

Menti opache

Mad Men e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV

Gianluigi Rossini

La retorica aristotelica, secondo Barthes (1972), si definiva a livello di sistema, nell'opposizione tra le due τέχναι autonome descritte rispettivamente nella *Retorica* e nella *Poetica*. La fusione tra le due, iniziata già in epoca augustea e consacrata nel medioevo, è di importanza capitale, perché «all'origine dell'idea stessa di letteratura» (*ibid.*: 19). Il nesso fra retorica e *fiction*, dunque, è storicamente molto forte; eppure, se proviamo a dare una definizione di retorica in termini contemporanei, come «use of symbols to induce social action» (Hauser 2002: 3), la questione rischia di diventare confusa: in che modo è retorico un testo i cui fini sono estetici, prima di ogni altra cosa?

Per Wayne Booth (1983), con “rhetoric of fiction” si deve intendere l'arte di comunicare con i lettori:

My subject is the technique of non-didactic fiction, viewed as the art of communicating with readers – the rhetorical resources available to the writer of epic, novel, short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader. (Booth 1983, xviii)

James Phelan estende le intuizioni di Booth fino a trasformare la retorica della narrativa in una vera e propria teoria narratologica, secondo la quale ogni narrazione è un atto comunicativo intenzionale, teso a ottenere un effetto: «the rhetorical theorist defines narrative as *somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that*

something happened» (Phelan 2007: 287). Questa concezione ha numerose conseguenze sulla pratica critica, tra le quali spicca l'identificazione di un «feedback loop» tra agenzia autoriale, ambito testuale e risposta del lettore:

our approach assumes that texts are designed by authors (consciously or not) to affect readers in particular ways; that those authorial designs are conveyed through the occasions, words, techniques, structures, forms, and dialogic relations of texts as well as the genres and conventions readers use to understand them; and that since reader responses are ideally a consequence of those designs, they can also serve as an initial guide to (although, since misreadings are possible, not as a guarantee of) the workings of the text. At the same time, reader responses, including affective and ethical ones, can be a test of the efficacy of those designs. (Phelan-Rabinowitz 2012: 3)

La teoria di Phelan è piuttosto complessa e copre fenomeni testuali ed extratestuali molto ampi. Per gli scopi di questo articolo, tuttavia, ritengo sufficiente tenere presenti tre punti, fondamentali per un'analisi retorica di un testo narrativo: (1) la narrazione va intesa come un atto comunicativo che un'agenzia autoriale ha strutturato in modo da ottenere determinati effetti presso un pubblico; (2) la risposta del pubblico avviene in relazione a tre componenti della narrazione: può riguardare sia i personaggi e le loro vicende come “persone possibili” (componente mimetica), sia le questioni culturali, ideologiche, filosofiche etc. sollevate da eventi e esistenti (componente tematica), sia gli aspetti artistici ed estetici (componente di sintesi)¹; (3) per ottenere questi effetti l'agenzia autoriale utilizza tecniche retoriche, che riguardano tanto i singoli luoghi del testo quanto la strutturazione narrativa in generale. Queste tecniche vanno studiate *a posteriori*, evitando classificazioni e tassonomie.

¹ *Mimetic, thematic e synthetic* nella terminologia di Phelan.

Nel prosieguo di questo lavoro l'approccio appena esposto farà da cornice generale per l'analisi di un aspetto della narrazione in *Mad Men*, serie televisiva trasmessa in America da AMC a partire dal 2007 e tuttora in programmazione. Una delle caratteristiche che colpiscono immediatamente lo spettatore di *Mad Men* è il contrasto tra una superficie visuale lussureggiante, erotizzata, e la freddezza nella descrizione dei personaggi, con i quali è molto difficile empatizzare e la cui psicologia sembra spesso inaccessibile o inespressa, contrariamente a ciò che succede nella maggior parte delle serie televisive. Dopo aver collocato *Mad Men* in una tradizione seriale che mette la psicologia del personaggio al centro della narrazione cercherò, tramite esempi, di mostrare in che modo e a che scopo l'effetto di "opacità delle menti" viene veicolato dall'agenzia autoriale.

Prima di analizzare i testi, tuttavia, sarà indispensabile una premessa nella quale si affrontino alcuni problemi teorici che sorgono quando si trasferiscono dalla narrazione letteraria a quella visuale le considerazioni fatte finora. In particolare: in che modo è possibile concepire l'agenzia autoriale in un film o una serie TV? E in che senso si può parlare di resa del contenuto mentale, qualcosa di invisibile per definizione?

Narrazione filmica e focalizzazione interna

Uno dei problemi più spinosi che si incontrano nell'applicare le teorie narratologiche a film e serie TV è l'individuazione dell'istanza enunciativa che presiede al racconto². Non è in discussione, in questo contesto, la natura plurale dell'autorialità filmica e televisiva; e neppure la possibilità di ipotizzare una forma di autore implicito, che è presente nella maggior parte dei sistemi teorici di una qualche

² Per una panoramica cfr. Gaudreault-Jost 1999; Schmidt 2013. In italiano si può leggere Giovannetti 2012: 59 – 72.

influenza³. Il problema è che a livello testuale non è rintracciabile una voce dalla quale scaturisce il racconto, che si presenta invece come interazione di una pluralità di codici mediali. Se si escludono casi particolari, come la presenza costante di una voce *over*, il film sembra raccontarsi da sé. La concezione più vicina al buon senso comune, che porrebbe un'equivalenza tra un *teller* nella narrazione letteraria e uno *shower* nella narrazione filmica (terminologia e tentativo sono di Chatman 1990), non è accettabile in quanto crea una pericolosa confusione tra autore implicito e narratore, e non aggiunge in realtà una categoria concettuale che abbia un uso pratico nell'analisi.

