento romanzesco, abbellito e funzionale alla *fantasia* di fondo (il sogno di un amore fiabesco in un passato elegantissimo). Tale approccio ha riscosso successo proprio perché offre un'esperienza di escapismo totale – “*delicious and steamy*”, per citare Van Dusen – ma viene tacciato di superficialità da chi vorrebbe nel period drama anche un livello educativo o quantomeno rigoroso. In definitiva, la critica sulla spettacolarizzazione si collega alla precedente: *Bridgerton* è accusata di *evasione patinata* che ignorerebbe volutamente i lati scomodi della storia (razzismo, colonialismo, ecc.), scegliendo di celebrare l'immaginario aristocratico (balli, duelli, storie d'amore) senza contestualizzarlo in modo realistico. È un divertissement raffinato oppure un'occasione mancata di offrire uno sguardo più consapevole? Il dibattito resta aperto, riflettendo due diverse concezioni del period drama – come puro intrattenimento o come veicolo di memoria culturale – e *Bridgerton* si situa volutamente più vicino al primo polo.

Un ulteriore filone critico riguarda l'asserita anima *femminista* di *Bridgerton*. La serie propone numerose figure di donne forti e dialoghi che denunciano la condizione subalterna delle donne nella società Regency (si pensi ai discorsi di Eloise sulla libertà femminile o alle lamentele di Daphne e altre sull'essere considerate “*vasi vuoti*”). Questo apparato *discorsivo* ha fatto parlare di *Bridgerton* come di un prodotto dal taglio femminista, in linea con la sensibilità contemporanea. Tuttavia, diversi osservatori hanno trovato questo femminismo poco convincente, se non addirittura contraddittorio. Una prima critica è alla sovra-esposizione retorica: la serie *dichiara* il proprio femminismo in modo molto esplicito e didascalico. Ogni episodio della S1, ad esempio, contiene qualche monologo o botta e risposta su quanto sia ingiusta la condizione delle donne – al punto che Simcha Fisher ha ironizzato: “*Ogni episodio ha almeno una donna che si lamenta di come la società sia ingiusta con le donne[...]. Il femminismo di Bridgerton è «that subtle»*” (Fisher, 2021), con evidente sarcasmo sul fatto che di sottile ci sia poco. Questa *enfasi* viene percepita da alcuni come superficiale o strumentale: *Bridgerton* insomma direbbe le cose *giuste* (sull'autonomia negata, sul doppio standard uomo-donna, ecc.) però solo in superficie, mentre nei fatti indulgerebbe negli stessi stereotipi che denuncia. Fisher ad esempio nota un doppio standard nella sceneggiatura: la società di *Bridgerton* è bigotta quando costringe le ragazze nei corsetti, ma poi la serie stessa indulge nel *male gaze* mostrando scene erotiche dove le donne sono comunque oggetto di sguardo (Fisher, 2021). Anche altri commentatori hanno definito

Bridgerton un femminismo di facciata: la narrazione si concentra su matrimoni, pettegolezzi e rivalità amorose – elementi tradizionalissimi del romance eterosessuale – travestendoli però con dialoghi *moderni* per sembrare progressista. Ad esempio, Eloise Bridgerton incarna inizialmente la ribelle che rifiuta i rituali del debutto in società e sogna l'indipendenza intellettuale; ciononostante (spoiler stagioni successive) anche il suo personaggio finisce col rientrare nei ranghi romantici. Su questo punto la giornalista Serena Jampel nota che *Bridgerton* è una contraddizione in termini femministi: costruisce un contesto sociale rigidamente repressivo attorno alle sue protagoniste, però al contempo cerca di dare loro l'autonomia e l'agency che il pubblico moderno si aspetta (Jampel, 2024). Il risultato, secondo Jampel, è che la serie *finge* di concedere emancipazione alle donne, ma di fatto le mantiene entro confini narrativi tradizionali: “le donne di *Bridgerton* hanno libertà intellettuale e sociale, ma non autonomia sul proprio corpo” (Jampel, 2024).

