

ISSN 1826-6118



numero lab - dicembre 2011

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

undicisettembre

etica e politiche della rappresentazione

http://cav.unibg.it/elephant_castle

“Turn on the TV”.

9/11 e fiction seriale americana

“Do You Think It Will Ever Be Normal Again?”

Nelle battute finali di *After Time*, puntata del serial televisivo *Third Watch* trasmessa il 29 ottobre 2001 e ambientata dieci giorni dopo l'attacco al World Trade Center, l'agente del NYPD Maurice Boscorelli (Jason Wiles) risponde in modo categorico alla domanda posta dalla collega Faith Yokas (Molly Price): No, nulla tornerà a essere 'normale', nulla sarà più come prima (2001: 3x03). Il riferimento non è solo al nuovo skyline di Manhattan bensì al 9/11 come evento che ha sconvolto in vari modi le vite lavorative e private dei protagonisti dello show, un serial drama incentrato sulle vicende di poliziotti, vigili del fuoco e paramedici newyorchesi in servizio dalle 15 alle 23, ovvero durante il *third watch*, il terzo turno di lavoro cui fa riferimento il titolo.

L'interrogativo sollevato – tramite Faith – dai creatori e sceneggiatori J. Wells e E. Bernero ha, inoltre, ben più rilevanti risvolti sul piano meta-televisivo. In primo luogo, viene segnalata la svolta inevitabile cui la serie va incontro nel momento in cui realtà e fiction si scontrano: come si può continuare a scrivere, produrre e mandare in onda un serial televisivo ambientato a New York che ha come protagonisti poliziotti e vigili del fuoco – gli 'eroi' dell'11 settembre – senza tener conto di quanto accaduto, senza cioè “assimilare la tragedia nella fiction [...e] inserire la Storia nelle piccole storie di tutti i giorni” (Grasso 2002)?

In secondo luogo, si pone un interrogativo etico relativo al futuro del medium televisivo, il cui ruolo, l'11 settembre 2001, è stato tutt'altro che marginale: può la televisione, in particolare quella dei grandi network (ABC, CBS, NBC, FOX), tornare alla normalità pre-9/11 e 'intrattenere' il pubblico riproponendo un palinsesto 'normale' costituito da reality show, talk show e fiction seriale, dopo le dirette dell'11 settembre, l'ininterrotta riproposizione delle immagini delle Twin Towers in fiamme, e lo stato di shock nel quale si trova la popolazione americana all'indomani dell'attacco terroristico?

Alla domanda sul significato e sul futuro dell'intrattenimento, della comicità e dell'ironia nella *pop culture* statunitense cercano di dare risposta diversi critici americani nelle settimane immediatamente successive agli attacchi al World Trade Center e al Pentagono. Ma mentre da un lato c'è chi, come l'editor di

Vanity Fair Graydon Carter, dichiara senza mezzi termini di trovarsi di fronte alla “fine dell’era dell’ironia”¹ (Rosenblatt 2001), e dall’altro, chi cerca di provare il contrario (Kakutani 2001), James Poniewozik (2001a) individua il problema che la *pop culture* americana post-9/11 si trova a dover affrontare nell’inadeguatezza del linguaggio dell’entertainment. Un linguaggio che semplicemente “non funziona più” e che, rispetto a poche settimane prima, appare frivolo, inappropriato, a tratti crudele: una conseguenza questa della “crisi di rilevanza” nella quale sembra essere sprofondata ogni settore della grande industria dell’intrattenimento, ora dominata dall’incertezza relativa alla possibilità che ci sia posto per loro in quella che pare essere una nuova realtà.

Poniewozik si interroga quindi sul futuro della cultura pop televisiva, la quale, a suo parere, corre il rischio di compiere un decisivo e definitivo passo (indietro) verso un inevitabile ricorso a una serietà di contenuti che lascia poco spazio alla sottile intelligenza celata da apparente leggerezza e ambiguità morale che contraddistingue alcuni dei prodotti televisivi di nicchia che costituiscono la (*Quality*)-Tv di fine millennio.² Una volta archiviato il lutto, c’è la possibilità che si possa trovare un modo costruttivo per uscire dalla fase di stallo dell’immediato post-9/11, oppure, si corre il rischio che nel lungo periodo, il 9/11 e forse ancor più i successivi conflitti rappresentino un punto di svolta all’interno della serialità americana, portando inevitabilmente a un ridimensionamento nei temi e nei toni al punto che persino la televisione più intelligente, raffinata e controversa debba cedere il passo a una serialità che fa della serietà dei temi proposti il suo marchio di fabbrica?

Se contestualizzato nel momento in cui è stato formulato, il dubbio sollevato da Poniewozik pare più che legittimo, in particolare se si rileva quanto attivo sia stato il ruolo del medium televisivo l’11 settembre. Come sottolinea Jean Seaton (2004: 142-143) non è, infatti, da escludere l’ipotesi secondo cui la possibilità di avere una diretta televisiva dell’attentato sia stato un fattore determinante nella pianificazione dello stesso: l’attacco a una delle due torri avrebbe attirato l’interesse immediato dei canali *all news*, i quali, sintonizzandosi sulle immagini provenienti da Manhattan, avrebbero documentato in tempo reale e in mondovisione il secondo attacco, programmato per questo motivo a pochi minuti di distanza. Secondo questa tesi, gli attentatori, prevedendo la reazione dei network, si sono serviti del medium televisivo per raggiungere un pubblico mondiale e consentire una crescita esponenziale del numero di spettatori-testimoni dell’evento storico.

A questo si aggiunge una ‘responsabilità’ attribuibile alle reti televisive, le quali, “parlando degli attentati con un tono catastrofico, [...] hanno provocato un’atmosfera angosciosa” commettendo l’errore di non operare alcuna distinzione tra “l’importanza” dell’accaduto e la “drammaticità del discorso” (Sorlin

¹ Dove non altrimenti indicato, la traduzione è mia.

² Sebbene i concetti di *Quality TV* e di seconda *Golden Age* della fiction televisiva americana proposti da R. J. Thompson (1996: 13-16) siano stati elaborati sulla base di serie andate in onda tra i primi anni Ottanta e i primi anni Novanta, sono ampiamente ritenuti espressione della nuova era della “meglio TV” (Romagnoli 2004) telefilm più recenti, dalle produzioni dei canali via cavo HBO (*The Sopranos*, *Sex and the City*, *Six Feet Under*, *The Wire*), Showtime (*Dexter*), AMC (*Mad Men*, *Breaking Bad*), all’offerta dei network nazionali: ABC (*Lost*), CBS (*C.S.I.*), NBC (*E.R.*) e FOX (24) solo per citare alcuni esempi (Grasso 2007; Carini 2008).

