

## L'America in serie (Tv)

Cinzia Scarpino

### Da *Robinson Crusoe* a *Lost* senza passare dal via

Di che cosa parliamo quando parliamo di serie televisive americane?<sup>1</sup> Negli Stati Uniti, in Canada, Australia, Gran Bretagna e in molti altri paesi, l'argomento viene in genere ricondotto, almeno in sede introduttiva, ai *Media Studies*, la disciplina che si propone lo studio della comunicazione di massa, cioè delle modalità attraverso cui i media creano e trasmettono messaggi al grande pubblico, e che ne indaga i processi di ricezione e le ricadute economiche, sociologiche e psicologiche. In Italia, sarebbe meglio usare qualche cautela.

La risposta dei nostri atenei alle sollecitazioni provenienti dai *Media Studies* sembra infatti scontare un ritardo di almeno dieci anni rispetto al mondo anglosassone. Ma a dire il vero, già all'origine, ancor prima degli sbarramenti alpini, lo studio dei prodotti dell'industria culturale di massa è screditato dai pregiudizi di un certo snobismo *high-brow* mirato a invalidarne la dignità teorica sulla scorta del presunto magistero di campi più tradizionali del sapere umanistico.<sup>2</sup>

Se questi sono i presupposti – uno statuto curriculare per molti versi ancora in via di definizione – e se, con buona pace di Marshall McLuhan, a distanza di quarant'anni l'assunto "the medium is the message" pare aver trovato un riscontro li-

\* Cinzia Scarpino ha concluso il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano e fa parte della redazione di "Ácoma". Si è occupata di narrativa statunitense contemporanea e dell'evoluzione del romanzo americano tra Ottocento e Novecento. Sta scrivendo un libro su spreco e rifiuti nella cultura americana. Ha di recente pubblicato, sempre per "Ácoma", *Goodbye and Good Luck. Scrittura e dintorni nella vita di Grace Paley*.

1. Usiamo qui il termine "serie" per una maggiore omogeneità del discorso pur consapevoli che meglio sarebbe, secondo l'opportuna distinzione proposta da Aldo Grasso, "serial": come famiglia narrativa, la "serie", che "suddivisa in episodi, segmenti narrativi conclusi senza sviluppo cronologico delle vicende, prevede un ritorno ciclico del tempo", non compare nel presente numero (un esempio di serie è *Starsky e Hutch*; è invece al "serial", "suddiviso in puntate, cioè segmenti narrativi

aperti con sviluppo cronologico delle vicende, prevede lo sviluppo lineare del tempo" che appartengono tutte le Tv fiction analizzate dai contributi (*24*, *CSI*, *Sex & the City*, *L Word*, *Six Feet Under*, *ER*, *Will & Grace*, *Grey's Anatomy*, *Lost*) a eccezione forse de *I Soprano* che presentano caratteristiche per certi versi simili a quelle della "saga" alla *Dallas*. Per essere ancora più puntuali, bisognerebbe poi parlare di "serie serializzate" in cui la "anthology plot" (la storia autonoma e conclusa in ogni episodio) si fonde alla "running plot", la "continuità narrativa interepisodica". Aldo Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano 2007, p. 14.

2. R. Wagnleitner e E.T. May, *Introduction, in Here, There, and Everywhere: The Foreign Politics of American Popular Culture*, a cura di R. Wagnleitner, E.T. May, University Press of New England, Hanover – London 2000, pp. 4-5.

mitato nelle scuole e nelle università italiane, come disporre di quell'enorme serbatoio di fantasia collettiva costituito dalle serie televisive statunitensi consegnate, al termine di circuiti mediali spesso inclusivi di traduzioni e adattamenti, al resto del mondo?

Perché di questo, in fondo, parliamo: di un grande – e ingombrante – ricettacolo di modelli socioeconomici e archetipi culturali. Americani e, per motivi tanto palesi da non meritare ulteriore rimando in queste pagine, occidentali in senso lato.

