

Breaking Back: uno sguardo dal passato, ovvero, note per una genealogia

*Fiorenzo Iuliano e Cinzia Scarpino**

1. Back to the Seventies

Cinzia Scarpino

Ripensando agli eventi su cui si era appena concluso un intero decennio (forse, col senno di poi, un'intera epoca), i Manson Murders di Los Angeles e la stagione liserigica della *Summer of Love* di Haight-Ashbury, Joan Didion avrebbe scritto nel suo *White Album* (1979) che tra il 1968 e il 1969 giravano strane voci e strane storie e che "tutto era indicibile ma non c'era niente di inimmaginabile".¹ Gli anni Settanta avrebbero contribuito a rendere non più indicibile ciò che prima era solo immaginabile: la violenza efferata, la corruzione politica certo, ma anche i diritti degli omosessuali, il diritto al divorzio e all'aborto. La tensione civile e privata alla rivendicazione di una sempre maggiore rappresentabilità culturale (e giuridica) della diversità innervò il decennio segnato dal Watergate e dalle crisi petrolifere e si riversò, in parte, negli anni Ottanta. Proprio in quel frangente, l'importanza e la visibilità crescente del mezzo televisivo fece delle serie – soprattutto le commedie, le sitcom e i polizieschi – una sede di negoziazione popolare di alcune tensioni che si agitavano nel paese, consegnando quei prodotti di massa all'immaginazione nazionale e internazionale quali scenari di vita possibili, articolati repertori di storie e di simboli in flusso continuo o, per usare una categoria coniata da Arjun Appadurai, "mediascapes".²

Furono gli anni Settanta ad avviare un dialogo tra serie TV e società via via più fitto e complesso: le prime avrebbero mutuato contenuti e forme dal panorama socioculturale contemporaneo in modalità più dirette, la seconda avrebbe conosciuto progressive ridefinizioni (anche) sulla base delle istantanee provenienti dal piccolo schermo.

A ripescarle oggi, le numerose istantanee del decennio televisivo che va grosso modo dal 1970 al 1980 sembrano soffrire di alcuni difetti cromatici, di una filigrana un po' grezza, di una messa a fuoco approssimativa; limiti superati dalla rivoluzione qualitativa (la seconda "Television Golden Age") dei vent'anni a venire.³ Ma a dispetto delle sue imperfezioni, quell'enorme archivio popolare contiene molte delle strategie stilistiche con cui avrebbero fatto i conti – talvolta prendendone le distanze – tutte le serie successive: più ancora che inventarsi *spin-off* e *cliff-hanger*, gli anni Settanta avrebbero infatti improntato le serie TV a un'estetica votata, magari in modo più dichiarato che reale ma tuttavia inderogabile, a una "presa diretta" orientata all'attualità.

Le pagine che seguono nascono così dall'accostamento di istantanee presenti e passate e, forse, da un po' di nostalgia per le vecchie polaroid.

2012-1970: "We Are Family"

Uno sguardo ai numeri e alla varietà delle sitcom americane prodotte negli anni Settanta rivela una stagione feconda e, per molti aspetti, longeva: liberata dalle costrizioni sociali (di classe media) e morali (WASP) che hanno dettato legge nelle serie TV dei due decenni precedenti, la *situation comedy* riesce infatti per la prima volta a coniugare il successo di pubblico con una coraggiosa, e spesso spregiudicata, attenzione a tematiche sociali urgenti e controverse.⁴ Nonostante l'eterogeneità dei risultati (il decennio che vede la nascita di serie innovative come *All in the Family*, *Maude*, *Alice*, *M*A*S*H** e *Kojak* concepisce anche l'escapismo pseudo romantico di *Love Boat* e quello nostalgico di *Happy Days*), la televisione degli anni Settanta, scrive David Allen Case, crede nella possibilità di "promuovere (o di vantarsi di promuovere) una comprensione di ciò che gran parte della propria *audience* avrebbe potuto considerare sessualmente, etnicamente o religiosamente estraneo e diverso [*alien*]"⁵. Quando, nel 1971, il produttore Norman Lear decide di lanciare *All in the Family* (da cui sarebbe poi scaturita una genia di *spin-off* di successo tra cui *I Jefferson* e *Maude*) lo fa pensando che la sitcom, in quanto tale, sia ormai matura per accogliere un'esperienza sociale e culturale complessa e al passo coi tempi, giudicando gli americani pronti a confrontarsi, anche grazie al piccolo schermo, con i punti nevralgici del discorso pubblico di quegli anni: l'emancipazione della donna, l'aborto, il divorzio, l'omosessualità, la guerra in Vietnam, per citarne solo alcuni.

Ma a cambiare non sono solo le sitcom. La trasformazione di sceneggiature ambientazioni e format investe l'intero paradigma seriale: dalla novità della soap in *prime time* in cui serial e serie si incontrano creando la "serie serializzata" (*Dallas*)⁶ alla nascita di un gruppo di polizieschi (*Kojak*, *Baretta*, *Colombo*, *CHips* e *Starsky e Hutch*) che contengono *in nuce* molti degli sviluppi futuri del genere per almeno vent'anni, alla novità del *medical drama* satirico (*M*A*S*H**) e alla sperimentazione parodica (SOAP) e documentaristica (*An American Family*).

Lo sguardo retrospettivo ha in serbo non poche sorprese: a guardarsi indietro ci si accorge infatti che mentre il rivoluzionario decennio della controcultura, i leggendari anni Sessanta, non hanno, a esclusione di *Star Trek* e della saga importata dalla radio *Guiding Lights* (*Sentieri*), inventato alcun prodotto televisivo iconico, i Settanta, bistrattati dagli intellettuali contemporanei come "Me Decade",⁷ decennio "narcisista"⁸ e patologicamente turbato ("Great Malaise")⁹ ricordato dai più per le acconciature e le mode terribili, la disco music e tre presidenti poco amati e meno ammirati (Nixon, Ford, Carter), hanno concorso a forgiare un patrimonio televisivo difficilmente trascurabile.¹⁰ Ripercorrere il decennio avvantaggiandosi della prospettiva di contributi storiografici recenti come *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society and Politics* di Bruce J. Schulman, aiuta a inquadrare un periodo capace di "rimodellare lo scenario politico più profondamente degli anni Trenta"¹¹ in cui si avvicendano cambiamenti radicali in ogni aspetto della vita pubblica e privata degli americani – dalle relazioni interpersonali alla religione, la famiglia, la politica e l'economia di mercato – a partire da una mutata geografia socioculturale del paese: la centralità del "New South" della *Sunbelt*, l'ambientalismo, la seconda ondata femminista, le lotte per i diritti dei gay e i vari "rinnovamenti" etnici.

Tra il 1969 e il 1980, il susseguirsi di eventi di grande risonanza mediatica e l'imporso di leggi e sentenze della Corte Suprema per molti versi epocali cambiano il volto della società americana: dallo scandalo del Watergate (padre di tutti i -gate a venire) alla fine della guerra in Vietnam, dalla crisi petrolifera alla stagflazione, dai disastri ecologici di Three Mile Island e Love Canal alla marea nera di Santa Barbara, dalla "battaglia dei sessi" combattuta – e vinta – simbolicamente dalla tennista Billy Jean King contro Bobby Riggs all'occupazione di Alcatraz da parte delle tribù di nativi del New American Movement, dalla legge sul divorzio "no-fault" ("senza colpa") approvata in California nel 1969, adottata in 9 stati nel 1977 (e in tutti gli stati tranne due nel 1982) alla sentenza della Corte Suprema sull'aborto del 1973 (Roe vs. Wade), pietra miliare nella liberalizzazione e nell'abolizione delle leggi sull'aborto e a un'intera batteria di leggi a tutela dell'emancipazione femminile in ambiti come l'istruzione, la salute, le politiche bancarie, la violenza domestica e lo stupro (con la sola sconfitta nell'Equal Rights Amendment, ERA, passato al Congresso ma non ratificato da tutti gli stati), e, ancora, dalla creazione dell'EPA, la Environmental Protection Agency, al passaggio di provvedimenti a controllo della qualità dell'aria e dell'acqua.

L'elenco – pur non esaustivo – è utile a tratteggiare i contorni di un decennio ricco e problematico, segnato da un'economia che conosce recessioni profonde, da politiche sociali, federali, statali e municipali, votate al progressivo abbattimento del *welfare* e al conseguente degrado delle *inner cities* messe in ginocchio da strategie "urbanicide", da un mercato immobiliare in mano alla speculazione dei privati e dalla diffusione endemica di crack ed eroina. Un quadro che alimenterà, secondo la disamina sociologica di *The Wire* firmata da William J. Wilson e Anmol Chaddha contenuta in questo numero di "Ácoma" la "disuguaglianza sistemica" di una città come Baltimora nei decenni successivi.¹²

Di fronte a una tale complessità sociale, alcune serie televisive americane affilano le loro capacità sismografiche e mimetiche e contribuiscono, sulla scorta di un vantaggio bidimensionale e seriale su musica, moda e cinema, a restituire, propagare e normalizzare le grandi e piccole scosse sociali e culturali che attraversano un paese sempre più interessato al concetto di "diversità".