2003: 120). Si tratta di un fatto in parte dovuto alla carenza di notizie e alla posizione in cui si trovavano i giornalisti, i quali, non avendo alcun vantaggio informativo nei confronti degli spettatori, proseguivano nella conduzione delle trasmissioni intervistando testimoni oculari ed 'esperti', chiamati a intervenire in diretta, oppure limitandosi a descrivere e analizzare nei dettagli le immagini dell'attacco facendo ricorso a metafore e analogie, dal paragone con Pearl Harbor al rimando a scenari catastrofici di stampo hollywoodiano (Derian 2005: 323-326).

Sebbene oggi questo legame tra realtà e finzione cinematografica sia ritenuto un *cliché*, resta indubbio il fatto che il comprendere che quanto stesse accadendo non fosse un film ma un evento reale costituisca un momento topico sia per gli spettatori che per l'industria televisiva e dello spettacolo nel suo insieme. Da un lato, gli spettatori si trovano ad assumere la posizione di testimoni onniscienti di un evento traumatico esperito attraverso i media, il quale, pertanto, non sarà mai dimenticato o rimosso ma neppure pienamente compreso (Smelik 210: 310-318), mentre dall'altro, i network televisivi (così come il cinema, la musica, il teatro) si sentono in dovere di assumere un senso di responsabilità e di introdurre una 'politica del buonsenso', portando nell'immediato a uno sconvolgimento dei palinsesti – per un'intera settimana quasi interamente dedicati a programmi di informazione e approfondimento –, e ai tentativi di correre ai ripari per assicurarsi di mandare in onda prodotti televisivi adeguati alla situazione, epurando quanto già programmato di ogni immagine violenta – o eccessivamente festosa – che possa essere ritenuta non consona o semplicemente di cattivo gusto e sospendendo comicità e leggerezza di contenuti secondo un autoimposto obbligo di sobrietà e serietà.

Tra le prime iniziative, oltre al rinvio della cerimonia degli Emmy Awards, inizialmente prevista per la domenica successiva agli attacchi, e alla produzione di eventi televisivi di beneficenza in favore della famiglie delle vittime, di grande impatto è la decisione di posticipare il debutto dei nuovi palinsesti televisivi dei network nazionali, generalmente previsto per la metà del mese di settembre: i talk show ironico-satirici di seconda serata di David Letterman, Jay Leno e Jon Stewart sono sospesi, mentre la programmazione delle nuove stagioni delle serie televisive rimandata di alcune settimane, anche per consentire a produttori e autori di intervenire e rivedere scene o immagini non più ritenute idonee (Spigel 2004). Questa particolare forma di auto-censura colpisce tra gli altri il serial *24*, il cui episodio pilota avrebbe dovuto contenere le immagini dell'esplosione di un aereo in volo, sequenze presenti nel trailer [Video 1] ma eliminate dalla versione



Video 1: Uno dei primi trailer di *24*, serial della FOX programmato già da tempo per l'autunno 2001 e quindi non ideato a seguito del 9/11. L'immagine dell'esplosione dell'aereo viene eliminata dal montaggio finale e sostituita da una lunga scena (per i parametri di 24) che segue la discesa col paracadute della terrorista, che ha appena abbandonato l'aereo dopo averne provocato l'esplosione (2001: 1x01).

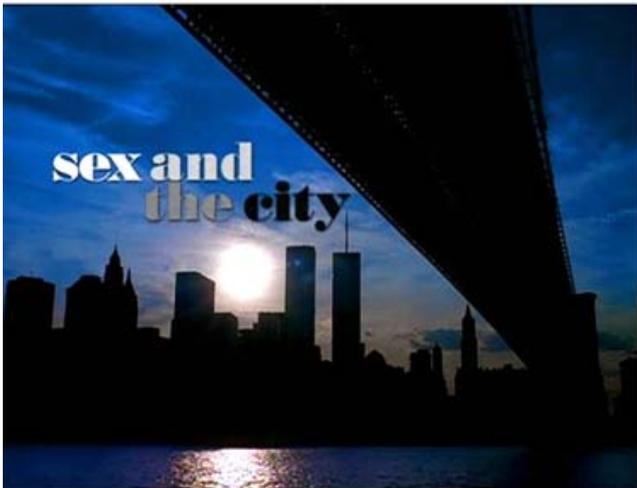


Fig. 1, in alto: Title card della sitcom *Friends* in un episodio della terza stagione (1996: 3x02) e nel primo dell'ottava stagione (2001: 8x01), trasmesso il 27 settembre 2001.

Fig. 2, al centro: Screen-shot dalla sigla di *Sex and the City* modificata a partire dalla seconda parte della quarta stagione andata in onda dal gennaio 2002 (2002: 4x13). Le Twin Towers sono state inoltre eliminate in fase di post-produzione da una scena dell'episodio finale della quarta stagione dal titolo *I Heart NY*, il quale si chiude con la dedica "to our City of New York... Then, now and forever" (4x18).

Video 2, a sinistra: Versione originale della sigla di *The Sopranos* (1999: 1x03), modificata a partire dalla quarta stagione (trasmessa nell'autunno 2002) con l'eliminazione dell'immagine delle Twin Towers dallo specchietto retrovisore.

definitiva (2001: 1x01), e la popolare sit-com *Friends*, i cui autori, oltre a modificare i titoli di testa eliminando le immagini delle Twin Towers [Fig. 1] (scelta compiuta anche dalla HBO con *Sex and the City* [Fig. 2] e *The Sopranos* [Video 2]), riscrivono quasi per intero un episodio (2001: 8x03), eliminando le scene relative a una gag ambientata all'aeroporto [Video 3].



Video 3: Scene eliminate poi proposte tra i contenuti speciali dell'edizione in DVD dell'ottava stagione di *Friends* (2001: 8x02).