Un'interessante proposta per superare il problema è quella avanzata da Celestino Deleyto (1996), che parte dall'assunzione fondamentale per cui ciò che nel romanzo è compiuto dalla narrazione, nel film è suddiviso tra almeno tre componenti: narrazione, rappresentazione e focalizzazione⁴. Di conseguenza, dove nel primo c'è un narratore, nel secondo ci sono più agenzie che operano simultaneamente. Ora, se è piuttosto chiaro cosa si intenda qui per narrazione (il cui campo viene ristretto: il narratore è una voce esplicita, omo- o extradiegetica, che si fa carico della mediazione del racconto; va notato che in questo modello la sua presenza non è affatto indispensabile) e rappresentazione (la componente teatrale, la *mise en scène*), definire la focalizzazione è decisamente più complesso.

Non mi è possibile, per motivi di spazio, rendere conto dell'evoluzione del concetto di focalizzazione e delle notevoli problematiche che esso ancora solleva, anche in ambito strettamente letterario⁵; mi limiterò quindi ad adottare, con Deleyto, la definizione data da Mieke Bal:

³ Anche se esistono molti studiosi, tra i quali David Bordwell, che negano la pertinenza del concetto di autore implicito nella narrazione filmica. Cfr Bordwell 1985, 2008.

⁴ Con "almeno" si intende che il modello può essere esteso, comprendendo ad esempio anche il ruolo della musica extradiegetica.

⁵ È noto che il termine è stato introdotto da Genette (1976) per operare la fondamentale distinzione tra «chi vede» e «chi parla». Una panoramica

«Focalization is [...] the relation between the vision and that which is “seen”, perceived» (Bal 1985: 100). This definition implies the existence in a narrative text of a *focaliser* – the origin of the vision or agent that performs the vision – and a *focalised* – the object of that vision. It is the object of the vision, the *focalised*, that is then «turned into words», narrated at the level of the text, by an agent that may or may not coincide with the focaliser. (Deleyto 1996: 218).

Con «visione» e «percezione» bisogna intendere qualcosa di molto generale, che può comprendere la visione del mondo, l'ideologia, il sistema concettuale e così via del focalizzatore. In questa concezione, dunque, l'intero testo è *sempre* focalizzato, in un modo o nell'altro, perché il narratore opera sempre una selezione e interpretazione dell'informazione, sia che narratore e focalizzatore coincidano, sia che avvenga il contrario. Bal infatti riduce a due (interna ed esterna) le tre possibilità teorizzate da Genette, eliminando la «focalizzazione zero».

La relazione tra focalizzazione e sguardo rende piuttosto immediato il passaggio della definizione di Bal al film: l'operazione compiuta dalla macchina da presa è, appunto, una focalizzazione, più che una narrazione⁶:

Words like the English «gaze», the French «regard» or the Spanish «mirada» seem much closer to how a story is presented in a filmic text than «narration». Just as the activity of reading a novel implies a narrator at a textual level, the spectator of a film, apart from reading and listening, *looks*, and therefore her activity requires a textual agent that produces the signs he is looking at. [...] Focalization, a purely narratological term, with no profilmic

sugli sviluppi e i problemi si può trovare in Niederhoff 2013; cfr. anche l'interessante replica di Tilman Köppe e Tobias Klauk (2013). Più accessibile e di uso immediato il già citato Giovannetti 2012: 126-148.

⁶ Deleyto rifiuta, infatti, l'equivalenza tra macchina da presa e narratore, che pure ha avuto una notevole diffusione nella narratologia e nella teoria del cinema in generale.

connotations like camera [...] covers precisely the textual area that had been left empty by the restriction of the role of the narrator. (*Ibid.*: 223)

Come Bal, Deleyto considera solo due tipi di focalizzazioni (interna e esterna); la posizione del focalizzatore, inoltre, coincide in generale con quella della macchina da presa.

Un modo in cui il testo filmico può passare da una focalizzazione interna a una esterna è evidente nel classico *point of view shot*: ci viene mostrato un personaggio che guarda fuori campo (focalizzazione esterna) e successivamente l'oggetto della sua visione, da un punto coincidente con la sua posizione (focalizzazione interna). Tecniche di questo tipo vengono progressivamente assimilate dal pubblico, e ciò comporta una notevole flessibilità: ad esempio, non è sempre necessario che la linea dello sguardo sia perfettamente rispettata, e la focalizzazione interna può essere rinforzata da un'inquadratura sfocata, da un movimento di camera, da una diversa gestione del montaggio. Si pensi alla scena di seduzione di *The Graduate* (1967), con l'inserimento quasi subliminale di dettagli del corpo nudo di Anne Bancroft che blocca la porta a Dustin Hoffman: sebbene la macchina da presa occupi per la maggior parte del tempo una posizione molto vicina a quella di Mrs. Robinson, l'espressione di sconcerto di Benjamin e il suo disperato tentativo di guardare altrove invitano in maniera abbastanza evidente a considerare la sua percezione, più che quella della seduttrice.

Si vede, quindi, un'altra caratteristica della narrazione filmica: in uno stesso momento possono essere presenti almeno due focalizzazioni: in questo caso abbiamo quella esterna, oggettiva, della macchina da presa sul personaggio, e quella interna, soggettiva, sottolineata dal montaggio e dalla recitazione. Non sempre è facile arrivare a decidere chi sia l'origine della focalizzazione, ma questa tensione fra soggettivo e oggettivo, secondo Deleyto, fa probabilmente parte della natura fondamentale dell'arte cinematografica.