Venute alla luce a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, le serie protagoniste del presente numero monografico di "Ácoma" si fanno espressione di rinnovata complessità metanarrativa e metacinematografica, contribuendo alla nascita della cosiddetta "seconda stagione d'oro" della televisione.<sup>3</sup> Tra le ragioni di una tale rifioritura è utile ricordare il consolidarsi dei canali a pagamento – sui quali torreggia la HBO – in grado di investire in progetti che marcano uno scarto rispetto alla *mainstream* imperante nelle reti pubbliche. I cospicui finanziamenti privati della "cable tv" – le reti via cavo – accorciano le distanze tra piccolo e grande schermo, con un doppio risvolto: da un lato, la cura formale dei prodotti si affina al punto di proiettarli al rango delle migliori produzioni filmiche; dall'altro, l'opzione tecnica di distribuire la serialità degli intrecci verticali (la "running plot") e orizzontali (la "anthology plot") in un continuo narrativo sembra tornare – quasi *full-circle* – alle volumetrie dei *Bildungsroman* ottocenteschi.

È sul finire degli anni Settanta del secolo scorso, con la messa in onda di *Dallas* (1978-1992) per il network della CBS, che le serie statunitensi cominciano a delinarsi alla stregua di epiche moderne. Nel 1991, la francese Florence Dupont dimostra come i poemi omerici e l'interminabile epopea texana della famiglia Ewin partecipino entrambi dell'universo dell'oralità, condividendone il carattere leggendario, la finalità di intrattenimento conviviale, le strutture rappresentative agglutinate e circolari, la qualità mitopoietica di forgiare e divulgare un'identità collettiva in divenire.<sup>4</sup> I protagonisti di telefilm e soap opera (dalle "saghe" – *Dallas*, *Dynasty*, *Falcon Crest*, *Sentieri*, *Beautiful* – ai polizieschi e alla fantascienza) si profilano via via quali corrispettivi contemporanei e mercificati degli eroi mitologici del passato; non diversamente da Ulisse, Achille, Re Artù e Sigfrido, il Capitano Kirk, Kojak, Colombo e J.R. sarebbero dunque cristallizzazioni dell'inconscio collettivo.<sup>5</sup> Dal tallone d'Achille all'occhio strabico del Tenente Colombo, da Excalibur di Artù al lecca-lecca di Kojak, dall'epiteto "Elena dal lungo peplo" all'avvenente primo piano di Sue Ellen in vestaglia; dalle mura troiane ai recinti del Southfork Ranch, dall'antico al tardo-moderno: debolezze e virtù fissate in gesti reiterati e formulatici, appunto. Il referente letterario più remoto è dunque plausibile ravvisarlo nell'epica. E il romanzo?

---

3. Per la definizione di "seconda Golden Age della Tv americana" si veda Robert J. Thompson, *Television Second Golden Age: From Hill Street Blues to Er*, Syracuse University Press, Syracuse 1997.

4. Florence Dupont, *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-*

*opera* (1991), Donzelli, Roma 2001. Si veda inoltre di Paola Colaiacomo, *Tutto questo è Beautiful: forme narrative della fine del millennio*, Luca Sassella Editore, Roma 1999.

5. Si veda Martin Esslin, *The Age of Television*, Transaction Publishers, Edison, NJ 2002.

Se i primi telefilm americani nascono negli anni Cinquanta/Sessanta – assecondando modalità di fruizione plasmate dalla nascita dell'industria culturale di massa negli anni Trenta, il periodo in cui negli Stati Uniti fioriscono la radio, i fumetti e la macchina hollywoodiana –, il loro precedente più compiuto, a detta di alcuni esperti, andrebbe cercato nel romanzo d'appendice ottocentesco: stesso respiro narrativo segmentato a soddisfare le esigenze di un pubblico di consumatori, stessa interrelazione tra lettori/spettatori e scrittore/autore a mezzo di lettere al giornale/blog, mailing list, forum, fandom, podcast, stessa permeabilità allo scorrere della "prosa del mondo", il quotidiano a un tempo urgente e ordinario.<sup>6</sup>