Tuttavia, come fanno notare R. Liman e B. Carter (2001), i responsabili dei network tornano molto rapidamente sui loro passi: anche per ovvi motivi economici, a un mese scarso dall'11 settembre la *pop culture* statunitense torna gradualmente alla normalità, in parte – questa è l'ipotesi avanzata dai due giornalisti – grazie al riscontro di un pubblico “in cerca di consolazione” e per questo desideroso di riprendere le vecchie abitudini, che nel caso televisivo sono costituite dall'appuntamento settimanale con gli show di maggior successo. Nonostante i numerosi dubbi sollevati da più parti, il periodo di smarrimento e incertezza sul futuro della *pop culture* pare quindi sia stato molto più breve di quanto temuto; inoltre, la serialità televisiva, un prodotto concepito per una fruizione a intervalli regolari, sembra abbia contribuito alla riorganizzazione della quotidianità del palinsesto televisivo e a quel ritorno alla normalità che nel momento di shock post-9/11 sembrava difficile raggiungere, perlomeno nel breve periodo.

“Tonight We Want to Stop for a Moment and Do Something Different”

Raccontare il presente: le serie Tv tra cronaca e attualità

Se la revisione degli episodi e la conseguente auto-censura in nome di una *tastefulness* ritenuta necessaria dai network e dalle singole case di produzione costituiscono l'intervento immediato più diffuso e per certi versi aspettato che accomuna varie serie, più audace, sebbene non completamente inattesa (James 2001), è la scelta compiuta dai responsabili dei due show, che forse si sono sentiti più ‘coinvolti’ da quanto successo, ovvero il già citato *Third Watch* e il blasonato *The West Wing*, i quali inaugurano le rispettive nuove stagioni con degli episodi speciali, scritti e girati in poco più di due settimane, collegati agli eventi dell'11 settembre.



Fig. 3: *Third Watch* 2001: 3x03, *After Time*.

Third Watch, avendo per protagonisti poliziotti, paramedici e vigili del fuoco, ha sin dal suo debutto nel 1999 un rapporto diretto con le forze di polizia newyorchesi, le quali forniscono allo show consulenti e ‘comparsa’. La nuova stagione si apre con un documentario trasmesso il 15 ottobre, nel quale gli attori, tolti i panni dei personaggi da loro interpretati, introducono le testimonianze di coloro che hanno partecipato alle operazioni di soccorso e che, con le loro parole, ricordano le esperienze vissute quel giorno (2001: 3x01). A questo seguono due episodi di fiction, *September 10th* e *After Time*, i quali, andati in onda rispettivamente il 22 e il 29 ottobre, sono narrati dalla prospettiva dei soccorritori, e ripropongono gli eventi dell’11 settembre solo ‘sfiorando’ la tragedia. *September 10th* si chiude, infatti, con le immagini dei protagonisti dopo che, informati dell’emergenza, si precipitano sul posto a portare i primi soccorsi (2001: 3x02), mentre l’episodio seguente si apre con l’unica traccia visiva dell’attentato, costituita da un disegno appeso al muro tra le fotografie dei caduti [Fig. 3]. In *After Time*, riprendendo la narrazione a dieci giorni di distanza, ci si sofferma sulle conseguenze del 9/11: impegnati nelle operazioni di scavo tra le macerie, i protagonisti sono altresì ritratti nel loro tentativo di ritornare alla quotidianità del lavoro, sebbene nell’irrealtà dell’esperienza vissuta evidenziata negli sforzi di ri-elaborazione del lutto per i colleghi caduti in servizio e nelle manifestazioni di affetto e gratitudine mostrate dai cittadini, uniti nel celebrare i loro ‘eroi’ (2001: 3x03).

Se gli autori di *Third Watch* sono riusciti a integrare in modo convincente l’evento reale nella fiction e a proporre una riflessione immediata sui fatti facendo leva sull’emotività attraverso i personaggi, lo stesso non si può dire per *The West Wing* e l’episodio *Isaac and Ishmael* trasmesso il 3 ottobre 2001 (2001: 3x01). Trattandosi di un serial ambientato alla Casa Bianca avente come protagonisti il Presidente degli Stati Uniti Josiah Bartlet (Martin Sheen) e il suo staff alle prese con urgenti e complessi problemi governativi, molto spesso attinti o ispirati alla politica nazionale e internazionale, pare inevitabile che Aaron Sorkin e il team di sceneggiatori di *The West Wing* rivolgano l’attenzione agli eventi dell’11 settembre. Viene quindi realizzato un episodio *stand-alone* che già all’epoca, ma in modo ancor più evidente a dieci anni di distanza, si propone come un esempio di esplicita retorica paternalistica, la cui aspirazione didattica si palesa attraverso la struttura narrativa che vede i protagonisti del serial, ovvero i vari ‘uomini del Presidente’, la first lady e Bartlet stesso, alternarsi nello spiegare a una classe di studenti quanto avvenuto l’11 settembre. Il tutto si svolge senza mai nominare l’evento e in occasione di un *lockdown* imposto dalla sicurezza nazionale in seguito alla segnalazione della presenza di un presunto terrorista tra gli

analisti al lavoro alla Casa Bianca [Video 4]. Il seminario "Introduzione al Terrorismo" (Poniewozik 2001b) ha quindi luogo parallelamente all'interrogatorio del sospettato – un arabo-americano – in un plot meglio riuscito che cerca di mostrare l'ambiguità della situazione e la necessità di mantenere una certa distanza critica anche in tempo di crisi.

Sebbene la lezione di Sorkin costituisca un passo falso nella lunga storia del pluripremiato *political-drama* e quanto realizzato da *Third Watch* possa essere ritenuto un omaggio dovuto, dato il particolare rapporto di collaborazione tra gli addetti allo show e le forze di polizia newyorchesi, dalla visione di questi e-

pisodi speciali emerge una conferma di quanto puntualizzato da Aldo Grasso (2007: 198), ovvero che "i telefilm sono sempre più ansiosi di raccontare il presente, quasi spaventati di non essere anche loro in diretta, come le notizie, convinti che dare una forma all'informe dell'emergenza, specie se drammatica, sia la loro missione principale". Tuttavia, come ricorda C. James (2001), "a differenza delle notizie, la fiction compie ciò che sa fare meglio, ricreando [come ha fatto *Third Watch*] profondi effetti emotivi che solo una tragedia di questa portata può suscitare".