Questo riferimento punta a momenti specifici della trama in cui il desiderio o il corpo femminile sono comunque subordinati agli imperativi patriarcali, spesso per esigenze di *plot*. Viene spesso citato l'episodio di S1 in cui Daphne, desiderando un figlio, inganna il marito Simon sul controllo delle nascite (in pratica lo costringe con l'astuzia a metterla incinta contro la sua volontà): qui la protagonista – teoricamente vittima delle ingiustizie sociali – a sua volta commette un atto di violenza (uno stupro matrimoniale, sebbene la serie lo edulcori) per piegare il partner al suo scopo procreativo. Molti hanno trovato discutibile la gestione di questa storyline: da un lato *Bridgerton* voleva forse mostrare la disperazione di una donna priva di altri strumenti per ottenere ciò che vuole (un figlio, considerato scopo primario per le donne all'epoca), dall'altro ha finito per mettere in scena un *rape* senza conseguenze reali, in cui Daphne non viene problematizzata né la cosa incrina il *lieto fine*. Analogamente, nella recente S3 (2024) vengono proposte trame dove la pressione sociale sulla fertilità femminile è altissima (ad esempio la famiglia Featherington che impone alle figlie di procreare un erede maschio per non perdere l'eredità): sono spunti che toccano temi di corpo e autodeterminazione, ma che – sostiene Jampel – la serie tratta con tono da commedia e senza vera critica, anzi in certi casi punendo i personaggi femminili che provano a ribellarsi (come Cressida Cowper, che tenta di fuggire a un matrimonio imposto e viene “rimessa al suo posto” dalla famiglia) (Jampel, 2024). In sostanza, pur con tutto il suo scintillare di dialoghi sull'indipendenza, *Bridgerton* conclude invariabilmente con matrimoni, gravidanze e mantenimento dello status quo. L'epilogo della S3 – in cui (spoiler) Penelope realizza i suoi sogni sia sentimentali che professionali, ma poi *attenzione* [nel flash-forward] la vediamo *comunque* sposa e madre, e addirittura l'attribuzione del suo lavoro di scrittrice va al cognome del marito *Bridgerton* – è emblematico di questa ambiguità: la donna “ha successo”, ma entro una cornice patriarcale intatta. Alcuni critici parlano perciò di *femminismo estetico*: *Bridgerton* si appropria di simboli e linguaggi femministi (donne che leggono,

che esprimono desideri, che criticano il maschilismo) ma li utilizza come ornamento narrativo, senza spingersi a sovvertire davvero i ruoli di genere romantici tradizionali. Questa operazione, da un punto di vista di marketing, è molto efficace: attrae un pubblico attuale sensibile ai temi di inclusione e parità, però senza alienare chi si aspetta dal romance i cliché rassicuranti (il duca e la debuttante innamorati, il matrimonio da favola, ecc.). Proprio questo compromesso ha fatto storcere il naso ad alcune frange di pubblico e critica più esigenti, che si aspettavano da Shondaland un contenuto più coraggioso.