Da almeno un decennio, negli Stati Uniti come in Italia, il successo di una serie dipende dunque da uno spettatore sempre più esigente e selettivo. A fronte di una televisione generalista incapace di disegnare palinsesti calibrati a garanzia della qualità e della resa integrale dei prodotti trasmessi, prende quota una tv che "non è mai stata tanto vitale, intelligente e ricca di risonanze metaforiche e letterarie come l'attuale".<sup>7</sup> L'avvento della "cable Tv" e la crescita esponenziale di pacchetti DVD pronti all'uso cambiano la prassi fruitiva nel segno di un affrancamento da ogni vincolo estraneo alla volontà di chi guarda: non più elargita in fasce orarie fisse, la visione viene consumata a piacere, in un tempo che – analogo postmoderno della lettura – si allarga a consentirne una scansione autonoma entro i ritmi circadiani, mentre la diffusione degli schermi portatili – dai *laptop* ai *display* di ogni tipo – permette un accesso tecnico virtualmente illimitato. Dal romanzo alla serie, dai volumi alle stagioni, dai capitoli agli episodi, dal "book" all'"Ibook": un pubblico di spettatori/consumatori sovrani, o quasi.

La necessità di opere altamente codificate e standardizzate – i libri di Charles Dickens e Honoré de Balzac e i telefilm – spiegherebbe il perché della lunga durata di certi meccanismi narrativi a dispetto del *De profundis* intonato sulla lettura – e, secondo una celebre tesi di Franco Moretti, la scrittura – dei romanzi di formazione.<sup>8</sup> In questa luce non sorprende dover constatare che i "teen dramas", le serie adolescenziali come *Dawson's Creek* e *O.C.* (categoria rimasta colpevolmente esclusa da questo volume) siano per i liceali di oggi ciò che *Piccole Donne* e *Ventimila leghe sotto i mari* furono per i tredicenni di una generazione fa. Ancora meno stupore – meraviglia o sconcerto, a seconda dei palati – dovrebbe suscitare il provato beneficio di un'introduzione al *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e a *The Tempest* di William Shakespeare previa menzione di *Lost*, potente rimedio contro l'oblio libresco in cui è avvolto il *topos* del naufragio. Per non dire, poi, del sublime diletto di imparare l'inglese passando da *I Simpson* (con fermata intermedia nei pressi di *Huckleberry Finn*), ma questa è un'altra storia...

La nascita del romanzo, le pubblicazioni a puntate dei tomi vittoriani, il *feuilleton* di Eugène Sue. Quanto alle propaggini tardo novecentesche di quell'ippogrifo

6. Si veda Diego Del Pozzo, *Ai confini della realtà. Cinquant'anni di telefilm americani*, Lindau, Torino 2001. Per il dilagare di tecniche di partecipazione diretta ai programmi seriali – *fandom*, *podcast* ecc. – rimandiamo in partico-

lare al ricco contributo di Valeria Gennero su *L Word* in questo numero.

7. Grasso, *Buona maestra*, cit., p. 5.

8. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

chiamato "Great American Novel", secondo una classifica stilata dalla "New York Times Book Review" nel maggio 2007, tra le migliori opere narrative statunitensi degli ultimi venticinque anni – "The single best work of American fiction published in the last 25 years" – andrebbero enumerate, in ordine di importanza, *Beloved* (1987) di Toni Morrison; *Underworld* (1997) di Don DeLillo; *Blood Meridian* di Cormac McCarthy (1985); la tetralogia di *Rabbit Armstrong* (1960-95) di John Updike; *American Pastoral* (1997) di Philip Roth.<sup>9</sup> Accertata, da una successiva disputa editoriale, la confutabilità di giudizi e criteri di inclusione adottati (chi rientra in quell'"American"? Quali sono i confini letterari della "fiction"? Come ratificare l'arbitrio dell'aggettivo "best"?), la hit-parade del "New York Times" sembra indicare il primato di una forma romanzo espansa nel tempo e nello spazio cui s'attagliano narrazioni dall'andamento epico che guardano al *passato* del paese: la guerra contro il Texas di Cormac McCarthy, il post-guerra civile di Toni Morrison, la Guerra fredda di Don DeLillo.<sup>10</sup> Dalla panoramica ospitata nelle pagine dell'influente rivista è forse utile trattenere l'invito a ragionare sulla relativa non-contemporaneità del *novel* statunitense. Per una rappresentazione narrativa del *presente* toccato soltanto di scorcio nei romanzi si consigliano invece, parola di Norman Mailer, quattro passi nei boschi televisivi di Los Angeles e dintorni.<sup>11</sup>