Qualcosa di simile avviene anche in occasione del decimo anniversario del 9/11 con la messa in onda di *Indelible*, *season premiere* di *CSI:NY* (2011: 8x01), nel quale da un lato si cerca di integrare nella fiction la commemorazione dell'11 settembre, e dall'altro di riproporre, attraverso una serie di flash-back, gli eventi avvenuti dieci anni prima, il tutto narrato dal punto di vista del protagonista, il detective Mac Taylor (Gary Sinise), personaggio che ha un legame personale con il 9/11 poiché Claire, sua moglie, è tra le vittime del crollo delle Twin Towers (2004: 1x01). *Indelible* si apre con il *flash-back* di una conversazione tra Mac e Claire avvenuta il mattino dell'11 settembre 2001 e prosegue con una scena analoga, ma col solo protagonista presente, mentre la radio annuncia il decimo anniversario del 9/11. La narrazione prosegue in modo parallelo lungo le due linee temporali per l'intero episodio: gli eventi del 2001 sono ricostruiti attraverso flash-back relativi agli ultimi contatti tra Taylor e la moglie, alla notizia dell'attacco appresa attraverso la TV e alla corsa sul posto, per partecipare alle attività di soccorso nella speranza di ritrovare Claire; l'11 settembre 2011 viene, invece, vissuto attraverso la giornata di lavoro del protagonista, alle prese con le analisi del DNA sui resti delle vittime del 9/11 non ancora identificate, e si conclude con una cerimonia di commemorazione, il discorso tenuto dallo stesso Mac e il ricordo dei caduti.



Video 4: Un passaggio dalla 'lezione' sul terrorismo tenuta dal vice-capo di gabinetto della Casa Bianca Josh Lyman (Bradley Whitford) agli studenti liceali in visita. Per cercare di identificare il nemico che ha attaccato gli Stati Uniti, Josh propone la seguente proporzione: "Estremismo islamico : Religione Islamica = KKK : Religione cristiana" (*The West Wing* 2001: 3x01).

L'episodio è incentrato sulla dialettica tra il superamento del lutto, simbolizzato dalla scena conclusiva nella quale Mac getta in mare – come fossero le ceneri della moglie alla quale, vittima non ancora identificata, non ha mai potuto dare degna sepoltura – i biglietti per uno spettacolo teatrale, a cui i due avrebbero dovuto assistere la sera dell'11 settembre 2001, e la necessità di preservare la memoria delle vittime, le quali “hanno un nome, non sono solo profili genetici”, tra il tentativo di “guarire i nostri cuori spezzati” e la consapevolezza che le vittime “non saranno mai dimenticate” (2011: 8x01). La scelta compiuta dagli autori di *CSI:NY* di inserire nella trama del serial il ricordo del 9/11 come un momento introspettivo e personale contribuisce quindi alla caratterizzazione del personaggio di Mac, ma, al contempo, rende omaggio ai caduti, prendendo in eredità quanto sperimentato da *Third Watch* dieci anni prima.

“On the Other Side the Twin Towers Have Fallen”

Il (nuovo) skyline di Manhattan nei serial TV post-9/11

Alla ripresa della programmazione televisiva nell'autunno del 2001, il cambiamento che lo spettatore medio può avere percepito nell'immediato, riguarda le forme di auto-censura applicate dai network e in particolare l'eliminazione di ogni traccia delle Twin Towers dalle puntate già completate ma non ancora andate in onda e da quelle in fase di post-produzione. Si tratta di un fatto piuttosto evidente in *Friends*, poiché, sebbene l'ambientazione newyorkese della sitcom sia di fatto un elemento di facciata, mai funzionale all'azione (al contrario di quanto avviene in *Sex and the City* dove New York City è ambientazione e 'co-protagonista' del serial), le immagini delle Torri Gemelle costituivano, all'interno dei singoli episodi, uno dei *connecting shots* più ricorrenti per indicare il passaggio da una scena alla successiva oppure il rientro da un'interruzione pubblicitaria.

Come individuano G. Allrath e M. Gymnich (2005: 32-33), la presenza di un elemento architettonico, naturale o paesaggistico tipico di un determinato luogo all'interno di un episodio di una serie Tv (o nella sigla iniziale) ha la funzione di informare lo spettatore sull'ambientazione della serie, dell'episodio o della scena in questione. Si tratta di una tecnica sempre più diffusa sia per 'alleggerire' i dialoghi tra i personaggi, evitando di dover esplicitare verbalmente informazioni sui luoghi nei quali si svolge l'azione, sia per accompagnare gli *intertitles*, sovraimpressioni che indicano dove (e in certi casi anche quando) l'azione ha luogo.

Per quanto riguarda le serie post-9/11 ambientate a New York, come fa notare anche S. Hoth (2011: 102), le immagini delle Twin Towers e, più in generale, dell'intero skyline di Manhattan, passano dal designare il luogo dell'azione allo svolgere anche la funzione di indicatore temporale, segnalando se gli eventi narrati si svolgono in un'epoca precedente o successiva all'11 settembre 2001. Non a caso, l'episodio pilota della versione statunitense delle serie sci-fi di importazione britannica *Life On Mars* (2008: 1x01) si apre



Fig. 4: Dopo un incidente stradale, sulle note della canzone di David Bowie *Life on Mars*, Sam Tyler (Jason O'Mara), detective della polizia di New York, riprende conoscenza e si trova inspiegabilmente nel 1973, tra nastri Stereo 8, problemi di comunicazione quotidiana con i colleghi e l'imminente cerimonia di inaugurazione del World Trade Center (*Life On Mars* 2008: 1x01).

con una lunga sequenza, nella quale ci si sofferma sullo skyline di Manhattan, sulla Statua della Libertà e su altri indicatori spaziali, funzionali a determinare il luogo nel quale si svolge l'azione, ovvero la New York del presente. In un secondo momento, invece, nell'istante immediatamente successivo al salto temporale compiuto dal protagonista, il quale si trova inspiegabilmente proiettato nel passato, l'inquadratura indugia sull'immagine delle Twin Towers appena completate, posizionando così l'azione nel 1973, anno in cui il World Trade Center viene inaugurato [Fig. 4].

Più complesso è quanto avviene in *Fringe*, altro serial del genere sci-fi, il quale, benché presentatosi inizialmente come un sorta di procedurale del paranormale, sull'esempio di *The X-Files*, prende poi una direzione innovativa e complessa tanto da poter essere considerato un cult degli ultimi anni.