Fatta eccezione per i casi in cui c'è una voce narrante esplicita, dunque, il cinema non può descrivere un contenuto mentale se non in

maniera indiretta, sia tramite figure sedimentate e facilmente decodificate dagli spettatori, sia tramite invenzioni originali costruite da un singolo testo: impossibile stabilire regole *a priori*. Inoltre, al di là dell'adozione del punto di vista di un personaggio da parte della macchina da presa, la focalizzazione interna può essere segnalata anche dal montaggio, da particolari movimenti di camera, dalla composizione dell'inquadratura e dalla stessa *mise en scène*. Più focalizzazioni interne possono coesistere, nello stesso momento, con la focalizzazione esterna della macchina da presa. In questi casi ambigui sono le relazioni tra gli sguardi a dare la chiave di lettura:

Most times, the perception of one or several characters [...] is emphasized by the text while the external focaliser still keeps its enveloping position. In these cases in which two or several focalisers coexist, all the gazes present contribute to the development of the narrative. The degree of subjectivity of the scene will depend on our awareness of its internal gazes. [...] A character's gaze may be crucial for our understanding of the narrative [...]. What matters sometimes is simply the relationships between the figures in the film space and the importance of the gaze of one or several of them. (*Ibid.*: 229)

Metterò alla prova questo modello teorico nel momento in cui passerò ad analizzare singoli momenti di *Mad Men*. Per ora, ritengo importante sottolineare quattro aspetti salienti della teoria di Deleyto: (1) l'immagine restituita dalla macchina da presa è *sempre* una focalizzazione; (2) la focalizzazione interna, però, può essere resa anche dalle altre agenzie, ovvero narratore, *mise en scène*, sonoro; (3) in ogni momento possono essere attivi più focalizzatori, i cui oggetti focalizzati non necessariamente coincidono; (4) non sempre la focalizzazione è interamente contenuta nel testo: «focalization [...] can originate in the fabula, become active in the story and be textualized by the *mise en*

scène»⁷ (*Ibid.*: 232). In soldoni ciò vuol dire che, in una scena, la focalizzazione interna può essere dedotta dallo spettatore sulla base di informazioni precedenti, anche se né la macchina da presa né una voce narrante la segnalano esplicitamente.

Focalizzazione interna nelle serie TV

In America come in Italia, i primi *drama* televisivi prendevano a modello il teatro e venivano trasmessi in diretta. Già alla fine degli anni '50, però, quasi tutte le produzioni si erano spostate da New York a Los Angeles e la differenza tra un *drama* televisivo e un film hollywoodiano era dettata principalmente da questioni di *budget*⁸. Nel suo svilupparsi, quindi, la serialità si è progressivamente appropriata delle tecniche narrative sviluppate dal cinema, comprese quelle relative alla focalizzazione interna, adattandole alle proprie esigenze. Se spesso ha prevalso l'utilizzo di un linguaggio visuale classico e diretto, non sono mai mancati esempi di maggiore audacia: famoso un episodio⁹ di *M.A.S.H.* (CBS, 1972-83), per dirne uno, interamente girato in soggettiva dal punto di vista di un personaggio non appartenente al cast fisso. Più di recente, una serie come *Ally McBeal* (ABC, 1997-2002) ha lavorato molto sulla creazione di un'ampia gamma di tecniche peculiari per la visualizzazione del contenuto mentale tramite sogni e fantasie, che spesso interagiscono con il piano della realtà¹⁰.

È però la *soap opera* a illustrare bene come un genere televisivo possa riprendere e adattare le retoriche cinematografiche. La *soap*, come scrive Daniela Cardini (2004), utilizza una versione

⁷ Deleyto accoglie la tripartizione di Bal in *fabula* (una successione di eventi cronologicamente ordinata), *story* (una *fabula* presentata in un certo modo) e *text* (il testo narrativo concreto).

⁸ Cfr. Thompson 1997.

⁹ *Point of view* (7:10), trasmesso il 20 novembre 1978.

¹⁰ Per una discussione generale sulla focalizzazione interna nelle serie TV cfr. Allrath-Gymnich-Surkamp 2005. Su *Ally McBeal* in particolare cfr. Smith 2007.

estremamente asciugata della scrittura visiva hollywoodiana in tre fasi – alternanza tra totale, oggettiva e campo/controcampo – enfatizzando in particolare l'ultima in modo da dare la maggior rilevanza possibile ai turni di parola dei personaggi, l'asse portante della narrazione. In questo linguaggio essenziale, il primo piano diventa lo strumento quasi unico di focalizzazione interna.

Il primo piano è uno degli elementi costitutivi della *soap*: a livello testuale si manifesta, tradizionalmente, come un'inquadratura del volto di uno dei personaggi, «ripreso di tre quarti, con lo sguardo 'congelato' e distante»; è più lunga e insistita rispetto alle convenzioni hollywoodiane e spesso «coincide con il cliffhanger, il momento di sospensione narrativa che chiude un gruppo di scene o permette la chiusura della puntata, o l'inserimento di un break pubblicitario» (Cardini 2004: 73). L'espressione del personaggio è, in sé, standardizzata e difficilmente interpretabile, tanto più che in fase di produzione queste inquadrature vengono spesso girate separatamente, a volte perfino senza che l'attore conosca il contesto narrativo in cui verranno inserite. Eppure, uno spettatore sufficientemente esperto è in grado di trarre un gran numero di significati da un primo piano di questo tipo:

This much mocked soap "freeze" is actually highly functional in creating soap meaning. [...] As Timberg expresses it, the camera's slow truck-ins and "elegiac movement" toward a character's face have «the effect of bringing the viewer closer and closer to the hidden emotional secrets soap opera explores: stylized expressions of pity, jealousy, rage, self-doubt» (Timberg 1984: 166). We are so close, this shot tells us, that we *must* be almost inside the character's mind and therefore must know what is happening there. (Hayward 1996: 156)

Si tratta di una focalizzazione interna a tutti gli effetti (in compresenza del focalizzatore esterno), ma è correttamente interpretabile solo da chi ha una certa conoscenza tanto delle convenzioni del genere, quanto del singolo testo. È una tecnica mista,

in questo senso, poiché la focalizzazione è solo in parte testuale: il movimento di camera e la musica la segnalano, ma solo la lunga frequentazione dei personaggi permette allo spettatore di comprenderne pienamente il significato.