Ad esempio, nella stampa statunitense c'è chi ha definito *Bridgerton* un “*feminist disaster*” (Fisher, 2021), argomentando che la serie sembra voler criticare il sessismo della sua epoca ma finisce per reiterarlo in forme diverse (oggettivazione maschile/femminile nelle scene di sesso, competizione femminile per il matrimonio come motore principale della trama, ecc.). D'altra parte, va riconosciuto che il genere *romance* in sé porta con sé convenzioni difficili da conciliare con un messaggio perfettamente progressista: l'inevitabile centralità dell'amore eterosessuale e dell'unione coniugale come esito felice può essere vista come reazionaria rispetto a un'ottica femminista pura. *Bridgerton* prova ad aggiornare il romance ottocentesco con personaggi più consapevoli (ad esempio le eroine conoscono il piacere sessuale, parlano di affettività, alcune sfidano le regole), ma resta entro certi limiti. Un aspetto interessante è la quasi totale assenza (finora) di rappresentazioni queer nella serie principale – tema invece esplorato nel prequel *Queen Charlotte*. Anche questo è stato notato: per una serie che si vuole inclusiva e moderna, *Bridgerton* nella sua trama principale resta focalizzata su coppie etero e sull'istituzione matrimoniale monogama, mostrando semmai personaggi omosessuali solo marginalmente (Sir Henry Granville in S1, artista gay ma costretto alle apparenze, è un esempio isolato). Ciò indica forse il timore degli autori di *disturbare* il formato fiaba romantica con elementi che allontanino troppo dal canone fiabesco (nella fiaba classica il *principe e la principessa* si sposano; *Bridgerton* ripete questo schema con Duke&Duchess, Viscount&Viscountess, etc., cambiando il colore della pelle ma non la struttura). In conclusione, il “femminismo” di *Bridgerton* è oggetto di dibattito perché appare simultaneamente esibito e tradito: la serie ne fa un elemento identitario (ragazze che reclamano libertà, critica delle ingiustizie di genere) ma sul piano narrativo e simbolico offre un mondo in cui, tolti gli orpelli anacronistici, il lieto fine corrisponde ancora alla piena adesione alle norme tradizionali (matrimonio, figli, conservazione dello status sociale). Come afferma Jampel, per quanto *Bridgerton* tenti di aggiornare il genere, alla fine “il punto storico a cui *Bridgerton* rimane più fedele è, tristemente, la subordinazione delle donne” (Jampel, 2024). Questo paradosso – molto evidente a un'analisi attenta – può sfuggire nello scintillio della messinscena, ma è ciò su cui insistono i critici più severi. Dal lato opposto, difensori della serie potrebbero replicare che *Bridgerton* fornisce comunque modelli di personaggi femminili forti e dialoghi che hanno introdotto un pubblico vasto a

temi di parità in un contesto narrativamente accattivante; inoltre, potrebbe trattarsi di una *scelta deliberata* quella di mantenere il finale convenzionale, per non snaturare il genere romance, limitandosi a *tingerlo* di consapevolezza moderna lungo il percorso. Resta il fatto che la dimensione di *female empowerment* di *Bridgerton* è percepita da alcuni come ambigua e meramente cosmetica – parte di un *packaging* progressista molto in voga nelle produzioni odierne, che funge anche da leva di marketing.

Molte delle caratteristiche innovative di *Bridgerton* – la diversità del cast, l'estetica pop, il messaggio “femminista” – sono state anche dei potenti argomenti di vendita e promozione per Netflix. La vicepresidente per l'inclusione di Netflix, Vernā Myers, ha esplicitamente parlato di *Bridgerton* come risultato dell'applicazione di un “inclusion lens” nelle decisioni di casting e produzione, sottolineando come il supporto a showrunner diversi (Shonda Rhimes in questo caso) abbia portato sullo schermo “qualcosa che non si era mai visto prima” (Bakare, 2021). Queste dichiarazioni fanno capire come l'azienda abbia puntato su *Bridgerton* anche come fiore all'occhiello della propria strategia inclusiva. In sede di promozione, la serie è stata presentata insistendo proprio sulla sua unicità progressista: costume drama come *Downton Abbey* “ma con il tocco di Shonda Rhimes”, dove per tocco si intende cast multietnico, sensualità e modernità. Alcuni critici suggeriscono che il clamore attorno a tali aspetti sia sproporzionato rispetto alla sostanza: ad esempio, Rosie Dalton (2021) sostiene che definire *Bridgerton* “rivoluzionaria” per il solo casting diversificato semplifica il discorso, dato che poi la serie offre una rappresentazione problematica (come visto sopra). In altre parole, l'operazione *Bridgerton* può essere vista anche come abile marketing transmediale: un prodotto confezionato per soddisfare il gusto contemporaneo per storie “inclusive, sexy e glamour”, promosso attraverso i social e le testate generaliste enfatizzando quegli elementi (“*period drama sexy e multirazziale*”). Non sorprende allora che alcuni detrattori parlino di *inclusività di facciata a scopo commerciale* o di *woke marketing*: in quest'ottica *Bridgerton* cavalcerebbe temi di diversità e empowerment più per seguire una tendenza e allargare il pubblico che per reale impegno narrativo. Tali accuse possono sembrare ciniche, ma vanno contestualizzate: negli ultimi anni l'industria dell'intrattenimento è effettivamente orientata a prodotti che possano raggiungere pubblici differenti e globali, e *Bridgerton* – con la sua miscela di vecchio (romance tradizionale) e nuovo (cast e linguaggio aggiornati) – incarna perfettamente questa logica di ibridazione commerciale. Il fatto che la serie abbia generato spin-off (*Queen Charlotte* nel 2023, incentrato su un personaggio nero) e una vasta linea di merchandising ed eventi, conferma come *Bridgerton* sia pensata anche come *brand*.