In ultimo, prima di sgranchire gambe e cervello tra gli studi di HBO, Showtime, Fox, ABC e CBS, è bene ribadire il potere commerciale di un'industria che si è andata affiancando, e gradualmente sostituendo, ai colossal hollywoodiani. Si pensi, in questo senso, alle ripercussioni finanziarie dello sciopero della Writers Guild of America, il sindacato degli sceneggiatori e degli scrittori di Hollywood, che, durato cento giorni e conclusosi nel febbraio 2008, ha bloccato la produzione di 46 "dramas" e 17 "comedies" provocando danni ingenti sia ai membri del sindacato (circa 12.000) sia al rilevante indotto californiano e lasciando a digiuno il consumatore, sovrano o quasi, di cui sopra.<sup>12</sup>

## Microcosmi d'America. Oggi

*ER, Six Feet Under, I Soprano, I Simpson, L Word, Lost, CSI, 24, Sex and the City, Will & Grace, Grey's Anatomy.* Se volessimo offrire qualche tassonomia di genere, inizieremmo con l'accogliere le categorie premiate agli Emmy Awards (gli oscar televisivi) e imbastire una prima, pur lasca, distinzione tra le serie di cui andiamo a trattare: mentre *Sex and the City* e *Will & Grace* appartengono al genere delle "come-

---

9. A.O. Scott, *In Search of the Best*, "The New York Times", 21 maggio 2007.

10. In *Underworld*, *American Pastoral* e la tetralogia di Updike, per esempio, si tratta di un passato "recente" (gli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta del secolo scorso) che va a intrecciarsi (in DeLillo fin nella struttura narrativa) a un presente tutto immanente (gli anni Novanta).

11. Norman Mailer in Margo Hammond, *Interview*, 6 febbraio 2004. La stessa parola inglese,

*fiction*, prevede d'altronde una sovrapposizione tra la dimensione letteraria e quella televisiva. <http://poynteronline.org/dg.lts/id.57/aid.60488/column.htm>.

12. Brooks Barnes, *So What Were We Writing About Again?*, "The New York Times", 15 febbraio 2008; David Carr, *Who Won the Writers Strike?*, "The New York Times", 12 febbraio 2008; Michael Cieply, *Writers Vote to End Strike*, "The New York Times", 13 febbraio 2008.

dies", i titoli restanti sono compresi nei "dramas". Fanno eccezione *I Simpson* che, a metà strada tra cartoni animati ("cartoons") e "sit-com", inscenano una parodia di entrambi e creano l'ibrido delle "animated sit-com". Rispetto alla rosa dei "dramas" è poi opportuno individuare due grandi sottogeneri: i polizieschi (*CSI*, *24*) e i "medical dramas" (*ER*, *Grey's Anatomy*). Alle maglie di questa seconda griglia sfuggono *Six Feet Under*, *Lost*, *L Word* e *I Soprano*, destinati a una vaghezza nominale che sembra d'altro canto riflettere una maggiore libertà nell'interpolazione di codici narrativi diversi.

Aggirato lo scoglio classificatorio con il viatico del saggio di apertura di Stefania Carini, *Quality Tv. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza*, ci troveremo quindi alle prese con quello interpretativo, non privo anch'esso, considerate le caratteristiche eterogenee dei prodotti schedati, di alcune asperità.