Ora, è interessante notare che qualcosa di molto simile avviene anche nei migliori *quality drama*¹¹: ad esempio, l'alternanza di cui era capace James Gandolfini tra espressioni di ottusità bovina, acuta attenzione e rabbia furente costituiscono una parte notevole della comprensione psicologica di Tony Soprano. Per quanto quelle espressioni si ripetano spesso in maniera quasi identica da un episodio all'altro, è proprio il fatto di averle viste molte volte a conferire loro una grande densità di significato in ogni nuovo contesto. Allo stesso modo, in un altro connubio tra un personaggio magistralmente concepito e un attore eccezionalmente capace di dargli vita, in *Breaking Bad* (AMC, 2008-13) è sufficiente un singolo cambio di espressione di Bryan Cranston per convogliare un'enorme quantità di contenuto mentale, ma ciò avviene grazie alla profonda conoscenza di Walter White che lo spettatore fedele ha maturato nel corso del tempo e degli episodi.

La continuità tra *quality drama* e *soap opera*, d'altra parte, non deve stupire: è proprio dalla *soap* che il primo riprende la struttura di base: protagonismo corale, molte trame che si alternano, continuità narrativa da puntata a puntata. Questa parentela, spesso negata negli anni '80 da autori e critici interessati a difendere il nascente prestigio culturale dei singoli prodotti *quality*, si fa paradossalmente ancora più forte verso la fine degli anni '90, all'inizio di un nuovo momento aureo della serialità statunitense.

Glen Creeber (2004) ha parlato di «soap drama» in riferimento ad alcuni testi dei tardi anni '90 come *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *Queer as Folk* (Channel Four, 1999-2000), *This Life* (BBC, 1996-7) e molti altri. A livello formale, il *soap drama* riprende dalla *soap opera* l'uso del primo piano per veicolare le emozioni e la predominanza del dialogo

¹¹ Per un'introduzione a concetti controversi come "quality drama" e "quality television", cfr. McCabe-Akass 2007.

sull'immagine come mezzo per trasmettere significato. Ancora di più, a livello tematico essi rivelano

[an] interest in and awareness of 'micro' as opposed to 'macro' politics. In other words, these 'soap dramas' reveal an explicit concern with the personal and private 'politics' of everyday rather than concentrating on grand political issues and wider socio-economic debates. (Creeber 2004: 116)

Sia chiaro, queste considerazioni non sottintendono affatto un giudizio estetico negativo: da un lato, infatti, le convenzioni della *soap opera* vengono richiamate per essere continuamente sovvertite e defamiliarizzate; dall'altro, se le problematiche individuali e personali diventano centrali scalzando quelle sociali e politiche, ciò è fatto in modo tale che «the political nature of the personal [...] is explored and examined more powerfully and thoroughly than ever before» (*ibid.*).

Jane Feuer (2005) identifica un capostipite del *soap drama* in *thirtysomething* (ABC, 1987-1991), *Once and Again* (ABC, 1999-2002) e *My So-Called Life* (ABC, 1994-95), tutte e tre ideate e prodotte da Marshall Herskovitz e Edward Zwick tramite la loro Bedford Falls Production. Questi tre titoli vanno distinti dal *quality drama* coevo soprattutto per la particolare attenzione alla vita interiore dei personaggi:

Of course most quality dramas deal with the inner lives of the characters. This is what distinguished them from the old-fashioned cop, doctor and lawyer shows. But the Bedford Falls shows have an added element of narcissistic self absorption that *ER* and *The West Wing* lack. (Feuer 2005: 36)

La tecnica principale con cui l'interiorità viene veicolata è il dialogo, e in particolare il parlare di sé e delle proprie emozioni:

The Bedford Falls shows are not populated by inarticulate characters whose emotions need to be conveyed exclusively by

subjective camera or voice-over narration. The characters often do say what they are really thinking [...]. Nothing is left unsaid (*Ibid.*: 34).

I personaggi si impegnano, più che in monologhi, in veri e propri confessionali, dove questa parola va intesa nel senso più laico possibile: essi mostrano, infatti, non solo ottime capacità analitiche e linguistiche, ma anche una certa padronanza del gergo psicanalitico. In questo modo, nelle parole di Feuer, il pubblico assume il ruolo dell'analista, più che del prete.

Da *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) a *The West Wing* (NBC, 1999-2006), una delle bandiere della "prima ondata" di *quality drama* era stata l'affrontare temi di rilevanza sociale e politica, in opposizione al disimpegno tipico della programmazione televisiva standard. Probabilmente è questo uno dei motivi per cui l'influenza di *thirtysomething* si farà sentire più tardi, quando la serialità avrà raggiunto un prestigio sufficiente a non doversi vergognare di tuffarsi in maniera così sfacciata nell'esplorazione narcisistica del sé. La forma e i temi del *soap drama*, infatti, possono essere rintracciati in moltissime delle serie più celebrate degli ultimi anni: se *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) o *In Treatment* (HBO, 2008-2010) li adottano da cima a fondo, se ne avverte la forte presenza anche in testi il cui genere principale di riferimento è molto diverso, come *The Sopranos* (HBO, 1999-2006), *Downton Abbey* (ITV, 2010-), *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-) e perfino fra i *bikers* e le spartorie di *Sons of Anarchy* (FX, 2008-).