La critica italiana l'ha definita “un titolo di culto della piattaforma” che ha avuto un impatto economico notevole (Netflix stima 275 milioni di sterline portate all'economia UK dal successo della

serie; Bolla, 2025), segno che dietro l'operazione *pop* c'è anche un preciso riscontro di mercato. Naturalmente, il fatto che *Bridgerton* sia un prodotto commerciale non è di per sé una colpa – quasi tutte le serie lo sono – ma nel dibattito accademico e giornalistico c'è chi lega questo aspetto alle scelte narrative: si sostiene cioè che alcune semplificazioni (inclusione *rainbow* non approfondita, femminismo addomesticato, estetica edulcorata) derivino dalla volontà di massimizzare l'appeal verso il pubblico più vasto possibile. *Bridgerton* deve piacere agli amanti del romance storico ma anche a chi in genere non guarda i costumi, deve attrarre un pubblico giovane attento a diversità e sex positivity ma anche non scandalizzare quello più tradizionale in cerca di una *comfort zone*. Questo equilibrio spiegherebbe, secondo alcuni, l'impressione di un'opera *furba* ma poco coraggiosa nelle sue scelte narrative più profonde.

In definitiva, le critiche a *Bridgerton* delineano un paradosso: la serie viene celebrata come innovazione del genere romance in costume, e al contempo attaccata perché considerata *non abbastanza* innovativa o sincera rispetto a ciò che promette. Inclusiva ma non *impegnata*, modernizzante ma non rivoluzionaria, spumeggiante ma superficiale – queste etichette contrastanti emergono dai vari commenti. Dal punto di vista accademico, *Bridgerton* costituisce un interessante caso di studio sui limiti del *postmodern period drama*: un prodotto che mischia registri e istanze attuali a un setting storico, ottenendo enorme successo popolare proprio grazie a questa formula, ma esponendosi alle analisi critiche che ne sviscerano contraddizioni e compromessi. In un certo senso, il dibattito stesso fa parte del *fenomeno Bridgerton*: la serie ha “fatto parlare di sé” non solo per audience e gradimento, ma anche perché ha costretto critica e pubblico a interrogarsi su cosa vogliono (o non vogliono) vedere nel racconto dell'epoca passata. Come sottolinea Rhimes, certe reazioni rivelano pregiudizi radicati nel considerare i *period drama* con cast diversificati o centrati su vicende “da donne” come *guilty pleasures* leggeri e non degni di statura culturale (Bolla, 2025). Altri critici invitano però a non accontentarsi di una diversità solo scenica e chiedono uno storytelling più responsabile. *Bridgerton*, in conclusione, è al centro di queste discussioni perché rappresenta un nuovo modo di reinterpretare il romance storico – un modo che entusiasma molti e ne lascia altri insoddisfatti. L'analisi critica ci aiuta a comprenderne meglio sia il *fascino* (evasione, inclusività fantasiosa, estetica accattivante) sia le *lacune* (semplificazioni storiche, stereotipi persistenti sotto la vernice progressista). Entrambi gli aspetti vanno considerati per valutare l'impatto culturale della serie nel panorama del romance contemporaneo.