A metterle una accanto all'altra, le serie analizzate dai diversi contributi che qui presentiamo formano un prisma dalle molte facce, ogni lato un microcosmo d'America su cui sono impresse – in un gioco simulatorio scoperto o latente – tensioni di genere, razza e, in misura minore, classe.

I saggi raccolti in questo numero risuonano di prospettive culturali molteplici che attingono, oltre alle opere televisive, a materiali assai disparati (episodi di storia presente e passata, siti web, *blog* e *fandom*, autobiografie di presidenti, discariche...) e non esitano a ricorrere a una vasta batteria di strumenti critici (spunti sociologici, diatribe politiche, dispute estetico-filosofiche, vagli psicanalitici e teorie linguistiche).

Per quanto uno sguardo d'insieme finisca con il sortire impressioni altrettanto composite e sfaccettate, un piccolo azzardo editoriale permetterà di ricollegare alcuni fili dei molti discorsi a tre aree tematiche: la presenza di uno stato di eccezionalità socio-politica invocato a legittimare la sospensione giuridica di alcuni diritti costituzionali (*24*, *CSI*, *ER*, *Lost*); l'ossessione per i corpi malati, dissezionati, morti e, non di rado, resuscitati (*ER*, *CSI*, *Six Feet Under*, *I Soprano*); la progressiva scomparsa della famiglia tradizionalmente intesa cui subentrano reti amicali allargate e forme parentali alternative (*Lost*, *Grey's Anatomy*, *ER*, *Will & Grace*, *Sex and the City*, *L Word*) corroborate dalla natura "dysfunctional" dei tre focolari sopravvissuti – i *Soprano*, i *Simpson* e i *Fisher* (*Six Feet Under*).

Hamilton Carroll, *Jack Bauer e la sua "Extraordinary Rendition": l'etica della tortura e il melodramma del neoliberalismo*, e Donatella Izzo, *"Crime Scene Do Not Cross": i limiti della giustizia in CSI*, offrono una chiave di lettura di *24* e *CSI* che pare convergere nella dimostrazione di come entrambe le serie siano diventate vettori consenzienti di una normalizzazione dello stato di allerta civile instauratosi nel post-11 settembre. Dalle tecniche di sorveglianza antiterroristiche al dispiegamento di tecnologie oltremodo sofisticate, il presunto stato di emergenza messo in scena dalle squadre di Jack Bauer e Gilbert Grissom postula uno sgretolamento dei principi democratici di libertà e di uguaglianza. Spostandosi dal teatro criminale/bellico a quello ospedaliero, scrive Stefano Asperti di *ER Medici in prima linea*, si assiste a una singolare sovrapposizione tra le due dimensioni nelle figure di medici che avvocano estemporaneamente a sé i poteri straordinari strutturali all'impegno "in prima linea" di un pronto soccorso, luogo di urgenza per antonomasia; pratica per altro centrale all'agire di Dr. House, il dispotico taumaturgo di *House – Medical Division*.

Oltre alla grande fortuna commerciale di un genere ormai affermato, il fenomeno dei “medical dramas” – dallo storico *ER* a *Grey’s Anatomy*, da *House* a *Nip/Tuck* fino al nuovissimo *Private Practice* (spin-off di *Grey’s Anatomy*) – pare chiamare in causa un accanimento medicale e chirurgico ostentato – e spesso inferto – su corpi malati, talvolta solo “imperfetti”, al prezzo esorbitante di pratiche ospedaliere ultramoderne che non rispecchiano affatto la media sanitaria di un paese relegato dall’OMS al trentasettesimo posto nello scacchiere mondiale, ben dietro Francia e Italia.<sup>13</sup> Elemento trasversale a generi diversi, la raffigurazione di corpi morenti e di cadaveri – insieme al corollario di vestigia riesumate da *CSI*, *NCIS*, *Cold Case*, ecc. – conosce la sua espressione più compiuta in *Six Feet Under*, serie che, come ci ricorda Leonardo Buonomo, ruota attorno alle vicende di una famiglia di becchini di Los Angeles divisi tra consulenze terapeutiche post-lutto e trucchi cosmetici imbalsamanti. Altro caso esemplare di passione necrologica può essere considerata la voce narrante in *Desperate Housewives*: un fuoricampo che promana direttamente dall’aldilà.