Se la "diversità" mette in soffitta l'idea di integrazione etnica e razziale in nome di una pluralità egualitaria a cui si rifaranno le rivendicazioni delle femministe, degli immigrati, e dei gay, il genere televisivo che più di ogni altro, negli anni Settanta, si fa luogo deputato a rappresentarla e, forse, a contenerla, è la sitcom, con il primato indiscusso di *All in the Family* (Arcibaldo), trasmessa dalla CBS tra il 1971-79. Riscrittura dell'inglese *Till Death Do Us Part*, *All in the Family* opera una rottura netta con il passato a cominciare dal cetto sociale da cui muove: il nucleo dei Bunker è infatti *working class*. Il *pater familias* (Archie) è un veterano della Seconda guerra mondiale burbero, polemico, dedito all'invettiva, conservatore e repubblicano, misogino e razzista; la madre, Edith, è una casalinga garrula e naif dotata dell'arte, inconsapevole, della mediazione; la figlia, Gloria, è fidanzata allo studente di college Mike (un prodotto della controcultura), e il tutto è ambientato in un quartiere popolare del Queens, a New York. Personaggi quali i Jefferson (i vicini afroamericani, su cui torneremo) e Maude (cugina di Edith, benestante e democratica) diventeranno i protagonisti degli omonimi *spin-off*. In *All in the Family* ogni argomento è presentato attraverso lo scontro verbale tra due

prospettive antitetiche: la retroguardia di Archie da una parte, l'avanguardia generazionale di Mike e Gloria o le posizioni *liberal* di Maude – o di chi per lei – dall'altra. Quasi nessun aspetto della vita degli anni Settanta sfugge alle stoccate di Archie e a una conseguente disputa da consumarsi tra il soggiorno e la cucina dei Bunker e, successivamente, nella casa di Mike e Gloria: dai diritti delle donne sul lavoro al divorzio, dagli anticoncezionali all'aborto, dall'omosessualità al razzismo. Nell'instancabile addomesticamento degli argomenti più scottanti e nella verve umoristica anche cruda ma familiare che ne disinnesci i potenziali esplosivi risiede ciò che fa di *All in the Family* e, a distanza di quarant'anni, non solo una serie ancora spassosa ma anche una sorta di serbatoio di informazioni, immagini e temi del suo tempo.¹³

Anche l'arrivo de *I Jefferson* sul piccolo schermo sembra riflettere una più ampia ricognizione sociale dell'esperienza americana di quegli anni. A differenza dei Bunker, George e Louise riescono a migliorare la loro posizione economica e trasferirsi a Manhattan, in un appartamento di lusso "in the sky", con dirimpettaii *upper middle class* tra cui una coppia interracial e un inglese caricaturale. Da un lato *I Jefferson*, afroamericani arricchiti in un quartiere per lo più bianco di classe medio alta, sono la prima sitcom nera svincolata dal contesto povero di prodotti precedenti e coevi (come in *Sanford and Son*, 1972-77, ambientato a Watts, Los Angeles; e in *Good Times*, 1972-77, *spin-off* di *Maude* in cui la famiglia Evans abita in una *project house* di Chicago con malcelati rimandi agli squallidi Cabrini-Greens Projects della stessa città).¹⁴ Dall'altro, a dispetto della natura innovativa della creazione di Lear, nel rimuovere ogni forma "di ostilità razziale scoperta" *I Jefferson* finiscono spesso con il riproporre il conflitto inconciliabile – e la diversità insuperabile – tra bianchi e neri,¹⁵ un limite che si farà ancor più evidente in *Diff'rent Strokes* (*Il mio amico Arnold*, 1978-85, *spin-off* di *Maude*), storia dei due orfanelli di Harlem catapultati nella Park Avenue di un vedovo bianco.

Se i Bunker e i Jefferson sono famiglie in senso tradizionale, gli anni Settanta tengono poi a battesimo un genere di sitcom destinato a sopravvivere fino a noi quasi identico a se stesso: quello delle donne (talvolta madri) single per scelta o perché divorziate e, specularmente, quello di uomini single divorziati (che si vanno ad aggiungere alla categoria dei vedovi). Quanto alla prima tipologia, tanto ricorrente da apparire nelle cronache televisive di riviste e quotidiani americani di ieri e di oggi,¹⁶ vi si annoverano alcune delle serie più seguite e premiate del decennio: dal *Mary Tyler Moore Show* (una trentenne avvenente che lascia il fidanzato, si trasferisce a Minneapolis e comincia la sua nuova vita da single e donna in carriera) ai suoi *spin-off* (*Phyllis* e *Rhoda*, entrambi incentrati su donne divorziate e volitive), da *Alice*, 1976-85 (ambientato a Phoenix e ispirato al film di Scorsese *Alice non abita più qui*, 1974, con la protagonista vedova e madre che lavora come cameriera al Mel's Diner) a *One Day at a Time* (*Giorno per giorno*, 1975-84), ennesima creatura di Norman Lear, incentrata sulla vita di una madre divorziata con due figlie adolescenti a Indianapolis. Descrivendo la quotidianità di donne bianche e single alla prese con mansioni materne e lavorative e con una ricerca identitaria più autentica, non stupisce che queste sitcom – una decina tra il 1975 e il 1985 – abbiano goduto dell'attenzione di riviste come "MS", "Vogue" e "McCall's" alla stregua di rappresentazioni esemplari di alcune rivendicazioni del movimento femminista. Se è vero che, nell'attenta analisi di Lauren Rabinowitz, a uno scandaglio più attento commedie come *One Day at a*

Time e *Alice* mostrano di riproporre “parametri della struttura familiare incorporando gli amici maschi nelle veci di parenti e patriarchi simbolici”,¹⁷ lo iato che le separa dalla produzione degli anni Cinquanta e Sessanta resta incolmabile e l’importanza seminale negli sviluppi futuri del genere indubbia.

A ribadire quanto il divorzio sia nelle vene del decennio nascono poi un gruppo di serie, quasi tutte sitcom, dalla casistica più varia: dalle due coppie separate con figli di *Here We Go Again*, 1973, ai celebri Loud, protagonisti del primo documentario-reality, *An American Family*, 1973 – che registra anche il primo *coming out* di un gay, il figlio Lance, sul piccolo schermo –, al nucleo del drama *Family*, 1976-80, e alla “strana coppia” di uomini che si ritrovano a condividere lo stesso appartamento a Manhattan (*The Odd Couple*, 1970-75). E, specchio di una rivoluzione demografica e abitativa in corso, si fanno largo anche soluzioni di convivenza “coed” in cui giovani protagonisti e protagoniste condividono appartamenti e avventure come in *Laverne & Shirley* (spin-off di *Happy Days*, 1976-83) e nel *ménage à trois* platonico, ma non troppo, di *Three’s Company* (*Tre cuori in affitto*, 1977-84).

Gli assestamenti sociologici non riguardano solo la proliferazione di modelli familiari alternativi a quello tradizionale ma la stessa figura paterna che, messa alle strette dal femminismo vecchio e nuovo, si fa più morbida, più sensibile alle esigenze affettive dei figli e della moglie: per un Archie Bunker convinto che un padre sappia sempre come fare (secondo il celebre motto della sitcom *Father Knows Best*, 1954-60) c’è insomma un Tom Bradford (*Eight is Enough/La famiglia Bradford*, 1977-81) pronto ad ascoltare i suoi otto figli e mostrarsi tenero e vulnerabile.

Meno vulnerabili, ma niente affatto infallibili, sono invece i protagonisti dell’altro genere che si fa carico di alcune tensioni sociali del decennio – la microcriminalità urbana e suburbana – anodizzandole e restituendo al pubblico un’immagine positiva delle istituzioni: se la lezione del Watergate è “non fidarti di nessuno”, qui si tenta una sorta di riconciliazione con le forze dell’ordine e lo si fa attraverso figure fondamentalmente rassicuranti. Il poliziesco, o *crime drama*, fiorisce infatti negli anni Settanta sull’asfalto delle strade di New York e della California. *Kojak* (New York, 1973-78), *Baretta* (New Jersey, 1975-78) e *Columbo* (Los Angeles, 1968-78, 1989-2003), la triade etnica del genere (il primo di origini greche, gli altri due italiane) inaugura una stagione assai ricca che si protrarrà fino agli anni Ottanta. Al di là della fama universale e della serialità virtualmente infinita di *Columbo* (il tenente Colombo nella versione italiana), è *Kojak* a portare inscritta l’appartenenza all’atmosfera degli anni Settanta e a imprimersi maggiormente nella memoria collettiva: la musica di sigla e stacchi, i costanti rumori del traffico, il lecca lecca, la battuta “Who loves ya, baby?”, il modo di portare la pistola, e l’uso, quindi la diffusione mediatica, del “Miranda Warning” (la procedura, introdotta nel 1966, secondo cui si leggono all’arrestato i suoi diritti) sono elementi associati a quel decennio in grado, allo stesso tempo, di fare scuola in quelli successivi.