Conclusioni

L'analisi condotta nel presente lavoro consente di affermare che il romance contemporaneo non rappresenta una semplice sopravvivenza di forme narrative tradizionali, ma si configura come uno dei luoghi privilegiati in cui si osservano le trasformazioni della cultura mediale globale. Attraverso il caso di *Bridgerton*, emerge con chiarezza come il passaggio dalla carta allo schermo non costituisca una trasposizione lineare, bensì un processo complesso di rimediazione, in cui linguaggi, estetiche, pubblici e modelli produttivi interagiscono ridefinendo il senso stesso del genere. Il primo risultato che si impone riguarda la resilienza strutturale del romance. L'analisi genealogica mostra che le convenzioni fondamentali del genere – la centralità della coppia, il conflitto tra desiderio e norma sociale, la promessa del lieto fine – non si esauriscono nel tempo, ma si rinnovano adattandosi ai mutamenti culturali e tecnologici. Il romance storico, lungi dall'essere un semplice esercizio nostalgico, si rivela uno spazio simbolico attraverso cui il presente interroga il passato. In *Bridgerton* il Regency non appare come ricostruzione filologica, ma come ambiente narrativo rielaborato alla luce di istanze contemporanee di inclusività, emancipazione e pluralità identitaria. Emerge dunque che il romance non sopravvive malgrado le sue convenzioni, ma proprio grazie alla loro capacità di essere reinterpretate. Dal punto di vista teorico, si osserva che l'adattamento costituisce un atto creativo e culturale che ridefinisce l'identità dell'opera. Il confronto tra i romanzi di Julia Quinn e la serie televisiva evidenzia che la fedeltà non coincide con la riproduzione letterale del testo originario, ma con la conservazione di una fedeltà emotiva e strutturale. La serialità televisiva amplia le linee narrative, intensifica i conflitti secondari, riorganizza la temporalità e potenzia la dimensione visiva e sonora. Emerge che il medium audiovisivo non si limita a illustrare la parola scritta, ma la trasforma, producendo un nuovo oggetto culturale autonomo e interdipendente. In questo senso, *Bridgerton* dimostra che la rimediazione non annulla l'origine letteraria, ma la espande all'interno di un ecosistema narrativo più ampio.

Un ulteriore elemento di rilievo riguarda la dimensione emotiva del romance. L'integrazione con le neuroscienze consente di osservare che il coinvolgimento prodotto dalla narrazione amorosa non si limita alla sfera simbolica, ma attiva circuiti neurobiologici legati al desiderio, all'attaccamento e alla ricompensa. Si conferma che l'immersività narrativa, amplificata dalla serialità e dalla fruizione binge-watching, consolida un legame affettivo prolungato con i personaggi e con l'universo diegetico. Emerge che la forza del romance risiede nella sua capacità di articolare esperienze emotive condivise, offrendo al pubblico uno spazio di identificazione e di elaborazione affettiva. In questo quadro, il crossover generazionale non appare come semplice fenomeno di mercato, ma come manifestazione

di una struttura narrativa capace di attraversare epoche e contesti culturali differenti. L'analisi estetica del quarto capitolo evidenzia inoltre che *Bridgerton* opera una modernizzazione consapevole dei codici del period drama. Musica pop riarrangiata in chiave classica, costumi anacronistici, fotografia luminosa e ritmi narrativi accelerati costruiscono un ponte simbolico tra passato e presente. Si osserva che tale estetica non rappresenta un semplice ornamento, ma un dispositivo di aggiornamento culturale: il passato viene reso accessibile e significativo per un pubblico globale contemporaneo. L'ibridazione tra heritage drama e cultura pop emerge come strategia centrale attraverso cui la serie negozia nostalgia e innovazione.