Il ricordo di padri morti (*Six Feet Under*, *Lost*) e la presenza di madri sulla via del declino fisico e mentale (*Grey’s Anatomy*, *I Soprano*) affligge la vita di figli e figlie costretti, loro malgrado, a fare i conti con una genitorialità anaffettiva e disforica. Irene Alison, *Nel nome del padre*, tratteggia un parallelo psicoanalitico tra le vicende professionali e umane di Meredith Grey (*Grey’s Anatomy*) e Jack Sheperd (*Lost*), due giovani chirurghi colti in un doloroso confronto con i modelli lavorativi rispettivamente materni e paterni. E chi altri se non la terribile matriarca Livia Soprano può spingere niente meno che il “capo di tutti i capi” della Tri-State-Area tra le braccia di una psicanalista?

Ciascuno per sé e Freud per tutti, insomma: Jack, Meredith, Tony – e l’elenco potrebbe essere più nutrito – pagano il loro debito verso la famiglia d’origine tra isole deserte, sale operatorie e sedute psichiatriche. Basta però allargare il raggio della nostra disamina ad altri personaggi di età compresa tra i trenta e i quarantacinque anni per capire quanto la loro comune difficoltà di pro-creare un nuovo nucleo domestico si misuri su quel debito inestinguibile.

Mentre *Sex and the City* celebra quattro trentenni (o giù di lì) refrattarie alle relazioni stabili e al matrimonio (“I’m not the marrying kind”, confessa Carrie Bradshaw), altrimenti devote a un’affettività intimamente femminile e all’amore irriducibile per l’isola di Manhattan in cui la collezione di *affairs* fa tutt’uno con quella di scarpe e accessori griffati; *Will & Grace*, anch’esso conchiuso in una Upper Manhattan di drink e cene sociali, si inserisce in un filone inaugurato dagli adolescenti putrefatti di *Friends* (girato, per la cronaca, a Chelsea) e lo vira in prospettiva *queer*, con l’aggravante “genetica” di una coppia di amici – lei eterosessuale, lui gay dichiarato – felicemente “coniugata” sotto lo stesso tetto.<sup>14</sup>

Ma è sulla costa pacifica, più precisamente a Los Angeles, che le sorti della famiglia nucleare subiscono l’affondo più duro, dalle parti cioè di “quella cosa con

---

13. Oliviero Bergamini, *Democrazia in America? Il sistema politico e sociale degli Stati Uniti*, ombre corte, Verona 2004, p. 106.

14. Manhattan è anche al centro della se-

rie *New Amsterdam*, trasmessa da Fox a partire da marzo, incentrata sul protagonista John Amsterdam, un detective di 366 anni in versione Dorian Gray, destinato all’immortalità fino

Jennifer Beals” giunta a “titillare” – autentico verbo chiave dell’attenta analisi di Valeria Gennero – persino il boss del New Jersey Tony Soprano. *L Word* si immette nella scia aperta da *Sex and the City* trasformando lo spregiudicato concilio sororale newyorchese in un audace gineceo lesbo-chic. Nel *pastiche* drammatico e farsesco creato da Ilene Chaiken, il ritratto di un’omosessualità liberata e accattivante riconferma la spinta della matrice amicale salvo incanalarla nell’esperienza genitoriale della coppia Bette Porter/Tina Kennard, vero fulcro dei rapporti attanziali dell’intera serie. Inoltre, a qualche isolato dal “pianeta” di West Hollywood, in *Six Feet Under*, David Fisher e il compagno di colore Keith traducono un medesimo desiderio parentale nell’adozione di due ragazzini neri.<sup>15</sup>