Menti opache

Dopo i *Sopranos*, negli ultimi anni è stata probabilmente proprio *Mad Men* (AMC, 2007-) a incarnare l'idea di *quality drama* per eccellenza e a generare il maggior dibattito critico¹². La serie, come è

¹² Segnalo, tralasciando i numerosi articoli in rivista, i quattro volumi collettanei Edgerton 2011a; Stoddart 2011; Stern-Manning-Dunn 2012;

noto, è ambientata in un'agenzia pubblicitaria di New York, la Sterling Cooper (poi Sterling Cooper Draper Pryce) e nelle sue prime sei stagioni ha ripercorso la storia americana dal 1960 al 1968, rilanciando un grande interesse per l'abbigliamento, l'arredamento, il design, la grafica, la *cocktail culture* di quegli anni. Il racconto alterna vita lavorativa e vita familiare, e i personaggi principali sono gli *executives* dell'agenzia, le loro segretarie e le loro famiglie. Don Draper, direttore creativo, è il protagonista, o almeno senza dubbio il personaggio che riceve la maggior quantità di tempo diegetico.

Ci sono molti motivi per accostare *Mad Men* al *soap drama* di cui ho parlato nel paragrafo precedente: la massiccia presenza della psicanalisi, sin dal primo episodio; l'interesse prevalente per l'individuale e il privato, che in un *period drama* salta decisamente all'occhio; l'importanza data alle dinamiche familiari rispetto a quelle lavorative: se si pensa alle desolanti vite private dei medici o dei poliziotti che popolano la televisione, è evidente come qui la bilancia famiglia/lavoro sia almeno in pareggio, anche solo in termini di tempo narrativo.

Il paradosso, però, è che se da un lato la soggettività dei personaggi sembra essere assolutamente centrale, dall'altro il testo crea un solco tra questi e lo spettatore, rendendo difficile l'identificazione e, a volte, la stessa comprensione delle motivazioni che li muovono. Jason Mittell, sforzandosi di raccontare la propria esperienza negativa con la serie, ha scritto:

The missing ingredient from Draper and nearly all of *Mad Men's* characters is empathy, as virtually nobody's behavior or situation invites me to place myself in their shoes. Instead, I watch the characters from an emotional remove that makes them appear as pieces in a mannered dance rather than fully realized people to care about. (Mittell 2010)

Goodlad-Kaganovsky-Rusching 2013. Interessante, ma con un approccio orientato alla filosofia, Carveth-South 2010.

Questo effetto non dipende semplicemente dal fatto che i personaggi compiono continuamente azioni riprovevoli: come lo stesso Mittell osserva, le serie TV contemporanee pullulano di protagonisti *villains*, basti pensare a Tony Soprano e Walter White. In quei casi, però, la profonda penetrazione psicologica permette di comprendere la loro logica e di subire il fascino del male. Lo spettatore, pur senza poter giustificare i loro crimini, è invitato a identificarsi. L'ambivalenza attiva in *Mad Men* è di tipo diverso: ciò che seduce è la superficie visuale, l'eleganza degli abiti e dei modi, la bellezza onnipresente e curata in ogni dettaglio. Ma questa bellezza è immersa in una società che per la sensibilità contemporanea è brutale, razzista, sessista, incosciente e primitiva. Peggio ancora: è una società che *non si rende minimamente conto* di essere orribilmente brutale, razzista, sessista, incosciente e primitiva.

In *The Gold Violin* (2:07), per esempio, i Draper si sono concessi una piccola gita di famiglia, per festeggiare la nuova Cadillac appena comprata da Don.



Mad Men – The Gold Violin (2:07)

Nell'introdurre la scena, la macchina da presa si muove cricolarmente dall'interno dell'auto (fotogramma in alto a sinistra), mostrandone il pannello frontale scintillante e immacolato, per poi inquadrare la famiglia distesa sul prato, di spalle, attraverso lo sportello aperto – una focalizzazione risolutamente esterna, al limite del voyeurismo. Le riprese successive, sull'asse opposto (fotogramma in alto a destra), mostrano una famiglia felice in una scena idilliaca, che nella sua perfezione da pubblicità è già palesemente ironica. Ancora di più, il dialogo crea un doppio livello di lettura, con una certa sottigliezza ma in un modo che ormai lo spettatore ha imparato a riconoscere: Bobby, il figlio maschio, è autorizzato a urinare all'aperto, ma non Sally, perché secondo Betty Draper «It's different for boys». La domanda improvvisa di Sally «Are we rich?» è immediatamente censurata da un «It's not polite to talk about money»: al di là dell'ipocrisia borghese, ci si richiama qui al fatto che i genitori non fanno nessuno sforzo di dialogo con i figli, nessun tentativo di soddisfare la loro curiosità. Così, quando Don racconta le rudezze della sua infanzia campagnola (il bagno era fuori casa, di notte bisognava andarci al buio) e Sally replica «I'm glad we don't live in the olden days», lo spettatore è chiaramente invitato a uscire dalla mimesi e pensare a ciò che Sally non può capire dell'assurdità del *suo* tempo. Ma tutto questo è solo preparatorio rispetto al colpo finale: a picnic finito, Don e Betty spargono in tutta tranquillità i rifiuti sul prato, raccolgono le loro cose e vanno via (fotogrammi in basso). L'inquadratura, con un certo sadismo, si allarga in un campo lungo in modo da contrapporre, nei due angoli opposti, i quattro che salgono in macchina e la sporczia da loro abbandonata. Quando l'auto esce dal *frame* noi siamo ancora fermi lì, a contemplare lo scempio.