Sin dai primi episodi, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a una serie 'itinerante', senza un'ambientazione fissa, i cui personaggi sono in continuo movimento, spostandosi da una città e da un continente all'altro, da Boston a New York, dal campus dell'Università di Harvard a Baghdad o a Francoforte. Per questo motivo, il *cliffhanger* con il quale si chiude la prima stagione ha suscitato reazioni molteplici e interpretazioni tra le più disparate (2008: 1x20) [Video 5]. Dopo un tira e molla durato diversi episodi, la protagonista, l'agente dell'FBI Olivia Dunham (Anna Torv), riesce a incontrare l'enigmatico William Bell (Leonard Nimoy), scienziato fondatore di una potente multinazionale che opera nel campo del



Video 5: Nel *cliffhanger* del finale di stagione di *Fringe* (2008: 1x20) viene introdotto il misterioso William Bell, interpretato da Leonard Nimoy, lo Spock della serie originale di *Star Trek*, e svelato il luogo nel quale avviene l'incontro con Olivia Dunham. Da segnalare il particolare della prima pagina del *New York Post* che riporta la notizia dell'insediamento alla Casa Bianca di Barack Obama: un indizio per scartare l'ipotesi di un viaggio nel tempo, un salto nel passato, compiuto dalla protagonista.

la tecnologia e della ricerca scientifica che l'agente Dunham ritiene coinvolta nei numerosi casi irrisolti sui quali si è trovata a indagare nel corso della stagione. La sequenza finale dell'episodio, che si chiude con la rivelazione che lo studio di Bell, in cui si trovano i due personaggi, è situato all'interno della torre sud del World Trade Center, costituisce il nodo centrale che consente allo spettatore (e ai protagonisti) di 'entrare' in quella che è la mitologia del serial, intesa come "l'insieme di elementi ricorren-

ti, che gli spettatori si abituano a considerare come strutture fisse del mondo in cui si immergono durante ogni episodio" (Manzocco 2010: 38).

Tenendo presente le convenzioni del genere sci-fi, la prima interpretazione che può essere avanzata consiste nel situare la scena in un tempo antecedente, come se la protagonista viaggiasse nel tempo. Tuttavia, altri elementi lasciano spazio all'ipotesi, confermata nelle stagioni successive, secondo la quale Olivia si trovi esattamente nel presente ma in un luogo differente, per la precisione in un universo alternativo, "come il nostro ma leggermente diverso" (1x19). Tra le varie speculazioni relative a dove si trovi Olivia e a che cosa sia l'universo parallelo vi è anche la tesi secondo la quale si abbia a che fare con una "costruzione narrativa ucronica" (Wu Ming 2009: 35) incentrata sulla logica del *what if*: l'universo alternativo sarebbe una versione del nostro mondo, scaturitasi dal mancato prodursi di un evento, a seguito del quale si sarebbe sviluppato un diverso corso della Storia. La presenza delle Twin Towers conduce quindi a ipotizzare l'esistenza di un universo alternativo inteso come realtà parallela nel quale la Storia a partire dall'11 settembre 2001 sia stata utopicamente riscritta. In realtà, questa teoria viene definitivamente confutata a partire dalla metà della seconda stagione: in occasione di uno scontro tra i due universi, i protagonisti hanno la possibilità di avere conferma del fatto che la dimensione parallela non costituisce un'utopia storica, ma una versione leggermente diversa della Storia, nella quale, ad esempio, JFK non è stato assassinato, e l'11 settembre, gli edifici colpiti dai terroristi sono stati "il Pentagono e... la Casa Bianca" (2009: 2x14). L'attacco terroristico ha quindi avuto luogo in entrambi gli universi, con la sola differenza degli obiettivi da distruggere: "questo edificio [il World Trade Center] è ancora in piedi perché sono state fatte scelte diverse" (2008: 2x04), spiega William Bell a Olivia.



Fig. 5, *in alto*: Uno dei numerosi momenti presenti nel serial nel quale un personaggio osserva le Twin Towers e si rende conto di trovarsi nell'universo parallelo, in questo caso Olivia capisce di essere prigioniera nell'universo alternativo (*Fringe*, 2010: 3x01).



Video 6, *in basso*: Questa breve scena indica il momento in cui Olivia inizia a progettare il tentativo di fuga dall'universo parallelo e il rientro a casa, catapultata per un istante nel 'suo' universo, in un negozio di souvenir a New York. Il confronto tra l'immagine rappresentata su una cartolina "We will never forget" e quello che vede dalla finestra, lo skyline senza Torri Gemelle, sconvolge e rassicura la protagonista sul fatto che quella è la sua casa cui deve fare ritorno (*Fringe* 2010: 3x05).

Le Twin Towers diventano da questo momento in poi il tratto distintivo dell'universo alternativo, l'immagine che àncora i personaggi (e di conseguenza gli spettatori) al plot dell'azione, posizionandoli all'interno di una realtà altra, un mondo estraneo e nemico per i protagonisti, ma al contempo una casa per i loro *doppelgänger*: ricorrente è, infatti, il soffermarsi dell'inquadratura sulla presenza e/o assenza delle Torri Gemelle ogniqualvolta un personaggio 'entra' nell'universo parallelo oppure si rende conto di essere (o non essere) "a casa" (2011: 3x05) [Fig. 5; Video 6]. Agli spettatori, invece, restano le immagini delle due versioni dello skyline e la presenza e/o l'assenza del World Trade Center come indicatori visivi funzionali a contestualizzare gli eventi narrativi, al fine di essere guidati lungo la complessa trama costruita sull'opposizione e l'interazione tra i due universi [Fig. 6].



Fig. 6: L'immagine dello skyline di New York senza o con le Torri Gemelle, e con tanto di Statua della Libertà sui toni dell'azzurro o del rosso (colori che contraddistinguono, sin dalle sigle d'apertura, rispettivamente il 'nostro' universo e quello parallelo), è, a partire dalla terza stagione, uno dei *connecting shots* più frequenti per segnalare il cambio di ambientazione da un universo all'altro (*Fringe* 2010: 3x05).

“It Was Ten Years Ago. Everybody Missed Something That Day”

Una nuova era televisiva?