Una sbirciata ai *file* dei protagonisti maschili di *24* e *CSI* rischia, complice l’iper-codifica della figura del *detective* solitario nel genere poliziesco, di assestare il colpo di grazia all’idea di nido domestico. Asociali affetti da una dedizione maniacale al lavoro, Bauer e Grissom sono svincolati da relazioni familiari presidiate da una figura muliebre: il primo è legato affettivamente alla sola figlia, il secondo è sposato alla polizia scientifica. In tempi più recenti, la meticolosità paranoica di questi giustizieri turbati sfocia nella patologia omicida di Dexter, ematologo della polizia di Miami e serial killer di criminali nella serie omonima. *Unheimlich* quanto basta per seppellire definitivamente le “chiacchiere” sotto il distintivo.<sup>16</sup>

Volendo infine scattare un paio di foto di famiglia acconce a un buon vecchio album, tocca proprio scartabellare gli archivi fino alla lettera S e accontentarsi di tre case diversamente lontane dal paradiso: la lussuosa dimora in cui il capomafia del New Jersey Tony Soprano stenta a trovare una collocazione patriarcale autorevole; la casa e bottega con annessa camera mortuaria di *Six Feet Under*, simbolo sinistro di un quadro familiare asfittico e imploso; la villetta dei Simpson, altarino suburbano costruito intorno alla televisione. Lontane dal paradiso ma *home*, ovvero “the place where, when you have to go there, / they have to take you in”. Tony Soprano? Robert Frost.<sup>17</sup>

## Dissenso/consenso. Coste metropolitane e America profonda

L’8 settembre 2008, alla cerimonia dei 59° Emmy Awards, Sally Field è premiata come migliore attrice protagonista per la serie *Brothers and Sisters* (ABC). Dedicato alle donne, il suo discorso di ringraziamento si conclude con un monito antibellicista: “Se fossero le madri a governare il mondo”, dice la Field prima di essere

---

al giorno in cui incontrerà l’amore duraturo. In attesa del grande incontro, il single imperituro esce con 600 donne. Si veda Ginia Bellafante, *To Be Eternally Young, Single and in Manhattan*, “The New York Times”, 4 marzo 2008.

**15.** Qualche anno prima, la coriacea Carrie Weaver di *ER* aveva “avuto” un bambino dalla propria compagna portoricana.

**16.** *Dexter* è trasmessa dal 2006 dal canale via cavo Showtime. L’unica serie poliziesca che presenta un protagonista dalla personalità a tutto tondo, non a caso una donna, il capo Brenda Johnson, è il mirabile *The Closer* trasmesso da TNT dal 2005.

**17.** Robert Frost, *The Death of the Hired Man*, 1915.

censurata da un lungo “beep”, “non ci sarebbero guerre”.<sup>18</sup> Grazie ad alcuni secondi di differita sulla diretta, la Fox cancella l’ultima frase cassandone il potenziale “linguaggio inappropriato”.<sup>19</sup>

Dietro a produzioni capaci di creare sacche di resistenza culturale ad alcune delle roccaforti più conservatrici del paese si muove, conviene non scordarlo, la stessa mano invisibile che imbavaglia Sally Field. Le filigrane militanti di *L Word*, *ER*, *I Soprano* e il ritratto dissacrante di “Springfield, America” firmato Matt Groening – di cui si occupa Manuela Marziali nel suo saggio su *I Simpson* – nascono dalla giustapposizione a quel Moloch censore di cui sono parte costitutiva.

Superati i confini nazionali, le dinamiche di forza consenso/dissenso si fanno ulteriormente stratificate. Siano essi forieri di “sogni di abbondanza o incubi di conformità”,<sup>20</sup> i prodotti culturali “made in USA” riversati sul mercato globale incontrano tradizioni altre e generano processi di assimilazione e contaminazione in prima istanza linguistici.

In *(Ri)rappresentazione della ‘queerness’ nel doppiaggio di Will & Grace*, Anna Belladelli dimostra come la trasposizione italiana della famosa serie gay diluisca o, peggio, cancelli messaggi altrimenti “sovversivi” presenti nell’originale. La sbrigativa espunzione di un ricco sottotesto di rimandi all’idea di una femminilità poco canonica appare infatti funzionale al tentativo di limitare la carica provocatoria dell’intera serie alla sola omosessualità maschile.