La scena non suggerisce affatto che i Draper sono dei barbari: li conosciamo come altoborghesi raffinati, capaci di partecipare con disinvoltura alle feste più eleganti. Semplicemente, non vedono il problema: la sensibilità contemporanea sobbalza e si indigna di fronte allo scempio *proprio perché* nulla e nessuno, all'interno della diegesi, punta il dito contro di esso. È per questo che gli anni '60 di *Mad Men* sembrano un mondo alieno: anche *Revolutionary Road* (2008) o *Far from*

Heaven (2002), per esempio, mettono in primo piano la morale repressiva degli anni '50, ma lo fanno integrando nella narrazione dei momenti in cui questa morale viene riconosciuta e messa in discussione. La cosa che colpisce a prima vista di *Mad Men*, invece, sono le violenze compiute e subite senza che nessuno le riconosca come tali.

Questa cecità si ripete anche in un altro senso: se, come già detto, Freud e la psicanalisi fanno la loro comparsa già nel primo episodio, la serie sembra tuttavia ambientata in un mondo che non ha ancora scoperto l'esistenza dell'inconscio. I personaggi dimostrano spesso di non essere in grado di leggere le motivazioni proprie e altrui al di là dell'esteriorità, delle più banali relazioni di causa-effetto.

In *New Amsterdam* (1:04) Betty è dallo psicanalista. In serie come *The Sopranos* o *In treatment*, le scene di analisi sono un momento confessionale: è un ambiente protetto, in cui il personaggio scandaglia la propria interiorità e rivela, direttamente o indirettamente, i pensieri nascosti. In *Mad Men* non accade nulla di tutto questo.



Mad Men – New Amsterdam (1:04)

L'introduzione è una carrellata su Betty, dalle caviglie alla testa, bellissima e elegantemente distesa su un classico lettino freudiano. La seduta segue una prassi che riconosciamo come antica: l'analista non parla mai, si limita a scribacchiare su un taccuino. Betty, di tanto in tanto, cerca di incrociare il suo sguardo torcendo il collo, cosa che lui evita deliberatamente; il montaggio si trasforma in una sorta di campo/controcampo in cui si alternano il taccuino e un primo piano di Betty che parla guardando nel vuoto.

Oggetto del monologo della paziente è Helen Bishop, la vicina divorziata, che nell'episodio precedente aveva partecipato alla festa di compleanno della piccola Sally a casa Draper. Betty racconta di come le ha fatto pena, del dolore e dell'invidia che la poverina deve aver provato nel vedere tutte quelle famiglie felici, della sua preoccupazione per i figli di lei, che non ricevono le attenzioni dovute, dato che la madre è costretta a lavorare. Lo spettatore sa perfettamente quanto questo racconto sia scollato dalla realtà: quasi nessuna delle famiglie invitate alla festa poteva dirsi felice, e tantomeno quella di Betty, dato che Don a un certo punto era sparito senza dare spiegazioni, per tornare solo a sera tardi, cosa di cui, fra l'altro, non viene fatta menzione. Ma il silenzio e l'inespressività dell'analista lasciano falsità e censure senza nessun contraddittorio. La *mise en scène* della seduta, inoltre, non fa pensare affatto a un confessionale: il vestito elegante, che sembra scelto con cura per adattarsi al luogo e all'orario, il trucco e i gioielli: tutto indica che Betty continui, anche qui, a recitare la sua consueta parte di *trophy wife*, madre e casalinga perfetta.

La situazione narrativa suggerisce, quindi, una focalizzazione decisamente interna, ma senza mai davvero renderla operativa. Ci rendiamo conto che Betty galleggia su un oceano di censure, e molti elementi indicano (e indicheranno successivamente) come l'origine delle sue nevrosi sia nella sua paura di essere abbandonata, nel suo aver vissuto sempre e soltanto sotto la protezione di un uomo, nella sua infantile insicurezza e così via. Eppure, si tratta di deduzioni che sono completamente a carico dello spettatore, mai del tutto esplicitate dal testo.

Di tanto in tanto ci sono dei silenzi ancora più profondi, in *Mad Men*. Perché Don abbandona il compleanno di sua figlia, in *The Marriage of Figaro* (1:03)? Durante tutta la festa lo abbiamo visto a disagio e fuori posto, e una prima focalizzazione interna avviene in maniera un po' ambigua: su insistenza di Betty, Don prende la sua telecamera da 8mm.



Mad Men – The Marriage of Figaro (1:03)

La focalizzazione alterna un'oggettiva su di lui che gira per le stanze e una soggettiva che simula la 8mm, o più che altro la visione del filmato che ne verrà fuori. Da un lato, il contrasto tra ciò che sappiamo sugli invitati (infedeltà, commenti crudeli, profonde infelicità) e i loro allegri saluti verso l'obiettivo è un diretto appello allo spettatore: l'accostamento tra l'effetto nostalgia del filmato amatoriale di famiglia e la cruda realtà che esso nasconde sembra una riflessione sulla memoria che non può appartenere al protagonista. Ma Don smette di riprendere all'improvviso quando si imbatte in quella che sembra l'unica coppia felice della festa, marito e moglie che si baciano di nascosto, con affetto, non accorgendosi della telecamera

(fotogramma in alto a sinistra). Il primo piano sulla sua espressione improvvisamente colpita e sofferente (fotogramma in alto a destra) impone di immaginare quali possano essere i suoi pensieri.

Più tardi Betty lo spedisce a comprare la torta e, come già detto, lui decide di non tornare. Lo ritroveremo, verso la fine dell'episodio, addormentato in auto, di fronte a un binario, probabilmente quello dove passa il treno che lo porta tutti i giorni al lavoro. Qui, la macchina da presa ce lo mostra prima in campo lungo (fotogramma in basso a sinistra), per poi fare un lungo primo piano sul suo viso, con lo sguardo fisso ma perso nel vuoto (fotogramma in basso a destra).