L’altra eredità di *Kojak* è il ruolo centrale che vi giocano New York e le sue strade. La serie illumina e amplifica alcuni aspetti della vita cittadina: la sua struttura si ispira alle notizie di cronaca (il *pilot* copre un caso celebre della Brooklyn di quegli anni, i Marcus-Nelson Murders) e le scene all’aperto sono girate spesso negli slum di una metropoli raffigurata, secondo una definizione del “Time” del

1973, “in tutta la sua miseria di scarafaggi e racket”.¹⁸ La principale caratteristica di *Kojak*, scrive Paul Cobley, è che “ruota intorno al ‘realismo’ [...]”: “la stanchezza, la complessità, lo squallore e anche le tecniche ‘documentaristiche’ della regia [...]” funzionano come altrettanti segni di un’estetica della verosimiglianza che ritornerà, a distanza di vent’anni, nel newyorchese *Law & Order* (1990-2010).¹⁹

Kojak, agente del NYPD, opera, così come Baretta e Colombo, in solitaria, appoggiandosi a qualche informatore e, di rado, alla sua squadra, ma agendo poi autonomamente. Al solipsismo lavorativo di questi eroi non-eroici e poco aggressivi (il livello di violenza di Kojak è andato diminuendo nel corso della produzione a causa delle polemiche suscitate dalle prime puntate, mentre quello di Colombo è sempre stato inesistente) sopperiranno in parte due coppie di piedipiatti bellocci che scorazzano sulle vie della California in *Starsky & Hutch*, 1975-83 e *CHips*, 1977-83, con inseguimenti sottolineati da stacchi musicali e rombi di motore. E i tratti rassicuranti si fanno, col tempo, accattivanti.

Sitcom e drama incentrati sulle famiglie e polizieschi che abbracciano la strada e prendono a strizzare l’occhio a un pubblico anche femminile. A parte *Dallas*,²⁰ sono questi i due grandi filoni televisivi degli anni Settanta che continueranno, per graduali emendamenti, fino a oggi.

1970-2012: “Born this Way”

Se il look “glitter rock” di Lady Gaga dichiaratamente ispirato a David Bowie, il ritorno dei pantaloni a zampa di elefante, dei jeans attillati, delle zeppe e dei borselli maschili non bastassero a descrivere le ampie propaggini del “decennio lungo del secolo breve”,²¹ potremmo aggiungere almeno altre due note di colore: la riscrittura cinematografica di *Charlie’s Angels* (2000) – nove anni prima che Farrah Fawcett, il simbolo degli “angeli”, morisse di cancro privando così l’America del sorriso più fotogenico del suo tempo – e la riproposizione di *Dallas* (2012), *next generation*.

Eppure, toni scanzonati a parte, la vitalità della matrice dei Settanta oggi, prima ancora che culturale, è economica e politica, e definirne la natura, in qualsiasi ambito, un’impresa insidiosa: si tratta di un ritorno, di un recupero, di un ricorso o, forse, della fine di una parabola?

A osservare alcune dinamiche interne alle serie TV americane di questo primo decennio del Duemila la risposta sembra sfaccettata ma affermativa. È un ritorno nella misura in cui continuano a essere soprattutto le sitcom e i *dramedy* (naturale evoluzione delle prime in un format più lungo e complesso) a fare da specchio all’esperienza della contemporaneità americana, ingaggiando un rinnovato intento mimetico nei confronti di alcuni temi “caldi” (a loro volta impensabili senza le battaglie combattute negli anni Settanta) quali i matrimoni gay, la procreazione assistita (al centro di *The New Normal*, commedia di prossima uscita per NBC che ritrae una coppia gay e una madre surrogata), l’uso delle cellule staminali, il problema del multiculturalismo quarant’anni dopo. È un recupero rispetto ad alcune caratteristiche formali su cui puntano, per esempio, *Modern Family* e *The Office* nel *mockumentary* fondendo e rilanciando due modalità che risalgono agli anni Settanta e arrivano a noi attraverso Woody Allen:

la parodia (*SOAP* – a cui si deve anche il primo *cliff-hanger* televisivo, tecnica destinata a far furore con *Dallas* – e *All that Glitters*) e il documentario (*An American Family*). È un ricorso nell'insistenza con cui vengono riproposte soluzioni abitative ed esistenziali di due, tre, quattro o cinque cuori in affitto su una costa o sull'altra del paese. Ed è forse la fine di una parabola, quella dei drama alla *Soprano*.

Più in generale, ci sono almeno due tendenze di fondo che richiamano i Settanta segnando allo stesso tempo il punto di arrivo di una traiettoria culturale che culmina sul finire degli anni Novanta: la prima è la rappresentazione di cellule familiari che, nonostante la loro "disfunzionalità", continuano a stare insieme piuttosto che atomizzarsi; la seconda è una sorta di disseminazione della diversità (soprattutto di genere, e in misura minore etnica) nei vari nuclei familiari o lavorativi. Da un lato, la diversità, o meglio ancora *le* diversità, non hanno più bisogno di essere incanalate in serie tematiche o di rivendicare una specificità identitaria tale da non poter essere parte di uno spaccato più eterogeneo, e dall'altro, anche sulla scia aperta dall'opera pionieristica di alcune produzioni di fine millennio (*E.R.*, *Will & Grace*, *The L-Word*, *Ellen*), non incontrano più lo sdegno e l'ostilità delle frange conservatrici del paese. In un articolo del "New York Times" intitolato, tanto per restare in tema, *Gay On TV: It's All In the Family*, si ricorda, per esempio come la presenza di un transessuale in *Glee* (Fox, 2009), il *teenage musical* che piace agli Obama, quella di una coppia lesbica felicemente sposata in *Grey's Anatomy* (ABC, 2005) e di una coppia gay che sta per adottare una seconda bambina in *Modern Family* (ABC, 2009) non abbiano suscitato alcun tipo di resistenza moralista da parte del pubblico. Anzi, per complicare un po' il quadro, giova ricordare che le uniche critiche a *Modern Family* sono arrivate dalla comunità LGBT, mentre la serie ha colto il plauso del repubblicano mormone Mitt Romney.²²

A ben guardare, infatti, la "modernità" della famiglia creata nel 2009 da Steven Levitan e Christopher Lloyd (già autori di *Cheers* e *Wings*) è quanto meno ambigua. L'albero di famiglia è composto da tre rami: Jay Pritchett, il patriarca, la sua seconda moglie, colombiana, Gloria e il figlio di lei, Manny; il figlio di Jay, Mitchell, il suo compagno Cam e la loro bambina vietnamita adottata; la figlia di Jay, Claire, suo marito Phil e i loro tre figli. Le mogli stanno a casa, i figli vanno a scuola, i mariti pensano al sostentamento economico, alle auto, alla manutenzione domestica e agli hobby, i gay cucinano e agghindano la loro bambina come una principessa. L'ambientazione è suburbana e californiana, il format è quello del *mockumentary* che, già rodato in *The Office*, consiste nell'interpolare alle riprese tradizionali dei brevi intermezzi in cui gli attori parlano direttamente a una telecamera che li riprende. I personaggi sono immersi nella tecnologia e le scene, così come le conversazioni, sono spesso veicolate attraverso Ipad, Iphone, youtube e skype. Alla paura che il telefono abbia ucciso le sitcom – perché nessuno ha più bisogno di andare a casa di un vicino per fare due chiacchiere – *Modern Family* sostituisce l'incertezza di comunicare anche sotto lo stesso tetto. Scrive Bruce Feiler in un articolo comparso sul "New York Times" che la serie prende consapevolmente le distanze tanto dal corrosivo realismo delle sitcom di Norman Lear (i cui protagonisti vivono in prima persona esperienze traumatiche che incarnano lo *Zeitgeist* di ieri, e quello di oggi: Edith Bunker è vittima di un tentato stupro, Maude ha un aborto e Archie bacia un travestito...), quanto dall'irriverenza di *Seinfeld* (1990-98),

ricavandosi uno spazio intermedio, più introspettivo, “timido” e, su tutto, positivo. I grandi temi dell’attualità non toccano sul vivo la tribù dei Pritchett che ne è al massimo lambita esternamente, concentrata invece sulla propria conservazione in mezzo alle difficoltà. Ciò non di meno, la naturalezza – virata spesso in toni caricaturali che riescono tuttavia a non risultare offensivi – con cui il quadro di famiglia tiene insieme almeno tre figure *altre* (due padri gay e una colombiana di prima generazione) ha lo stesso garbo, e forse lo stesso gusto edulcorato, delle riconciliazioni che arrivano immancabili alla fine di ogni puntata.

Di segno opposto all’apparente leggerezza sociologica di *Modern Family* è il *dramedy Shameless* (Showtime, 2011) che presenta una famiglia questa sì, veramente “dysfunctional” creata, sulla falsariga dell’originale inglese, da John Wells (già produttore di *E.R.* e *West Wing*). Il padre (William H. Macy) dei sei Gallagher è un alcolizzato che vive con un assegno di sussidio guadagnato, di volta in volta, truffando lo stato; i figli, abbandonati dalla madre, si arrangiano condividendo gli spazi di una casa di Chicago che va in pezzi (la sigla, girata nell’unico bagno in cui si avvicinano a uno a uno tutti i membri della famiglia, è strepitosa). Il contesto economico in cui si muovono i Gallagher, ha scritto qualcuno, non è “blue-collar” – ovvero operaio – perché il precipizio della sussistenza ha tolto loro anche il “colletto”. Il tono è politicamente scorretto e dissacrante, la diversità (per esempio l’omosessualità di uno dei figli) è talmente intrinseca ai protagonisti da passare in secondo piano o da non meritare attenzione esclusiva. Eppure, nonostante la necessaria mancanza di *happy ending* in stile *Modern Family*, i Gallagher rimangono uniti, continuando a preferire una vita sotto la soglia di povertà a una possibile soluzione adottiva.²³ Cambiano la classe sociale, la città e la cifra stilistica ma il messaggio sulla famiglia non si discosta, paradossalmente, da quello dei Pritchett.