La dimensione industriale costituisce un ulteriore livello interpretativo. L'analisi della macchina produttiva Netflix/Shondaland mostra che il successo di *Bridgerton* si colloca all'interno di una precisa strategia di branding, inclusività e piattaformaizzazione. Emerge che l'attenzione alla rappresentazione non opera esclusivamente come scelta etica, ma anche come driver economico e culturale. La sinergia tra estetica, serialità e strategia industriale consente alla serie di inserirsi in un circuito globale in cui la produzione audiovisiva e il mercato editoriale si alimentano reciprocamente. Il rilancio delle vendite dei romanzi di Julia Quinn dopo l'uscita della serie dimostra concretamente che i confini tra libro e schermo si fanno sempre più porosi. Il quinto capitolo conferma che il romance contemporaneo vive in un circuito partecipativo in cui il pubblico non si limita a consumare, ma contribuisce attivamente alla costruzione del senso. Fenomeni come BookTok, fanfiction e shipping evidenziano che la narrazione si espande oltre il testo originario, trasformandosi in spazio condiviso di negoziazione culturale. Emerge che il lettore/spettatore assume una funzione co-autoriale, partecipando alla circolazione, reinterpretazione e riattivazione continua dell'universo narrativo. In questo scenario, il romance digitale si configura come opera aperta, in cui la produzione industriale e la creatività comunitaria interagiscono in modo dinamico.

Nel complesso, la ricerca mostra che adattamento, neurobiologia, estetica, industria culturale e cultura partecipativa non rappresentano ambiti separati, ma dimensioni interconnesse di un medesimo fenomeno. *Bridgerton* rende visibile questa convergenza: la serie funziona perché attiva emozioni profonde, perché si inserisce in una tradizione narrativa riconoscibile, perché utilizza strategie estetiche contemporanee e perché si colloca all'interno di un sistema produttivo capace di amplificarne la diffusione globale. A livello personale e critico, emerge che lo studio del romance non implica la legittimazione acritica del genere, ma l'assunzione della sua complessità. Analizzare *Bridgerton* significa riconoscere la potenza culturale di una narrazione che, pur fondata su convenzioni consolidate, continua a generare dibattito, partecipazione e trasformazione. Il romance appare come spazio in cui si sperimentano modelli di relazione, identità e rappresentazione, offrendo

al pubblico strumenti simbolici per elaborare desideri e tensioni del presente. Si osserva infine che il percorso di ricerca apre ulteriori possibilità di approfondimento. Futuri sviluppi potrebbero indagare in modo comparativo altre produzioni di romance storico contemporaneo, oppure esplorare più sistematicamente il rapporto tra algoritmi di raccomandazione e costruzione del gusto narrativo. Ulteriori studi potrebbero inoltre approfondire la dimensione interculturale del romance globale, analizzando la ricezione di *Bridgerton* in contesti non occidentali. La riflessione potrebbe infine estendersi al ruolo dell'intelligenza artificiale nella produzione di narrativa romantica, interrogando le trasformazioni future della creatività e dell'autorialità.

In conclusione, emerge che il romance contemporaneo non costituisce un residuo di modelli narrativi tradizionali, ma uno dei luoghi più vitali della cultura mediale attuale. Attraverso *Bridgerton*, si osserva come la narrazione amorosa continui a reinventarsi, attraversando media, generazioni e comunità interpretative. Il passaggio dalla carta allo schermo non segna la fine del testo, ma la sua espansione. In questo processo di adattamento e rimediazione, il romance si conferma come forma narrativa capace di coniugare emozione e industria, tradizione e innovazione, individualità e partecipazione collettiva