“Osservare lo skyline ora significa esperire lo shock dell’assenza” (Sturken 2002). E quello dell’assenza è un motivo ricorrente in diversi *drama* del dopo 11 settembre, a partire da *Rescue Me*, un telefilm che vede come protagonisti una squadra dell’FDNY e nel quale il 9/11, inserito nella fiction attraverso numerosi *flash-back*, costituisce il filo rosso che lega le puntate delle prime due stagioni. Si tratta di un serial che si interroga sulle diverse reazioni e sulle conseguenze (soprattutto psicologiche) che l’11 settembre ha avuto sugli ‘eroi’, i quali, tuttavia, a differenza di quanto avviene in *Third Watch*, non si definiscono come tali (2004: 1x01), né sono descritti a partire dalle loro “imprese eroiche” compiute sul lavoro, ma ritratti nella loro vita privata mentre cercano di superare le esperienze traumatiche vissute (Hoth 2001: 204-219).



Fig. 7: Tommy Gavin (Denis Leary), veterano della sezione dei Vigili del fuoco Engine 99 di Harlem, cerca di ‘motivare’ i propri colleghi e sottoposti, ricordando che loro “non sono eroi”, al contrario dei 60 uomini, suoi conoscenti, morti a Ground Zero. Tra questi, Gavin cita e mostra le fotografie di quattro amici e parenti, “i veri eroi”, il tutto con le immagini dello skyline di Manhattan sullo sfondo (*Rescue Me* 2004: 1x01).

Sin dall’episodio pilota emerge la scelta, voluta dai creatori dello show, di soffermarsi sulle immagini del nuovo skyline di New York City [Fig. 7], il quale, privo delle Torri Gemelle, assume una valenza simbolica, spostando l’attenzione sul motivo dell’assenza, del dolore e del senso di colpa che accomuna la maggior

parte dei protagonisti, sia come gruppo – si tratta, infatti, di una divisione dei vigili del fuoco che ha subito diverse perdite umane nel corso delle operazioni di salvataggio del 9/11 –, sia come singoli individui, poiché ciascuno ha, tra le vittime, colleghi, amici o familiari. Ma mentre *Rescue Me* è scritto e prodotto con l’intento dichiarato di mostrare in quale misura e con quali ripercussioni chi è sopravvissuto è in grado di confrontarsi ed eventualmente superare lo shock e il trauma della perdita (Poniewozik 2004), in altri show questo avviene in modo meno esplicito e spesso funzionale alla caratterizzazione di un personaggio.

Oltre a *CSI:NY*, un caso particolarmente interessante è quello di *Rubicon* [Video 7], un serial dalla trama molto complessa costruita attorno alla figura di Will Travers (James Badge Dale), un analista alla guida di

un *think tank* governativo il cui compito consiste nel raccogliere e analizzare dati spesso *top secret*, anche relativi alle agenzie di *intelligence* con le quali comunque si trova a dover collaborare, in modo da monitorare e controllare le attività di spionaggio. Il legame della serie con l'11 settembre è presente a vari livelli: il 9/11 ha profondamente segnato la vita personale del protagonista, scampato per caso all'attentato alle Torri Gemelle, nel corso del quale hanno invece perso la vita la moglie e la figlia. Inoltre, per Will, il trauma personale va di pari passo con il doversi riscattare sul piano lavorativo: attraverso la sua figura di analista di un'agenzia di spionaggio, viene infatti introdotta, con una critica nemmeno troppo velata, la tematica del 9/11 come fallimento dell'*intelligence* USA (2010: 1x12).



Video 7: Trailer di *Rubicon* (AMC, 2010)

Rubicon rappresenta "il punto di non ritorno" (2010: 1x12) che determina un cambio di rotta all'interno della serialità televisiva dell'ultimo decennio, proponendosi come l'alternativa a *24*, il frenetico serial che narra "in tempo reale" (2001: 1x01) le vicende di un giorno della vita di Jack Bauer (Kiefer Sutherland), agente speciale in forza a un'immaginaria unità anti-terrorismo alle prese con situazioni critiche per la sicurezza nazionale. Al contrario di *24*, *Rubicon* pone al centro l'incertezza, tematizza la 'zona grigia' tra il Bene e il Male, tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, tra ciò che è consentito e ciò che non lo è, non solo in termini di legalità ma soprattutto in termini etici. Magistrale a questo proposito è l'episodio dedicato al tema della tortura come mezzo per la ricerca della verità a ogni costo. Interpellati come consulenti dalla CIA, Tanya (Lauren Hodges) e Miles (Dallas Roberts), due collaboratori di Will, riflettono sul senso e sul significato della tortura come forma di interrogatorio dei sospettati:

Miles – Tutto quello che Nasri [il sospettato] dice è inattendibile. Se lo spingono a dire che Kateb [il ricercato] è vivo e si sta nascondendo in Afghanistan, lui dirà che Kateb è vivo e si sta nascondendo in Afghanistan. [...] L'unica cosa che li ferma e impedisce di mettere in bocca a Nasri le parole che vogliono sentirsi dire siamo noi, tu e io, i custodi della verità. [...]

Tanya – La tua sola obiezione alla tortura è, quindi, che non è attendibile?

Miles – [...] La mia obiezione alla tortura è per quello che fa alla mia anima. E per il fatto che... non è attendibile. (2010: 1x08)

Siamo in un'epoca diversa rispetto a quella rappresentata da *24*, il quale "nell'evocare continuamente processi extralegali come il rapimento, [...], l'esecuzione e la tortura [...] costituisce un esempio di rappresentazione culturale di quella sospensione della legge attraverso la quale l'amministrazione Bush ha fomentato uno stato d'eccezione che, dall'11 settembre 2001, ha tenuto in ostaggio i cittadini degli Stati Uniti e il mondo intero" (Carroll 2008: 26). Il merito di *Rubicon* consiste proprio nell'aver aperto la strada



Video 8, in alto: Trailer di *Person of Interest* (CBS, 2011).