Quanto a “single ladies” e “single men”, invece, il retaggio degli anni Settanta incontra, nei casi migliori, quello degli anni Novanta – da *Friends* (1994-04) al suo corrispettivo afroamericano ambientato nei *brownstones* di Brooklyn, *Living Single* (1993-98) e a *Sex and the City* (1998-2004) – e produce una sorta di arretramento anagrafico: mentre negli anni Settanta, a essere single erano, per lo più, donne divorziate dai trent’anni in su – “thirty-something” si sarebbero definite anche Carrie Bradshaw & Co. – sono i titoli stessi di sitcom e *dramedy* di oggi a evocare tanto una fascia d’età più giovane quanto un appiattimento universalizzante delle storie raccontate: da *Girls* (HBO, 2012) le quattro ventenni che cercano fortuna a Manhattan e si collocano tra le quattro amiche Carrie, Miranda, Amanda e Charlotte e le adolescenti di *Gossip Girls*; a *New Girl* (Fox, 2011), con la protagonista, Jess, insegnante elementare in una scuola di Los Angeles che divide l’appartamento con tre ragazzi; a *Broke Girls* (CBS, 2011), le due cameriere di Brooklyn che vivono e lavorano insieme. (L’unica single trentenne “o giù di lì” che si aggira dalle parti di Midtown è la protagonista di *30Rock*, sitcom pluripremiata scritta e interpretata dalla formidabile Tina Fey).

A un’insularità geniale e asfittica risponde invece la sitcom di maggior successo degli ultimi cinque anni, *Big Bang Theory* (CBS, 2007) che porta l’intellettualismo brillante e caustico di *Frasier* (1993-04) e *Seinfeld* all’estremo, finendo per autoalimentarsi dei suoi stessi cliché (i quattro *nerd* che passano le loro giornate tra complessi calcoli di astrofisica, monologhi davanti ai modellini di *Star Trek* e impacciate conversazioni

con l'altro sesso, impersonato dalla biondina delle porta accanto). Ambientato a Pasadena ma avulso da qualsivoglia contatto con la realtà circostante, *Big Bang Theory* è formalmente perfetto e socialmente autistico, come i geni precoci che ritrae.

Mentre sitcom e *dramedy* godono di buona salute nella rielaborazione di vecchi modelli alla luce dei mutati assetti sociali, la stagione delle serie drammatiche (*Lost*, *Six Feet Under*, *I Soprano*, *The Wire*, *L-Word...*), sembra al momento in declino salvo poche eccezioni, su tutte *Breaking Bad* (AMC, a partire dal 2008). *Mad Men* (AMC, 2007) e, in misura minore, *Boardwalk Empire* (HBO, 2009) sono prodotti dalla qualità indiscutibile ma la loro ambientazione nel passato (gli anni Sessanta per il primo, il proibizionismo per il secondo) non solo scivola talvolta nella ricostruzione un po' calligrafica ma li sottrae a un confronto immediato con l'attualità che è invece la cifra distintiva di opere quali *The Wire* (HBO, 2002-08) e *I Soprano* (HBO, 1999-07). Se si esclude l'esperienza quasi documentaristica di David Simon (l'autore di *The Wire*) in *Treme* (HBO, 2010), interessato a rappresentare la ricostruzione dell'omonimo quartiere di New Orleans nel dopo Katrina a partire dai suoi musicisti, le loro vite e le loro storie, la serie drammatica più complessa e riuscita degli ultimi anni è *Breaking Bad*, scritta e prodotta da Vince Gilligan (già autore di *X-Files*) e ambientata ad Albuquerque, New Mexico. Nella discesa agli inferi ambiguamente catartica di Walter White (interpretato da Bryan Cranston), professore di chimica di liceo che a cinquant'anni scopre di avere un cancro terminale ai polmoni e si mette a produrre metamfetamine ("chrysal meth") per lasciare un gruzzolo alla moglie incinta e al figlio disabile, in molti hanno letto una figura quasi allegorica, un "Everyman" alle prese con la resa dei conti. La trasformazione del protagonista da uomo incolore e pavido, un tipico prodotto dell'America di mezzo, a criminale a tutto tondo sullo sfondo di scenari desertici è magnetica senza mai suonare inverosimile.²⁴ Sebbene l'intera storia di White sia avvolta in uno strato di moralità (o immoralità) metafisica trapiantata in paesaggi che ricordano gli spaghetti western, il realismo spietato di *Breaking Bad* non rinuncia mai a ricordare allo spettatore il mondo da cui sta chiamando, una Middle America in cui le assicurazioni mediche di un insegnante non bastano a coprire le cure per il cancro, la produzione e lo spaccio di metamfetamine sono un business in crescita e i deserti sudoccidentali luoghi in cui, come direbbe Joe Pesci in *Casino*, si può seppellire qualsiasi cosa.

Al realismo – sia esso mimetico, ironico o allucinato – sembrano invece aver abdicato i *crime drama* e *crime procedural* che si moltiplicano, rifrangendosi l'un l'altro, nei vari canali generalisti e via cavo. Anche il fortunatissimo sottogenere anti-terroristico avviato nel post-11 settembre da *24* (2001-2010)²⁵ e continuato in seguito da diverse serie (tra cui *Homeland*, Showtime, 2011)²⁶ risponde a una logica di dislocazione del dato geografico e sociologico: sfruttando il ventaglio di possibilità narrative offerte dall'incastro di macchinazioni di intelligence militare e raffigurazioni del *villain* islamico, esso occupa, al pari dei repentini rovesciamenti di scenari in cui si divide, uno spazio di mezzo, senza dimorare realisticamente né in uno né nell'altro.

Quanto a *The Wire* – la cui grandezza drammatica è riconosciuta universalmente dall'accademia ma non dagli Emmy Awards, ed è ascrivibile più al respiro sociologico e alle soluzioni narrative che non all'appartenenza al solo genere poliziesco-criminale – l'epica di Baltimora non sembra aver fatto proseliti: forse, scrive

Marsha Kinder, per via di “un cast troppo nero e di un’analisi troppo sistemica per l’America di mezzo”.²⁷

La presa diretta sull’attualità multiforme alla base di *The Wire* e *Law & Order* si è invece sclerotizzata nella proliferazione di coroner e profiler in grado di dissezionare, attraverso tecnologie costosissime, gli atti criminali in unità sempre più specifiche e, solo idealmente (come spiega Corinne Kruse in un saggio su *CSI*), scientifiche.²⁸ Più che restituire un quadro organico dell’esperienza di una città attraverso la lente del crimine, una serie come *C.S.I.* sembra puntare allo sradicamento geografico e culturale. Lasciando da parte i due *spin-off* collocati a Miami e a New York, l’ambientazione della serie madre, Las Vegas, città del crimine, del gioco d’azzardo e del peccato non è solo ironica (contraltare improbabile all’efficienza chirurgica con cui l’entomologo Grissom fa *sempre* giustizia), ma quasi posticcia (uno sfondo poco più che scenografico al bunker in cui opera, spesso in camici da laboratorio, la sua squadra).²⁹ Certo ci sono vedute aeree di casinò e *strip* in quasi ogni puntata nonché scene ambientate nel deserto, ma presi nel loro insieme i casi si sottraggono alla specificità locale, configurandosi, scrive Derek Kompare, come “crimini che si possono commettere virtualmente ovunque”. Las Vegas funziona insomma, continua Kompare, “come luogo generico” adatto a veicolare una “morale americana normalizzante”.³⁰

Per molti versi indicativo dello scollamento ormai consumato tra città e polizieschi, uno dei *crime drama* più riusciti degli ultimi anni, *Criminal Minds*, sceglie di liberarsi del tutto dall’affiliazione a un luogo: la natura itinerante del compito del team di criminologi si risolve infatti nella neutralità di qualsiasi contesto in cui si trovano a lavorare, ribadita, se mai ce ne fosse bisogno, dalle scene ambientate in aereo che chiudono gli episodi.³¹

La strada che porta da *Kojak* – e *Miami Vice* – a *Criminal Minds* è diventata un’autostrada a sei corsie in cui le indagini procedono parallele ai tessuti sociali delle città senza mai toccarli nel vivo.

2. Back to the Nineties

Fiorenzo Iuliano

Racchiusi in una sorta di parentesi felice, tra la caduta del muro e il crollo delle torri, alle soglie di quella che veniva definita “fine della storia”,³² gli anni Novanta sono stati per gli Stati Uniti un decennio di grandi trasformazioni, e hanno rappresentato una cesura netta, per molti aspetti, con il passato. Gli anni di Clinton, primo presidente democratico dopo oltre un decennio di amministrazione repubblicana, sembrava dovessero segnare una nuova stagione delle libertà e dei diritti, in una fase che si presentava come totalmente nuova e foriera di risvolti imprevedibili, dopo la scomparsa dello storico nemico sovietico e l’affermazione su scala globale dei valori di libertà e democrazia che avevano rappresentato i vessilli ideologici (e molto spesso puramente propagandistici) degli Stati Uniti. Anni segnati da un’ansia di rinnovamento che non sempre si traduceva in realtà concrete, i *Nineties* si concludono bruscamente con l’esplosione della rabbia dei nuovi “angry young men”, la generazione ribelle e antagonista del popolo no-global, che a Seattle fa sentire la

sua voce per la prima volta nel 1999, gridando e marciando contro quel processo di americanizzazione forzata del pianeta, frutto del nuovo unilateralismo. Sono questi gli anni nei quali pare prendere piede una nuova sensibilità etico-politica, specie tra le giovani generazioni, dopo il disimpegno ostentato ed edonista del decennio precedente. Gli eventi dell'11 settembre del 2001 sembreranno già appartenere a un'altra epoca, lontanissima dagli anni del clintonismo e dal loro epilogo, e segnata da un ritorno drastico al culto dell'ordine e della repressione, stavolta su scala globale.