Bibliografia

- Anichini, A. (2014). *Digital writing. Nel laboratorio della scrittura*. Maggioli.
- Aréjula-Muñoz, L. (2024). The changing faces of Regency romance in Netflix's *Bridgerton* and Jane Austen's *Pride and Prejudice*. *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 12(1), 1–16.
- Asplund, J., Ljung Egeland, J., & Olin-Scheller, C. (2024). Sharing is caring: Young people's narratives about BookTok and volitional reading. *Language and Education*, 38(1), 42–56.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*, 5, 12–17. (Ed. it. in *Il brusio della lingua*, Einaudi, 1988).
- Bernauer, M. (2008). Historical novel and historical romance. In G. Gillespie (Ed.), *Romantic prose fiction* (pp. 296–324). John Benjamins.
- Bertola, S. (2012). *Romanzo rosa*. Einaudi.
- Calabrese, S. (2024). *La narrazione. Letteratura, storie di vita, visual storytelling*. Pearson.
- Chiurato, A., & Bortolini, F. (2023). *Mediamorfosi: Adattamenti, transmedialità e franchise nell'era della convergenza*. Mimesis.
- Cinquagrani, A. (2020). *Letteratura e cinema*. Scholé.
- Conti, V. (2024). Adattamenti nella youth fiction. *Polifemo*, 27, 3–20.
- Detti, E. (1990). *Le carte rosa: Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*. La Nuova Italia.
- Dusi, N. M. (2003). *Il cinema come traduzione: Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. UTET.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Bompiani.
- Esch, T., & Stefano, G. B. (2005). The neurobiology of love. *Neuroendocrinology Letters*, 26(3), 175–192.
- Ficke, S. H. (2020). The historical romance. In J. Gelder (Ed.), *The Routledge research companion to popular romance fiction* (pp. 118–140). Routledge.
- Fisher, H. (2009). *Why him? Why her? Finding real love by understanding your personality type*. Henry Holt.
- Fisher, H. (2016). *Anatomy of love: A natural history of mating, marriage, and why we stray* (Rev. ed.). W. W. Norton.

- Fumagalli, A. (2003). Dalla letteratura all'audiovisivo. In A. Fumagalli, *Dalla letteratura all'audiovisivo. Teorie semiotiche e pratica dell'adattamento* (pp. 1000–1022). Dino Audino.
- Fumagalli, A. (2006). La rielaborazione delle strategie cognitive nell'adattamento da letteratura a cinema. In *Tradurre e comprendere. Pluralità dei linguaggi e delle culture* (pp. 455–469). Aracne.
- Fumagalli, A. (2020). *L'adattamento da letteratura a cinema. Vol. 1: Teoria e pratica*. Dino Audino.
- Gonzalez, R. J. (2016). 'Swan Queen', shipping, and boundary regulation in fandom. *Transformative Works and Cultures*, 22.
- Hendrick, C., & Hendrick, S. S. (2006). Styles of romantic love. In R. Sternberg & K. Weis (Eds.), *The new psychology of love* (pp. 149–170). Yale University Press.
- Hughes, H. (2003). *The historical romance*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2011). *Teoria degli adattamenti: I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Raffaello Cortina.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K., & Robison, A. (2006). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. MIT Press.
- Karandashev, V. (2017). *Romantic love in cultural contexts*. Springer.
- Landolfi, M. (1999). *Anatomia del romanzo rosa*. Società e Vita.
- Lazzarato, F., & Moretti, V. (1981). *La fiaba rosa: Itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*. Bulzoni.
- Lee, A. (2011). Time travelling with fanfic writers: Understanding fan culture through repeated online interviews. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 8(2), 1–24.
- Maddox, A., & Gill, R. (2023). Assembling 'sides' of TikTok: Examining community, culture, and interface through a BookTok case study. *Social Media + Society*, 9(1), 1–13.
- Manzoli, G. (2006). Adattamento. In *Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*. Kaplan.
- Mascio, A. (2023). *Serie di moda. Il ruolo dell'abbigliamento nelle narrazioni televisive*. Franco Angeli.
- Panksepp, J., & Biven, L. (2015). *Archeologia della mente: Origini neuroevolutive delle emozioni umane*. Raffaello Cortina.
- Rak, M. (1999). *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*. Donzelli.
- Rose, F. (2013). *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*. Codice.

Seshadri, K. G. (2016). The neuroendocrinology of love. *Indian Journal of Endocrinology and Metabolism*, 20(4), 558–563.

Shifman, L. (2013). *Memes in digital culture*. MIT Press.

Violi, P. (2021). *Breve storia della letteratura rosa*. Graphe.it.

Volpe, S. (2007). *Adattamento: Sette film per sette romanzi*. Marsilio.

Volpe, S. (2011). Frontiere pericolose: L'adattamento. *Between*, 1(1), 1–11.

Zeki, S. (2007). The neurobiology of love. *FEBS Letters*, 581(14), 2575–2579.