Che cosa sta pensando? Sappiamo che, il giorno precedente, è stato rifiutato da una donna per la quale aveva una forte attrazione, perché sposato. Ma sappiamo anche che ha un'altra amante, e nulla sembra indicare che voglia abbandonare la sua famiglia. Abbiamo iniziato a capire che nasconde un segreto, e si scoprirà che molti anni prima ha assunto l'identità di un'altra persona. Eppure, nulla di tutto questo è direttamente collegato con il suo stato attuale, e le interpretazioni che si potrebbero dare sono numerose e differenti¹³. Quello che interessa rilevare qui è, anche in questo caso, la presenza di una focalizzazione interna che rimane silente, lasciata in larga parte all'immaginazione dello spettatore.

L'emersione del rimosso

I tre esempi non sono, ovviamente, scelti a caso, ma intendono mostrare come *Mad Men* utilizzi un complesso gioco tra focalizzazione esterna e interna per richiamare l'attenzione dello spettatore su una sorta di gigantesca rimozione che non viene mai affrontata in maniera esplicita, ma la cui inquietante presenza è sempre avvertibile. A livello testuale, il meccanismo funziona tramite tre dispositivi retorici: (1) scene in cui i personaggi compiono azioni per noi totalmente

¹³ Andrebbero rilevati inoltre i richiami ad Antonioni, dalla cosiddetta trilogia dell'incomunicabilità (*L'Avventura*, *La notte* e *L'eclisse*) allo scambio di identità in *Professione reporter*.

inaccettabili con atteggiamento di assoluta normalità, senza che intervenga nessun agente a rappresentare la sensibilità contemporanea: l'effetto è di creare un mondo che ci appare come completamente alieno, per quanto riconoscibile e vicino; (2) incapacità dei personaggi di comprendere le motivazioni profonde, proprie e degli altri, come se non possedessero il concetto di inconscio: spesso li vediamo censurare e nascondere la realtà, e soffrire per questo senza rendersene conto; (3) focalizzazioni interne vistosamente segnalate ma apparentemente prive di referente, come a dimostrare che sotto il conformismo e la superficie si apre un vuoto spaventoso.

Questa rimozione, come ho argomentato più estesamente altrove¹⁴, viene periodicamente fatta emergere, con effetti devastanti sulla vita dei protagonisti. Uno degli scopi può essere identificato in una specifica modalità di rappresentazione, sia del passato sia, in generale, del modo in cui funziona il cambiamento sociale che fa riferimento al genere del film nostalgia ma ne sovverte gli schemi retorici.

Il fatto che *Mad Men* inizi nel 1960 è altamente significativo: come ha analizzato Daniel Marcus (2004), nell'immaginario americano gli anni '50 e '60 hanno assunto un significato simbolico forte e opposto, diventando «scorciatoie culturali» per convogliare pacchetti ideologici strutturati. Reagan e Clinton, in particolare, sono stati tra coloro che hanno investito di più nella riproposizione nostalgica del passato allo scopo di veicolare i propri messaggi politici.

The 1950s and 1960s have such a powerful hold on the public imagination because they are so easily viewed in dichotomous ways. The 1950s are depicted as an era of American global dominance, personal security, and economic prosperity, but also as a time of stultifying social convention, racism, and widespread denial of national problems. The 1960s, conversely, are seen by the critics as a time marked by social unrest and chaos, the trauma of the Vietnam War, and the failure of Great Society programs, and

¹⁴ Cfr. Rossini 2012.

by their defenders as a time of energetic idealism, personal liberation, and vibrant popular culture. (Marcus 2004: 2)

La riproposizione dei due decenni in film, serie televisive, pubblicità, discorso mediatico in generale è talmente stratificata da aver perso, o perlomeno allentato, il legame con i fatti realmente accaduti, e Marcus distingue tra 1950s/1960s, gli anni storici, e *Fifties/Sixties*, costrutti culturali nebulosi e variabili ma diffusi e immediatamente riconoscibili.

American Graffiti (1973) e *Mississippi Burning* (1988) potrebbero essere considerati due casi esemplari delle più diffuse modalità narrative per affrontare *Fifties* e *Sixties*: da un lato la ricostruzione nostalgica di un mondo che non è mai esistito, un'età dell'innocenza ormai perduta, filtrata attraverso un'accurata ricerca nell'immaginario pop; dall'altro una pretesa realistica, di ricostruzione storica, che però si incentra sull'azione di singoli individui (bianchi, per giunta), capaci di superare le limitazioni della morale loro contemporanea.

Più affine a *Mad Men*, tuttavia, è il già menzionato *Far From Heaven* (2002): entrambi i testi rappresentano il passato come se fosse un film d'epoca, tramite un'estetica che Marc Le Sueur (1977) ha chiamato «arcaismo volontario» («deliberate archaism»): «uno strano ibrido estetico», un «artefatto vecchio-nuovo», che imita l'aspetto delle forme artistiche del periodo di ambientazione. Ci sono, però, almeno due differenze fondamentali: la prima è la presenza, in *Far From Heaven* di elementi rassicuranti simili a quelli di *Mississippi Burning*, quel tipo di narrazione che Allison Perlman ha chiamato «fables of reassurance for white folks» (Perlman 2011: 211): il razzismo esiste/è esistito, ma esistono anche la «good white people» o i «magic negroes»¹⁵ incaricati di sanare la ferita. Sono personaggi che mostrano di comprendere l'ingiustizia e di essere in grado di superarla, indicando in questo modo un cammino progressivo di integrazione e sviluppo. Nulla di tutto questo accade in *Mad Men*, e la comunicazione con lo spettatore

¹⁵ Entrambe le espressioni si trovano in Ono 2013.

risulta profondamente diversa: se identificandoci con i personaggi ci immaginiamo in quel mondo, siamo costretti a pensare che in un'agenzia di Madison Avenue nel 1960 saremmo stati uguali a loro.