La televisione di quegli anni vive e traduce le trasformazioni della società americana nel suo complesso. L'affermazione delle nuove tecnologie e la diffusione su larga scala di internet cominciano a diventare un fenomeno di cui anche i media tradizionali non possono non tenere conto. È, soprattutto, il confine stesso tra realtà e *fiction* a diventare sempre più labile: non è solo la prima Guerra del golfo a essere totalmente medializzata e trasmessa, di fatto, in diretta televisiva, ma di lì a qualche anno l'ondata della *reality TV* dimostrerà che la finzione e la realtà sono sempre più difficili da distinguere. Nel dibattito intellettuale e accademico, d'altra parte, ha un ruolo significativo la voce di Jean Baudrillard, di cui non a caso proprio negli anni Novanta si traducono in inglese, tra gli altri suoi libri, *Simulacres et simulation* (1981) e *L'Echange symbolique et la mort* (1976), a decretare che tra il reale e le sue riproduzioni non c'è nessuna differenza sostanziale.

Attraverso un'ipotesi di mappatura delle serie prodotte negli anni Novanta, che giustappone tre fra gli esiti televisivi più interessanti di quella stagione di cambiamenti, queste pagine proveranno a chiedersi che cosa stava succedendo a quella generazione che è stata adolescente negli anni del Grunge, della *new economy*, e del boom di internet, e quali immagini e storie ne conservino tuttora la memoria.

Laura e i suoi eredi: il caso *Twin Peaks*

Nella sua introduzione a un precedente numero di "Ácoma" dedicato alle serie televisive americane, "I Soprano e gli altri", Cinzia Scarpino faceva riferimento a quella che è comunemente definita la "seconda stagione d'oro" della televisione americana, collocata grossomodo intorno alla metà degli anni Novanta.³³ È infatti in quegli anni che si assiste a un rinnovato picco di creatività che porta alla produzione e messa in onda, soprattutto da parte dell'emittente via cavo HBO, di alcune tra le serie più famose e celebrate, che nell'arco di pochi anni diventano un vero e proprio fenomeno culturale negli Stati Uniti e nel mondo. Le serie prodotte durante quella stagione fortunata, e probabilmente ora conclusa, hanno però origini che risalgono a qualche anno prima. La transizione tra un modo di concepire la serialità televisiva predominante fino a tutti gli anni Ottanta e l'era dei "Soprano e degli altri" si compie, nella fattispecie, nella serie che per la prima volta ha consentito di parlare di televisione in termini di qualità e potenzialità espressive ed estetiche, fino ad allora mai riconosciute al medium di massa per eccellenza, ovvero quel connubio di successo popolare e ricercatezza stilistica che è stato *Twin Peaks*, a partire da cui, a detta di molti, la televisione non sarebbe più stata la stessa.³⁴ Trasmessa in due sole stagioni, dal 1990 al 1991, dal network ABC, ideata e prodotta da David Lynch e Mark Frost,

la serie *Twin Peaks* può essere vista, a oltre vent'anni dalla sua messa in onda, come un esperimento che contiene e riassume, con esiti diversi, tutto ciò che avrebbe fatto la fortuna delle serie televisive trasmesse dalla TV via cavo di lì a qualche anno. La rivoluzione HBO viene, in un certo senso, anticipata da una serie trasmessa da un network, che incontra un successo probabilmente insperato e che diventa nel giro di pochi mesi un prodotto di culto, negli Stati Uniti e non solo. Perfino in Italia, dove è la berlusconiana Canale 5 a trasmettere, in prima serata, le vicende dell'agente dell'FBI Dale Cooper e le sue indagini sulla morte di Laura Palmer, *Twin Peaks* è stato un caso di costume, oltre che mediatico, la cui eco è durata negli anni.³⁵

Tuttavia, è interessante riflettere su quali siano state, dal punto di vista del linguaggio televisivo, le caratteristiche che hanno reso *Twin Peaks* non solo un prodotto totalmente nuovo per quegli anni, ma addirittura un precursore di quelli che sarebbero stati trasmessi solo qualche anno più tardi. Rispetto alle serie TV più note dell'ultimo decennio, ad esempio, *Twin Peaks* sembra (ed è) diversissima, quasi il prodotto di un'altra epoca. Il ritmo della narrazione è lento, talvolta in maniera esasperante; nessuna linearità caratterizza una trama che, al contrario, si aggroviglia puntata dopo puntata, dando alla serie nel suo complesso l'aspetto di un *pastiche* non sempre riuscitissimo, dove il thriller si fonde con l'umorismo, e scene horror si alternano a quieti spaccati della vita nella remota provincia del nordovest americano. Poco a che vedere, almeno in apparenza, con quanto sarebbe venuto dopo, con i ritmi adrenalinici e i dialoghi serrati che hanno caratterizzato molta televisione degli anni Novanta. Eppure, la mescolanza di stili, temi e linguaggi di *Twin Peaks* è un concentrato di elementi che avrebbero caratterizzato un elevato numero di serie televisive nei due decenni a venire. A cominciare dal motivo dell'"autorialità", la riconoscibilità immediata del regista: mentre nessuno, a parte qualche appassionato, sarebbe in grado oggi di citare i nomi dei registi di *Dallas* o di *The Cosby Show* (*I Robinson* in Italia, giusto per citare due tra le serie di maggiore successo internazionale tra gli anni Settanta e Ottanta), l'associazione di *Twin Peaks* al nome e allo stile di Lynch è immediata anche a distanza di anni. In questo senso, *Twin Peaks* anticipa quanto le serie targate HBO avrebbero sancito di lì a qualche anno, non necessariamente mettendo in primo piano il nome di questo o di quel regista, ma sottolineando un principio di autorialità che si associa ai nomi di autori, sceneggiatori, registi, produttori, che diventano subito noti agli appassionati, o, ancora di più, creando un legame meno ovvio, ma chiaramente percepito dal pubblico, tra il marchio "HBO" e lo stile delle sue produzioni. È la tipologia di narrazione in quanto tale, sia essa riconducibile o meno a uno sceneggiatore o a un regista in particolare, che può essere inequivocabilmente associata all'emittente e alla *cable net*, marchio distintivo di un genere, di una tipologia o di uno stile che ne decreta lo spessore narrativo e la qualità estetica.³⁶

Twin Peaks non nasce come serie di puro intrattenimento, quindi, ma come tentativo di realizzare una televisione d'autore. Se e quanto questo obiettivo sia stato raggiunto è materia controversa, e, probabilmente, dato lo scarso successo della seconda stagione (che ha comportato la sospensione della serie e quindi la sua cancellazione), non è fuori luogo concludere che, per una eccessiva complessità o perché i tempi non erano ancora maturi, l'esito di *Twin Peaks* in quanto esperimento estetico e narrativo sia stato fallimentare. Tuttavia a *Twin Peaks* va riconosciuto il merito, se non altro, di

avere decretato che una televisione d'autore è possibile, e anzi, che è possibile concepire e produrre una televisione che, pur individuando nell'autorialità un tratto distintivo, non venga meno alla necessità, propria soprattutto di un network generalista (che, a differenza delle emittenti via cavo, è condizionato dalla necessità di vendere spazi pubblicitari) di fare presa su un grande pubblico. All'epoca in cui fu trasmesso, *Twin Peaks* fu un caso talmente sensazionale che non solo, come era prevedibile, il merchandising incentrato sulla serie e sui suoi personaggi divenne presto un business di vasta portata, ma, a differenza di qualsiasi altra serie televisiva fino ad allora prodotta, di *Twin Peaks* cominciarono a scrivere ampiamente critici e studiosi, che in molti casi hanno fatto della serie un fenomeno mediatico, estetico e culturale così gigantesco da trascurare quegli aspetti che, in maniera forse più modesta, la riconducevano alla realtà geografica e socio-economica nella quale era collocata.

Le ragioni del clamoroso successo di *Twin Peaks*, in fin dei conti, non sono molto diverse da quelle che hanno decretato la notorietà delle serie TV che sarebbero state lanciate dopo qualche anno, e delle quali *Twin Peaks* rappresenta per certi aspetti un primo, embrionale ed eterogeneo crogiolo. In *Twin Peaks* si ritrovano i generi del *drama*, che avrebbero segnato di lì a poco la stagione d'oro della televisione via cavo, i motivi del soprannaturale, che solo un paio di anni dopo (nel 1993) sarebbero ritornati in un'altra serie di culto, *The X Files*, e, infine, un'enfasi a tratti morbosa sul ruolo del cadavere di Laura Palmer, che diventa l'elemento chiave, anche sul piano iconico, intorno al quale si costruisce l'intera narrazione, offrendo il destro alla possibilità di sviluppare in senso narrativo e simbolico il discorso della morte e della mortalità, secondo una modalità che troverà il suo riscontro più compiuto – decretandone il successo – in un gran numero di serie televisive, diverse per approcci e contenuti, da *CSI* a *Six Feet Under*.