Scomparando la doppia partitura Stati Uniti/Italia, l’indagine di Masturah Alatas sulla ricezione malaysiana di *Sex and the City* aiuta a cogliere l’impatto interculturale esercitato dalle serie americane nella rielaborazione dei codici sessuali delle donne musulmane. Ancora una volta, a dispetto dell’indubbio contributo alla scalfittura di un tabù, è sulla lingua che si registra una limitata emancipazione rispetto al calco occidentale. In Malaysia, dove le avventure scabrose delle quattro amiche di Manhattan non sono doppiate, scongiurato il rischio di “tradire” l’originale, permane infatti il bisogno di creare un orizzonte lessicale autoctono.

Riletti tutti i saggi del numero, ci si accorge però che manca qualcosa. Nel *survey* televisivo di “Ácoma” non compaiono, lacuna di cui si è già detto, i *teen dramas*. Assenti dal volume (e dai palinsesti italiani) anche le serie che hanno protagonisti neri, popolari fino a un lustro fa – da *The Cosby Show* (*I Robinson*) 1984-92, a *The Fresh Prince of Bel-Air* (*Il principe di Bel-Air*) 1990-96 – ma oggi poco frequentate da Mediaset persino nelle repliche. Vacante rimane, ancora, il genere delle serie giocate sui poteri paranormali di personaggi femminili – *Buffy l’ammazzavampiri* (1997-2003), *Medium* (2005-), *Streghe* (1998-2006) – nonché sulle presenze aliene di *Roswell* (1999-2002) e quelle altrimenti sovranaturali di *Heroes* (2006-) : a settant’anni ton-di dalla famosa burla radiofonica di Orson Welles circa una imminente invasione

---

**18.** Matea Gold, *Fox Responds to Outcry over Emmy Censorship*, “Los Angeles Times”, 17 settembre 2007.

**19.** Edward Wyatt, *Fox Explains Censorship*

*of Actors at Emmys*, “The New York Times”, 18 settembre 2007.

**20.** Wagnleitner e May, *Introduction*, in *Here, There, and Everywhere*, cit., p. 5.



marziana di New York, UFO, veggenti assortite e supereroi non cessano di intrigare gli statunitensi.

Dalla nostra ricognizione manca infine l'America "di mezzo". Tra la Springfield dei Simpson e i *suburb* residenziali di Newark dei Soprano, si sono taciuti i segreti di Wysteria Lane di *Desperate Housewives*, variante calligrafica dei misteri mai sopiti di ogni *small town*, da Peyton Place a Twin Peaks, da Everwood a Smallville. Oltreoceano, il solco aperto dalle "casalinghe disperate" ha riacceso un interesse per le ambientazioni dalle coordinate indistinte e non urbane, quel "luogo di mezzo senza nome in cui vive la maggior parte dell'America".<sup>21</sup> Sul giardino suburbano di serie come *Weeds*, *Sons and Daughters* e dei mormoni poligami di *Big Love* sorvolano – oltre alla traiettoria esotica diretta all'Alaska di *Men In Trees*, rivisitazione del precedente *Northern Exposure (Un medico tra gli orsi)* – Carrie Bradshaw e Bette Porter in rotta da New York a Los Angeles e da Los Angeles a New York. L'"unnamed middle place" dell'America profonda è letteralmente rimosso dall'avanguardia urbana di cui le due eroine sono simbolo e prodotto, quasi ad ammettere, come suggerisce Ferdinando Calatrone nella sua lettura di *Sex and the City*, che tra le due cose ci sia un vuoto.

In occasione di una cena alla Casa Bianca del 2005, Barbara Bush si sarebbe identificata con le casalinghe di Wysteria Lane e, indirettamente, con quel vuoto. Esiste una relazione tra gusti televisivi e preferenze elettorali? Lo scopriremo nella prossima puntata.

---

**21.** David Carr, *Car in Every Garage, Sitcom in Every Cul-de-Sac*, "The New York Times", 2 aprile 2006.