Video 9, in basso: Trailer di *Homeland* (Showtime, 2011).

a delle serie TV che è limitativo definire ‘post-9/11’, poiché originatesi in un clima profondamente diverso, segnato dalla fine del mandato presidenziale di Bush e l’elezione di Barack Obama, ma soprattutto dalla politica militare statunitense, dai conflitti in Afghanistan e Iraq, dalle vicende legate a Guantanamo e Abu Ghraib, nonché dal crollo finanziario e dalla crisi economica. E nel corso dell’ultima stagione televisiva, hanno, infatti, debuttato *Person of Interest*, un’indagine paranoica nei meandri della società di sorveglianza post-9/11 [Video 8], e l’acclamato *Homeland*, serial dell’incertezza e dell’annebbiamento, nel quale la linea di confine, non solo tra *the good guys* e *the bad guys* – un’opposizione, quella tra noi e loro, Stati Uniti d’America e terroristi mai in discussione nel mondo di Jack Bauer –, ma anche tra ragione e follia, ossessione e razionalità, è molto labile e mai chiaramente individuabile [Video 9].

Protagonisti sono Carrie Mathison (Claire Danes), un’agente della CIA ossessionata dalle parole di un informatore arabo circa la conversione e la dedizione alla causa jihadista di un non meglio definito cittadino americano, e Nicholas Brody (Damian Lewis), sergente dei marines rintracciato in Iraq dopo otto anni di prigionia. Quest’ultimo diviene il primo sospettato di Carrie, la quale, spinta dalla motivazione di “non voler ripetere l’errore commesso dieci anni prima” (2011: 1x01), cerca in tutti i modi, anche a discapito della sua già fragile condizione mentale e psicologica, di smascherare Brody, a sua volta vittima delle

conseguenze della lunga esperienza vissuta in Iraq, e prevenire così l'attentato che lei è convinta lui stia progettando. Mentre agli occhi della Sicurezza Nazionale e dell'opinione pubblica, il Sergente Brody è l'eroe sopravvissuto al conflitto e la personificazione della vittoria nella *War on Terror*, secondo l'agente della CIA, egli è un esponente di Al-Qaeda pronto a sferrare un attacco al Paese (2011: 1x07).

La novità della serie sta nel saper coniugare nuovi interrogativi a dieci anni dall'11 settembre 2001 e a tematizzare lo stato di incertezza e paranoia in un thriller più psicologico che d'azione, nel quale la riflessività e il dialogo sono i nuovi mezzi per leggere e smascherare quello che potrebbe essere il nemico, ma di cui non se ne ha la certezza; una certezza che comunque verrebbe provata da una persona, sulla quale, a sua volta, pesano forti dubbi circa la sua obbiettività e la sua sanità mentale. Ancora una volta si va oltre il dualismo che sta alla base di *24*: per quanto controverso, Jack Bauer è l'eroe senza paura che da solo ha il compito di salvare gli Stati Uniti da qualsiasi pericolo l'Altro rappresenti, da una minaccia costante e certa costituita da un nemico con cattive intenzioni; *Homeland*, al contrario, pone al centro della scena due personaggi enigmatici, traumatizzati da ciò che hanno visto e vissuto: il nemico, se è tale, è indecifrabile, mentre l'eroina suscita, a sua volta, incertezze, nonché il dubbio che le sue convinzioni siano dettate più che dalla razionalità da un senso di colpa post-9/11, il quale, forse conseguenza del suo stato psichico, la porta ad assumere sulle sue spalle il senso di responsabilità dell'intera nazione (rendendo di conseguenza ancora più evidente quanto poco credibile sia il personaggio di Bauer).

Pur non essendo di per sé un prodotto del 9/11, *24*, attraverso la figura del suo eroe, portatore della verità e della giustizia incontrastabili e incontestabili, segna l'era della fiction seriale del dopo 11 settembre e costituisce la prova più evidente del fatto che la *pop culture* televisiva statunitense non ha subito cambiamenti rilevanti, né tantomeno l'involuzione prospettata e temuta dai critici nel settembre 2001. La violenza che si è cercato di eliminare dai palinsesti all'indomani del 9/11 non è mai mancata nelle puntate di *24*, così come l'intrattenimento leggero ha saputo proseguire e reinventarsi in nuove sitcom, toccando punte di pungente satira sulla guerra in Iraq con *Arrested Development* (2003-2006). Infine, sia con *Fringe* e il suo tentativo di demistificare il simbolo delle Twin Towers, inserendo l'immagine nel contesto della narrazione privandola di una qualsiasi portata simbolica extra-diegetica, sia con *Rescue Me*, e il suo intento esplicito di confrontarsi, non senza un velo di *black humor*, con i postumi dell'11 settembre, la televisione punta i riflettori proprio su New York City, ambientazione sempre più *reale* della fiction seriale dell'ultimo decennio.

BIBLIOGRAFIA

- ALLRATH G., GYMNICH M. (2005), *Narrative Strategies in Television Series*, Palgrave Macmillan, New York.
- CARINI S. (2008), “Quality Tv. Narrazione e stile del telefilm nell’età della convergenza”, in *Ácoma XV*: 36, pp. 14-24.
- CARROLL H. (2008), “Jack Bauer e la sua “Extraordinary Rendition”: l’etica della tortura e il melodramma del neoliberalismo”, in *Ácoma XV*: 36, pp. 25-39.
- DERIAN J.D. (2005), “9/11: Before, After, and In Between”, in SLOCUM J.D. (a cura di), *Terrorism, Media, Liberation*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ / London, pp. 321-335.
- GRASSO A. (2002), “«Squadra emergenza»: l’11 settembre assimilato dalla fiction”, in *Il Corriere della Sera*, 19 gennaio 2002, p. 36.
- GRASSO A. (2007), *Buona Maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano.
- HOTH S. (2011), *Medium und Ereignis. >9/11< im amerikanischen Film, Fernsehen und Roman*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag.
- MANZOCCO R. (2010), “Twin Peaks”, *David Lynch e la filosofia*, Mimesis, Milano / Udine.
- SEATON J. (2004), “Writing the History of Broadcasting”, in Cannadine D. (a cura di), *History and the Media*, Palgrave MacMillan, New York, pp. 141-159.
- SMELIK A., (2010), “Mediating Memories. The Ethics of Post-9/11 Spectatorship”, in *Arcadia* 45: 2, pp. 307-325.
- SORLIN P. (2003), “Li vedo perplessi: gli storici e la guerra in televisione”, in CICOGNETTI L. / SERVETTI L. / SORLIN P. (a cura di), *La guerra in televisione. I conflitti moderni tra cronaca e storia*, Marsilio, Venezia, pp. 113-127.
- SPIGEL L. (2004), “Entertainment Wars: Television Culture after 9/11”, in *American Quarterly*, 56: 2, pp. 235-270.
- ROMAGNOLI G. (2004), “Pistole, bare e plastiche facciali. La vita vista dai nuovi telefilm”, in *la Repubblica*, 9 luglio 2004.
- THOMPSON R. (1996), *Television’s Second Golden Age*, Syracuse University Press, New York.
- WU MING (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino.