La vicenda di Laura Palmer ha tutta l'aria di essere nient'altro che la storia di un omicidio, che mette in moto una serie di meccanismi per certi aspetti perfino prevedibili, e che richiamano gli stilemi della *detective fiction*: in una piccola città dello stato di Washington, dopo che il corpo di una ragazza viene ritrovato sul greto di un fiume, arriva l'agente dell'FBI Dale Cooper, che si distingue da subito per le modalità non sempre ortodosse con cui conduce le indagini. È quasi inevitabile a questo punto il disvelarsi di segreti più o meno scabrosi o imbarazzanti, che emergono con il progressivo svolgimento delle indagini. Ma ai fini della sua influenza sulle produzioni televisive successive, ancora più rilevanza ha la commistione operata da *Twin Peaks* tra le caratteristiche del poliziesco e quelle del soprannaturale: ad abitare i boschi che circondano Twin Peaks è una realtà parallela, fatta di presenze inquietanti e figure demoniache, ed è ancora un'altra dimensione, quella onirica, a offrire un punto di snodo cruciale delle vicende. La doppiezza di Laura Palmer è, infine, l'elemento più perturbante di tutti, e rivelatore di una nuova prospettiva sul mondo degli adolescenti e sul loro rapporto, apertamente conflittuale, con le famiglie di origine: un'altra delle intuizioni messe in scena da *Twin Peaks* che saranno successivamente elaborate fino a diventare una presenza stabile nella televisione di quegli anni.

Questa intuizione creativa di Lynch riflette un mutamento allora in atto anche sul piano delle strategie pubblicitarie e di marketing dell'industria televisiva. In quella fase di passaggio dal *broadcasting* al *narrow-casting*, che, secondo gli studiosi,³⁷ ha

marcato una differenza cruciale tra i due decenni, c'è una nuova categoria di spettatori che si impongono in maniera sempre più insistente come fascia di pubblico ben individuata e non assimilabile ad altre categorie, ovvero quella degli adolescenti e dei post-adolescenti, che, nell'era di MTV, diventano un segmento di pubblico da considerare con attenzione e profondità maggiore di quanto si fosse fatto fino a quel momento. Dopo quasi un decennio in cui la televisione, da un lato, aveva considerato i giovani una semplice categoria di consumatori, e il cinema di consumo, dall'altro, ne aveva messo in rilievo, con toni spesso grevi, il disimpegno e l'ossessione per il divertimento e il sesso, negli anni Novanta si affaccia sugli schermi televisivi una nuova tipologia di adolescente. Sembra essere passata l'ossessione per il divertimento sfrenato e fine a se stesso, per il lusso a tutti i costi, per il sesso come bene di consumo da vivere in maniera puramente cumulativa e ricreativa. L'idea di confezionare prodotti che arrivavano ai giovani in maniera non esclusiva veniva sostituita dal tentativo di offrire prodotti televisivi in grado di definire una nuova categoria sociale nel momento stesso in cui la rappresentavano. Agli anni del divertimento e del disimpegno si rispondeva con una accentuata problematizzazione dell'adolescenza e della sua conflittualità con il mondo adulto, visibile in *Twin Peaks* nello scollamento tra l'immagine idealizzata di Laura e la realtà del suo cadavere.

In *Twin Peaks* è la famiglia tradizionale americana, celebrata nelle vecchie sitcom come rifugio sicuro e luogo di risoluzione e ricomposizione dei conflitti, ad apparire come completamente deflagrata e ormai incapace di svolgere la sua funzione tradizionale di guida morale della società e della nazione. Il fatto stesso che la figura del padre di Laura si riveli ambivalente, letteralmente lacerata, e capace di compiere le peggiori efferatezze (l'incesto e l'omicidio) è la spia indiretta che l'epoca in cui si celebrava la compattezza e l'armonia del nucleo familiare è ormai tramontata. In senso più lato, inoltre, è la fisionomia sociale dell'America profonda, percepita (più o meno erroneamente) come la più "autentica" a essere messa in discussione,³⁸ e, per questo motivo, è emblematica la composizione etnica della cittadina di Twin Peaks così come viene ritratta nella serie, in cui sono pochissimi i personaggi di etnia diversa da quella caucasica.³⁹ Il motivo dell'omogeneità etnica, tematizzata in *Twin Peaks* come rappresentativa dell'America bianca e tradizionalista, di cui tuttavia si mettono in evidenza le contraddizioni e la profonde faglie sociali e morali, è al contrario naturalizzato e presentato in maniera del tutto ap problematica in altre serie televisive prodotte in quegli anni, come si vedrà in seguito, a dimostrazione, forse, della volontà di mettere da parte il motivo della conflittualità etnica che negli anni passati era stato oggetto di un dibattito acceso (ad esempio, a proposito della politica reaganiana sull'Affirmative Action).

"Forever Young", da Beverly Hills al Central Perk

Il mondo degli adolescenti, esplorato in *Twin Peaks*, si intuisce come completamente autonomo da quello adulto, caratterizzato dai propri conflitti e da un'ansia di ribellione senza alcuno sbocco visibile che, mentre trovava la sua voce anche in altre forme espressive che si affermavano proprio in quegli anni (come la musica

Grunge, per esempio), vedeva nella televisione un mezzo di rappresentazione interessante. Se il motivo dell'adolescenza problematica e svincolata dalla vita adulta è solo uno dei molteplici piani narrativi sviluppati da *Twin Peaks*, esso diventa il nucleo centrale di quella che sarebbe diventata la serie culto degli adolescenti degli anni Novanta, *Beverly Hills 90210*. Alla molteplicità di generi e al *pastiche* stilistico di *Twin Peaks*, *Beverly Hills* oppone un unico criterio formale di riferimento, quello della soap, che fino ad allora si era rivolta esclusivamente a un pubblico di donne adulte, e adesso diventa uno specchio in cui gli adolescenti di ambo i sessi possono riconoscersi. Andato in onda sulla Fox dal 1990 al 2000, *Beverly Hills* è un prodotto chiaramente diverso da *Twin Peaks*, quest'ultimo ispirato al cinema d'autore e diretto da uno dei registi americani più noti e discussi, e l'altro ascrivibile a pieno titolo a un genere popolare e di consumo. Li accomuna proprio la necessità, evidentemente percepita nell'"inconscio collettivo" di quegli anni, di fare i conti con una generazione le cui problematiche erano state in passato troppo spesso liquidate dalla cultura popolare attraverso rappresentazioni convenzionali e superficiali. In entrambi i casi, un dettaglio importante è dato dal fatto che gli attori sono più vecchi dei personaggi che interpretano: fattore, questo, che lascia pensare che, più che al tentativo reale di riflettere e analizzare il mondo degli adolescenti, la tendenza dominante fosse quella di confezionare l'immagine idealizzata di un "sé" adolescenziale che diventava tanto più efficace se a interpretare gruppi di diciassetenni venivano chiamati attori di almeno cinque o sei anni più anziani.

In grado di esercitare una forte presa sul pubblico a cui si rivolgevano, i protagonisti di *Beverly Hills* rispecchiavano quello che sembrava dovesse essere il *teenager* ideale della nuova generazione post-anni Ottanta, e in questo senso è emblematica la scelta degli autori di sdoppiare la figura del protagonista tra due gemelli, Brandon e Brenda Walsh (alter ego l'uno dell'altra a partire dal nome), in modo da garantire una rappresentazione adeguata e perfino credibile di due adolescenti americani di entrambi i sessi, senza che a dividerli intervenissero differenze generazionali anche minime. Anche in questo caso, come si è visto prima a proposito di *Twin Peaks*, c'è un'ipoteca di tipo etnico alla base della composizione del gruppo di protagonisti: la famiglia Walsh (bianca) si trasferisce dal freddo Minnesota alla California del sud, nel più ricco e più bianco quartiere di una città come Los Angeles, di certo molto più conflittuale e multietnica di quella che viene rappresentata sullo schermo. Come in *Twin Peaks*, solo ad attori (e personaggi) bianchi sono affidate le parti più significative (e largamente maggioritarie) dell'intera serie.

Portatori di un'americanità sana e tradizionalista, i Walsh devono immediatamente confrontarsi con una realtà più drammatica e complessa di quella a cui la vita di provincia li aveva abituati.⁴⁰ Le famiglie dei coetanei di Brandon e Brenda, infatti, sono sempre disfunzionali e problematiche, laddove i Walsh si pongono come unica e ultima oasi felice in una realtà che al nucleo familiare sembra dare sempre meno importanza. Questa costruzione narrativa offre la possibilità, da un lato, di mettere in luce i valori tradizionali come intrinsecamente positivi, ma dall'altro concentra l'attenzione e il punto di vista dello spettatore sui giovani protagonisti, confinando gradualmente le figure genitoriali e in generale adulte a un ruolo marginale e di complemento, e invitando in modo insistito a una identificazione profonda tra gli spettatori

e i protagonisti adolescenti. Il sistema-*Beverly Hills* attraverso la valorizzazione della “vecchia” America fa in modo che le mine vaganti delle nuove generazioni degli anni Novanta, ancora indecifrabili e complesse, possano armonizzarsi con la generazione degli adulti senza tuttavia rinunciare alla loro individualità adolescenziale, caratterizzata da un idealismo ribelle per quanto sicuramente annacquato.

Prima che la famiglia Walsh incarnasse il prototipo del rapporto genitori-figli messo in scena dalla televisione americana, la tensione generazionale trovava spazio soprattutto nel genere della sitcom (come in *The Cosby Show*, *Family Ties*, *Growing Pains*), e si risolveva nella riconciliazione degli adolescenti con i valori dei genitori. La rappresentazione di un mondo quasi esclusivamente adolescenziale, invece, passava soprattutto per il cinema demenziale (*Animal House* o *Porky's*), in cui l'adolescenza era ritratta come un'età puramente goliardica soprattutto per quanto riguarda la sessualità. In *Beverly Hills 90210*, al contrario, l'adolescenza e tutti gli aspetti della vita giovanile sono costantemente problematizzati, e gli adolescenti sono chiamati a scelte autonome e complesse, che hanno ripercussioni potenzialmente cruciali sulle loro vite.