La seconda differenza fondamentale è che *Mad Men* è una serie televisiva, e può permettersi uno spazio narrativo che nessun film ha a disposizione. Il cambiamento sociale, quindi, non deve essere simbolizzato in poche scene: è possibile mostrarne l'evoluzione lenta e non lineare, lungo un tempo diegetico espanso. Basti pensare che tempo della storia e tempo del racconto quasi coincidono, per estensione: nei sette anni di messa in onda (2007-2013) la serie ha raccontato eventi dal 1960 al 1968.

Tramite i dispositivi retorici che abbiamo visto, quindi, *Mad Men* ribalta l'idea della perdita dell'innocenza, trasformandola in una *presa di coscienza*: le enormi problematiche sociali, evidenti allo spettatore ma completamente invisibili per i personaggi, emergono lentamente, al di fuori della volontà, dell'intelligenza e della capacità dei singoli individui. Il cambiamento sociale è una forza anonima, invisibile e potentissima, che libera e distrugge.

Bibliografia

- Allrath, Gaby – Gymnich, Marion – Surkam, Carola, "Introduction: Towards a Narratology of TV Series", *Narrative Strategies in Television Series*, Eds. Gaby Allrath – Marion Gymnich, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- Barthes, Roland, *La retorica antica*, trad. it di Paolo Fabbri, Milano, Bompiani, 1972.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, New York-London, Routledge, 1985.
- Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, New York-London, Routledge, 2008.

- Cardini, Daniela, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Roma, Carocci 2004.
- Carveth, Rod – South, James B. (eds.), *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems*, Hoboken, New Jersey, Wiley, 2010.
- Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- Creeber, Glen, *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, London, Palgrave Macmillan, 2004.
- Deleyto, Celestino, "Focalisation in Film Narrative", *Narratology: An Introduction*, Eds. Susana Onega – José Á. García Landa, London, Longman, 1996.
- Edgerton, Gary R. (ed.), *Mad Men. Dream TV Come True*, London and New York, I.B. Tauris, 2011.
- Feuer, Jane, "The Lack of Influence of thirtysomething", *The Contemporary Television Series*, Eds. Michael Hammond, Lucy Mazdon, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Gaudreault, André – Jost, François, "Enunciation and Narration", *A Companion to Film Theory*, Eds. Toby Miller – Robert Stam, Malden, MA, Blackwell Publishing, 1999.
- Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Giovannetti, Paolo, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- Goodlad, Lauren M. E. – Kaganovsky, Lilya – Rushing, Robert A. (eds.), *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, Durham and London, Duke University Press, 2013.
- Hayward, Jennifer, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington, KY, University of Kentucky Press, 1997.
- Klauk, Tobias – Köppe, Tilmann, "Puzzles and Problems for the Theory of Focalization", *The Living Handbook of Narrative Theory*, Ed. Peter Hühn et al., Hamburg, Hamburg University, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, 2013.
- Marcus, Daniel, *Happy Days and Wonder Years. The Fifties and the Sixties in Contemporary Cultural Politics*, London, Rutgers University Press, 2004.

- McCabe, Janet – Akass, Kim, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, I.B. Tauris, 2007.
- Mittell, Jason, "On Disliking Mad Men", «Just Tv», 29 luglio 2010, URL: <http://justtv.wordpress.com/2010/07/29/on-disliking-mad-men/>.
- Niederhoff, Burkhard, "Focalization", *The Living Handbook of Narrative Theory*, Ed. Peter Hühn et al., Hamburg, Hamburg University, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, 2013.
- Ono, Kent, "Mad Men's Postracial Figuration of Racial Past", *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, Eds. Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, Robert A. Rushing, Durham and London, Duke University Press, 2013.
- Perlman, Allison, "The Strange Career of Mad Men: Race, Paratexts and Civil Rights Memory", *Mad Men, Dream TV Come True*, Ed. Gary R. Edgerton, London and New York, I.B. Tauris, 2011.
- Phelan, James, "Rhetoric/Ethics", *The Cambridge Companion to Narrative*, Ed. David Herman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Phelan, James – Rabinowitz, Peter J., "Narrative as Rhetoric", *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Ed. David Herman et al., Ohio University Press, 2012.
- Rossini, Gianluigi, "Mad Men e la nostalgia", *Contemporanea*, 10, 2012.
- Schmidt, Johann N., "Narration in Film", *The Living Handbook of Narrative Theory*, Ed. Peter Hühn et al., Hamburg, Hamburg University, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, 2014.
- Smith, Greg M., *Beautiful TV. The Art and Argument of Ally McBeal*, Austin, TX, University of Texas Press, 2007.
- Stern, Danielle M. – Manning, Jimmie – Dunn, Jennifer C. (eds.), *Lucky Strikes and a Three Martini Lunch: Thinking about Television's Mad Men*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2012.
- Stoddart, Scott F. (ed.), *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, Jefferson, North Carolina and London, McFarland, 2011.
- Thompson, Robert J., *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, Syracuse University Press, 1997.

Timberg, Bernard, "The Rhetoric of the Camera in Television Soap Opera", *Television: The Critical View*, Ed. Horace Newcomb, Oxford-New York, Oxford University Press, 1984.

L'autore

Gianluigi Rossini

Gianluigi Rossini è dottorando in Generi letterari presso l'Università dell'Aquila.

Email: g.rossini.it@gmail.com

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Gianluigi Rossini, "Menti opache. Mad Men e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>