SITOGRAFIA

- JAMES C. (2001), *Dramatic Events That Rewrite the Script*:
<http://www.nytimes.com/2001/10/29/arts/critic-s-notebook-dramatic-events-that-rewrite-the-script.html?>, ultimo accesso 09/01/2012.

- KAKUTANI M. (2001), *Critic's Notebook: The Age of Irony Isn't Over After All*:
<http://www.nytimes.com/2001/10/09/arts/critic-s-notebook-age-irony-isn-t-over-after-all-assertions-cynicism-s-demise.html?ref=michikokakutani>, ultimo accesso 09/01/2012.
- LYMAN R. / CARTER B. (2001), *In Little Time, Pop Culture Is Almost Back to Normal*:
<http://www.nytimes.com/2001/10/04/arts/04POP.html?pagewanted=all>, ultimo accesso 09/01/2012.
- PONIEWOZIK J. (2001), *What's Entertainment Now?:*
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1000914,00.html>, ultimo accesso 09/01/2012.
- PONIEWOZIK J. (2001), 'West Wing': *Terrorism 101*:
<http://www.time.com/time/columnist/poniewozik/article/0,9565,178042,00.html>, ultimo accesso 09/01/2012.
- PONIEWOZIK J. (2004), *Television: All Fired Up*:
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,994720,00.html>, ultimo accesso 09/01/2012.
- ROSENBLATT R. (2001), *The Age of Irony Comes to an End*:
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1000893,00.html>, ultimo accesso 09/01/2012.
- STURKEN M. (2002), "Memorialising Absence", in *Social Science Research Council*:
<http://www.ssrc.org/sept11/essays/sturken.htm>, ultimo accesso 09/01/2012.

VIDEOGRAFIA

- ABRAMS J.J., NOLAN J. (2011), *Person of Interest*, Season 1, CBS.
- ABRAMS J.J., PINKNER J., WYMAN J.H. (2008), *Fringe*, Season 1, FOX.
 —, Ep. 1: *Pilot*, scritto da J.J. Abrams, A. Kurtzman, R. Orci, diretto da A. Graves.
 —, Ep. 19: *The Road Not Taken*, scritto da A. Goldsman, J. Pinkner, R. Orci, diretto da F.E.O. Toye.
 —, Ep. 20: *There Is More Than One of Everything*, scritto da A. Goldsman, B. Burk, J. Pinkner, J.H. Wyman, diretto da B. Anderson.
- ABRAMS J.J., PINKNER J., WYMAN J.H. (2009), *Fringe*, Season 2, FOX.
 —, Ep. 4: *Momentum Deferred*, scritto da Z. Stentz, A.E. Miller, diretto da J. Chappelle.
 —, Ep. 14: *Jacksonville*, scritto da A.E. Miller, Z. Stentz, diretto da C. Beeson.
- ABRAMS J.J., PINKNER J., WYMAN J.H. (2010), *Fringe*, Season 3, FOX.
 —, Ep. 1: *Olivia*, scritto da W.H. Wyman, J. Pinkner, diretto da J. Chappelle.
 —, Ep. 5: *Amber 31422*, scritto da J. Singer, E. Gross, diretto da D. Straiton.
- APPELBAUM J., NEMEC A., ROSENBERG S. (2008), *Life on Mars*, Season 1, ABC.
 —, Ep.1: *Out Here in the Fields*, scritto da J. Appelbaum, A. Nemeč, S. Rosenberg, diretto da G. Fleder.
- CHASE D. (1999-2007), *The Sopranos*, Seasons 1-6, HBO.

CRANE D., KAUFMAN M. (2001), *Friends*, Season 8, NBC.

—, Ep. 3 : *The One Where Rachel Tells...*, scritto da S. Bilsing, E. Plummer, diretto da S. Epps.

GORDON H., GANSA A. (2011), *Homeland*, Season 1, Showtime.

—, Ep. 1: *Pilot*, scritto da H. Gordon, A. Gansa, G. Raff, diretto da M. Cuesta.

—, Ep. 7: *The Weekend*, scritto da M. Stiehm, diretto da M. Cuesta.

HORWICH J. (2010), *Rubicon*, Season 1, AMC.

—, Ep. 8: *Caught in the Suck*, scritto da B. Masters, diretto da E. Bianchi.

—, Ep. 12: *Wayward Sons*, scritto da R.E. Robbins, diretto da M. Slovis.

HURWITZ M. (2003-2006), *Arrested Development*, Seasons 1-3, FOX.

LEARY D., TOLAN P. (2004), *Rescue Me*, Season 1, FX.

—, Ep. 1: *Guts*, scritto da D. Leary, P. Tolan, diretto da P. Tolan.

SORKIN A. (2001), *The West Wing*, Season 3, NBC.

—, Ep. 1: *Isaac and Ishmael*, scritto da A. Sorkin, diretto da C. Misiano.

STAR D., KING, M.P. (1998-2004), *Sex and the City*, Seasons 1-6, HBO.

SURNOW J., COCHRAN R. (2001), *24*, Season 1, FOX.

—, Ep. 1: *12: 00 a.m. – 1: 00 a.m.*, scritto da J. Surnow, R. Cochran, diretto da S. Hopkins.

WELLS J., BERNERO E. A. (2001), *Third Watch*, Season 3, NBC.

—, Ep. 1: *In Their Own Words*, scritto da E. A. Bernero, diretto da C. Chulack.

—, Ep. 2: *September 10th*, scritto da J. Weels, diretto da G. N. Bee.

—, Ep. 3: *After Time*, scritto da E. A. Bernero, J. Wells, diretto da F. E. Alcalà.

ZUIKER A.E. (2004), *CSI: NY*, Season 1, CBS.

—, Ep. 1: *Blink*, scritto da A.E. Zuiker, diretto da D. Serafian.

ZUIKER A.E. (2011), *CSI: NY*, Season 8, CBS.

—, Ep. 1: *Indelible*, scritto da Z. Reiter, J. Dove, diretto da F.E.O. Toye.