A confronto con i saggi protagonisti di *Beverly Hills*, sempre animati da una tensione ideale che, per quanto talvolta ingenua o velleitaria, tradisce un profondo senso di motivazione, l'esperienza raccontata in *Twin Peaks* si configura come antitetica e tuttavia speculare. Attraverso la rappresentazione del “new young man” e della “new young woman” dei primi anni Novanta, infatti, due serie televisive così paradigmatiche e rappresentative mettono indirettamente in crisi il modello dell'americanità normativa, specie nella sua espressione più quotidiana e immediatamente riconoscibile, quella familiare. La fotografia di Laura Palmer, ossessivamente riproposta alla fine di ogni puntata di *Twin Peaks*, in cui Laura è ritratta in primo piano in occasione del ballo della scuola, è il ricordo elegiaco di una perfezione organica (umana-familiare-sociale-nazionale) che non esiste più;⁴¹ e allo stesso modo, insospettabilmente, pure *Beverly Hills* celebra, con toni di certo più sfumati e meno drastici, la fine di uno stile di vita concepito secondo tradizione come imperniato sulla famiglia e sui valori tipici della nazione, e che agli adolescenti non chiede altro che crescere, così da perpetuare il sistema del quale fanno parte. Pur non distruggendo l'armonia del nucleo familiare in maniera radicale, come accade in *Twin Peaks*, *Beverly Hills* mette in primo piano un'ansiosa ricerca di sé da parte dei giovani protagonisti, che si protrae ben oltre l'adolescenza, e che non culmina necessariamente in una conciliazione finale con il nucleo familiare di origine: i genitori di casa Walsh a un certo punto escono di scena, diretti a Hong Kong, dove Jim è chiamato dal suo lavoro di avvocato; allo stesso modo, in una chiara ed eloquente volontà di distacco dalle proprie origini non solo familiari, ma pure nazionali, Brenda decide di trasferirsi a Londra per studiare recitazione, scelta quanto meno curiosa per chiunque sia cresciuto all'ombra di Hollywood.

È ancora l'orizzonte della post-adolescenza il tema portante di quella che probabilmente è stata la più nota sitcom degli anni Novanta, presto diventata, come nei due casi citati in precedenza, un oggetto di culto destinato a durare negli anni. *Friends*, andata in onda dal 1994 al 2004 sul network NBC, è la storia di sei trentenni newyorchesi che decretano, in maniera compiuta, quello che è stato definito

come il passaggio dalla *family* alla *family*, riproposizione anomala e allargata del vecchio nucleo familiare, individuando immediatamente nella fascia di spettatori non più adolescenti e non ancora (o, probabilmente, non mai) adulti, un target ben riconoscibile in termini di pubblico e di mercato.

Friends, che si distingue, come nei due casi precedenti, per la totale *racial blindness* che caratterizza interpreti e episodi centrali, celebra l'americanità nel momento stesso in cui la supera e la universalizza, tanto da essere ambientata in una New York fittizia, dove persino uno dei luoghi più ricorrenti e rappresentativi dell'intera serie – l'appartamento in cui vivono Monica e Rachel, che vorrebbe essere la resa realistica di un vero appartamento di Manhattan – è stato in realtà ricavato da più appartamenti messi insieme, data la nota penuria di spazi delle abitazioni in quell'area della città, e la necessità televisiva di creare per la sitcom un'ambientazione che apparisse confortevole e non angusta. Siamo quindi in pieno regime di iper-realtà, nel quale i limiti spaziali, oltre a quelli temporali, sembrano essersi dilatati oltre misura: i sei protagonisti sono trentenni ormai affrancati dalle famiglie di provenienza e che tuttavia vivono vicende quasi adolescenziali, e le vivono con un approccio tutt'altro che adulto, in uno spazio che appartiene a una New York idealizzata e costruita come scenario adatto allo stile di vita che la serie costruisce e immortala.

Che cosa è rimasto della televisione di quegli anni? In che modo i miti e le icone di *Twin Peaks*, *Beverly Hills 90210* e *Friends* sono sopravvissuti a un momento della storia americana del quale si sono fatti, più o meno consapevolmente, interpreti? Abbiamo visto che un tratto distintivo della televisione anni Novanta può essere individuato nell'indebolimento e definitivo smantellamento dei legami familiari, e in una ridefinizione del passaggio dall'adolescenza all'età adulta, che rende queste tre serie, ciascuna a suo modo, emblematiche. Per molti aspetti, si è trattato in tutti e tre i casi di opere a loro modo quasi uniche e senz'altro anomale, che hanno prodotto *sequel* o *spin-off* che non ne hanno mai eguagliato il successo. Da *Friends* è nato *Joey*, trasmesso per due anni dalla NBC, che segue le sorti di uno dei sei protagonisti, Joey Tribbiani, aspirante attore che si trasferisce a Los Angeles per cercare di fare carriera. E inoltre da anni si rincorrono voci su possibili riprese della serie, o addirittura sulla produzione di un film ad essa ispirato, nessuna delle quali ha mai avuto conferma. Gli *spin-off* e, in generale, i *teen drama* nati sulla scia di *Beverly Hills 90210* sono stati numerosi, a cominciare da *Melrose Place* e *Dawson's Creek*, trasmessi sempre negli anni Novanta, che si soffermano in maniera per certi aspetti perfino più (consapevolmente) esasperata, specie nel secondo caso, sul mondo adolescenziale, microcosmo distinto dalla realtà adulta e alle prese con i propri conflitti e drammi; fino al più recente *The O.C.*, altro *teen drama* di ambientazione californiana, nel quale ritorna il tema dell'arrivo, in un nuovo contesto più ricco e lussuoso, di un outsider destinato a diventare il protagonista della serie: se nel caso di *Beverly Hills 90210* i fratelli Walsh provenivano dalla provincia americana, qui c'è uno spostamento interno alla stessa California, da Chino, città della San Bernardino County dipinta come degradata e brutale, a Orange County. È interessante, poi, il caso di *90210*, che va in onda dal 2008 sul network The CW e che, almeno nelle intenzioni originarie, doveva non solo essere la prosecuzione di *Beverly Hills 90210*, ma ripresentare gli stessi personaggi (con gli stessi interpreti) a oltre dieci anni di distanza, in una sorta di conti-

nuità e solidarietà intergenerazionale. Il caso più emblematico, tuttavia, è quello di *Twin Peaks*: dopo che la serie era stata interrotta alla seconda stagione, ad essa ha fatto seguito un film, *Fire Walk with Me*, girato nel 1992, sugli ultimi giorni di vita di Laura Palmer. Insuccesso clamoroso al momento dell'uscita, criticato, tra l'altro, perché caotico e pieno di scene cruente che invece mancavano quasi del tutto in *Twin Peaks*, anche *Fire Walk with Me* è nel tempo diventato un cult. Sempre legato a *Twin Peaks*, infine, va ricordato un caso curioso di "doppia migrazione" di un prodotto televisivo americano: si tratta della serie *The Killing*, andata in onda per due stagioni nel 2011 e 2012, remake di una serie prodotta in Danimarca (con il titolo *Forbrydelsen*, Il crimine), la storia del misterioso omicidio di una adolescente e delle intricate vicende che seguono. Visto da molti come ricco di riferimenti, anche espliciti, a *Twin Peaks* (per quanto la componente soprannaturale sia del tutto assente, e il ruolo del detective sia affidato a una donna), *The Killing* è stato riambientato a Seattle, in una sorta di ritorno ideale nello stato di Washington, che, se non altro in termini di associazione simbolica, pare voglia segnare un punto ulteriore di continuità rispetto a quanto, ormai venti anni prima, era stato creato da Lynch e Frost.

NOTE

* Cinzia Scarpino svolge attività di ricerca presso la cattedra di Cultura angloamericana dell'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America* (Saggiatore 2011), saggi di narrativa americana contemporanea e di storia ambientale, ed è co-autrice con M. Maffi, C. Schiavini, M.S. Zangari di *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z* (Saggiatore 2012). Si è inoltre occupata di serie televisive (*I Soprano e gli altri*, curato con Donatella Izzo, Shake 2008). Fa parte della redazione di "Ácoma". Fiorenzo Iuliano è assegnista di ricerca in Letteratura angloamericana presso l'Università di Napoli "L'Orientale". È autore di *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento* ("I libri di Ácoma", Shake 2012) e *Altri mondi, altre parole. Gayatri Chakravorty Spivak tra decostruzione e impegno militante* (Ombrecorte 2012). Fa parte della redazione di "Ácoma". La prima sezione di questo saggio (anni Settanta) è opera di Cinzia Scarpino; la seconda (anni Novanta) di Fiorenzo Iuliano.

1 Joan Didion, *The White Album*, in *We Tell Ourselves Stories in Order to Live. Collected Nonfiction*, Everyman's Library-Alfred A. Knopf, New York 2006, p. 207.

2 Arjun Appadurai, *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione* (1996), Meltemi, Roma 2007.

3 Rimando qui al mio *Introduzione. L'America in serie (TV)*, in Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, a cura di, *I Soprano e gli altri*, "Ácoma", 36 (estate 2008), pp. 5-13.

4 David Allen Case, *Domesticating the Enemy: Bewitched and the Seventies Sitcom*, in Shelton Waldrep, a cura di, *The Seventies. The Age of Glitter in Popular Culture*, Routledge, New York 2000, pp. 195-202; David Farber e Beth Baley, a cura di, *America in the Seventies*, University Press of Kansas, Lawrence, Kansas 2004.

5 Case, *Domesticating the Enemy*, cit., p. 195.

6 Si veda Stefania Carini, *Quality Tv. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza*, in D. Izzo e C. Scarpino, a cura di, *I Soprano e gli altri*, cit., pp. 14-24.

7 Tom Wolfe, *The Me Decade and the Third Great Awakening* (1976), in *The Purple Decades*, Farrar Straus & Giroux, New York 1982.

8 Christopher Lasch, *A Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, W.W. Norton, New York 1979.

9 Irwin e Debi Unger, *Postwar America: the United States Since 1945*, St. Martin's Press, New York 1990.

10 Si vedano Bruce J. Schulman, *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Da Capo Press, Cambridge, MA 2001; Arthur Stein, *Seeds of the Seventies: Values, Work, and Commitment in Post-Vietnam America*, University Press of New England, Hanover 1985; J. Zeitz, *Rejecting the Center: Radical Grassroots Politics in the 1970s – Second-Wave Feminism as a Case Study*, "Journal of Contemporary History", 43 (ottobre 2008), pp. 673-688.

11 Schulman, *The Seventies*, cit., xi.

12 Rimandiamo al contributo di W. J. Wilson e A. Chaddha, 'Way down in the Hole': la disuguaglianza sistemica e 'The Wire', in questo numero. Sono molti i riferimenti di Wilson e Chaddha alla pesante eredità degli anni Settanta sui quartieri poveri di Baltimora e di altre metropoli americane: per esempio il decentramento degli stabilimenti industriali fuori dalle città con conseguente crollo dell'occupazione dei lavoratori neri delle *inner cities* e il progressivo declino delle stesse; la creazione dell'Urban Development Action Grant che doveva provvedere alla ripresa delle *inner cities* garantendo la collaborazione di pubblico e privato ma che ha favorito la speculazione immobiliare; e infine, l'elezione di un sindaco nero ad Atlanta, Maynard Jackson, che ha tradito il suo elettorato afroamericano.

13 Donna McCrohan, *Archie & Edith, Mike & Gloria: the Tumultuous History of All in the Family*, Workman Publisher, New York 1988.

14 Si veda Wilson e Chaddha, 'Way down in the Hole', cit.

15 Schulman, *The Seventies*, cit., p. 53.

16 Si veda il "Los Angeles Times" dell'8 settembre 2012 che stila un elenco delle *Television Single Ladies* a partire da Mary Richards del *Mary Tyler Moore Show*, 1970-77, per arrivare a Jess di *The New Girl*, 2011. Show Tracker, What You're Watching, *Television's Single Ladies*.

17 Lauren Rabinowitz, *Sitcoms and Single Moms: Representations of Feminism on American TV*, "Cinema Journal", 29 (autunno 1989), pp. 3-19.

18 "Time", 26 ottobre 1973, citato in Paul Cobby, 'Who Loves Ya, Baby?': *Kojak, Action, and the Great Society*, p. 63, in Bill Osgerby, Anna Gough-Yates, a cura di, *Action TV: Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, Routledge, New York 2001, pp. 53-68.

19 Ivi, p. 65.

20 Si veda Scarpino, *Introduzione. L'America in serie (TV)*, cit.

21 Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi, a cura di, *Anni Settanta: il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano 2007.

22 Brian Stelter, *Gay on TV: It's All in the Family*, "New York Times", 8 maggio 2012.

23 Margy Rochlin, *The Family that Frays Together*, "New York Times", 31 settembre 2010.

24 Si vedano David Segal, *The Dark Art of 'Breaking Bad'*, "New York Times", 6 luglio 2011; Emily Nussbaum, 'Breaking Bad's Bad Dad', "The New Yorker", 27 luglio 2012.

25 Si veda Hamilton Carroll, *Jack Bauer e la sua "Extraordinary Rendition": l'etica della tortura e il melodramma del neoliberalismo*, in D. Izzo e C. Scarpino, a cura di, *I Soprano e gli altri*, cit., pp. 25-39.

26 Si veda Bill Carter, *Raise the Anxiety Level*, "New York Times", 14 settembre 2012.

27 Marsha Kinder, *Re-Wiring Baltimore: The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City*, "Film Quarterly", 62 (inverno 2008), pp. 50-57, 57.

28 Corinna Kruse, *Producing Absolute Truth: CSI Science as Wishful Thinking*, "American Anthropologist", 112 (2010), pp. 79-91.

29 Nella sua introduzione a *Reading CSI*, Michael Allen si sofferma sulla "location", sull'importanza delle città stesse nelle tre serie come "luoghi specifici della cultura e dell'identità americana", affermazione a cui fa seguire una carrellata di cliché (Miami e il narcotraffico, New York e l'11 settembre, Las Vegas e il vizio), concludendo poi che "tre città sono meglio di una" perché offrono più soluzioni narrative. *This Much I Know...*, in Michael Allen, a cura di, *Reading CSI: Crime*

TV Under the Microscope, I.B. Tauris, London-New York 2007, p. 8. Inoltre, dei diciannove saggi che compongono la stessa raccolta, soltanto uno, Lucia Rahilly, *The Quintessence of Con: the Las Vegas of CSI*, pp. 122-25, sembra prestare attenzione critica all'ambientazione urbana della serie; peccato però che il pezzo di Rahilly si limiti – forse non si può fare altrimenti – a ribadire lo scarto esistente tra “gli ambienti asettici del laboratorio” e la granitica verità scientifica con cui Grissom chiude i suoi casi da una parte, e l'inesauribile mutabilità simbolica (di cui però non si dà alcun esempio concreto) di Las Vegas dall'altra.

30 Derek Kompare, *C.S.I.*, Wiley-Blackwell, Chichester, UK 2010, p. 45.

31 Si veda anche Kinder, *Re-Wiring Baltimore*, cit., p. 50.

32 Nel suo ormai classico *The End of History and the Last Man* (1992) Francis Fukuyama sosteneva che dopo il crollo dell'Unione Sovietica e l'imposizione dell'unilateralismo americano si fosse, sostanzialmente, giunti al capolinea della storia, in una sorta di sintesi hegeliana dell'intera avventura del genere umano.

33 Cinzia Scarpino, *L'America in Serie (TV)*, “Ácoma”, 36, 2008, pp. 5-13, p. 2.

34 David Lavery, *Introduction: The Semiotics of Cobbler: Twin Peaks's Interpretive Community*, in Id., a cura di, *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State UP, Detroit 1995, p. 2, e Greg Olson, *David Lynch. Beautiful Dark*, The Scarecrow Press Ink, Lanham-Maryland-Toronto-Plymouth 2008, p. 270.

35 All'epoca, la rivista “Sorrisi e Canzoni”, magazine nazionalpopolare e per famiglie, non solo dedicò a *Twin Peaks* numerose pagine e servizi, ma arrivò addirittura a pubblicare un estratto del *Diario di Laura Palmer* (una sorta di merchandising letterario derivato dal successo della serie e scritto da Jennifer Lynch, figlia di David), nonostante i ripetuti ed espliciti riferimenti al sesso e all'uso di droghe contenuti nel testo.

36 Sono molte le serie HBO i cui sceneggiatori sono allo stesso tempo produttori: 24 (creatori, produttori e sceneggiatori principali: Robert Cochran, Joel Surnow); *Queer as Folk* (versione americana; sviluppato e prodotto da Ron Cowen e Daniel Lipman); *The Sopranos* (creato, scritto – i primi 30 episodi – e prodotto da David Chase); *Big Love* (creato, scritto e prodotto da Will Scheffer e Mark V. Olsen). In ogni caso, una serie televisiva è sempre uno sforzo collettivo di più sceneggiatori e produttori esecutivi, tra cui i creatori emergono come figure predominanti nell'intero processo di produzione.

37 Milly Buonanno, *L'età della televisione*, Laterza, Bari 2006, pp. 21-23.

38 Interessante, per quanto a tratti forzata, è la lettura di Michael Carroll (*Agent Cooper's Errand in the Wilderness: Twin Peaks and American Mythology*, “Literature/Film Quarterly”, 21 (1993), pp. 287-294), che vede in *Twin Peaks* la ripresa e puntuale ricapitolazione dei miti di fondazione degli Stati Uniti.

39 Se da una parte è abbastanza scontato che in una serie ambientata nello stato di Washington, una delle aree più etnicamente omogenee degli Stati Uniti, i personaggi non bianchi siano una minoranza, è interessante, tuttavia, che il ruolo di Bob, la presenza demoniaca che si è impossessata del padre di Laura, violentandola e ammazzandola, venga affidato (per quanto in modo del tutto casuale, dal momento che originariamente non era prevista la sua partecipazione alla serie) a Frank Silva, un nativo americano.

40 Si veda in proposito Naomi R. Rockler, *From Magic Bullets to Shooting Blanks. Reality, criticism, and Beverly Hills, 90210*, “Western Journal of Communication”, 63, 1 (1999), pp. 72-94, soprattutto p. 76 e segg..

41 Cf. Olson, *David Lynch*, cit., p. 273.