

«You woke up this morning / got yourself a gun». Le forme narrative dei *pilot* televisivi

Antonio Coiro

1. *Pilot*

Le parole «You woke up this morning / got yourself a gun»¹ intonate da una voce calda su un tema di bassi continui e ritmati, l'inquadratura mossa su una Manhattan lontana, poi l'interno di un'auto e il profilo di un uomo con un sigaro alla guida. Con questa scena, il 10 gennaio 1999, quasi tre milioni e mezzo² di spettatori nordamericani conobbero per la prima volta Tony Soprano. Erano i titoli di apertura di *Pilot*, la prima puntata di *The Sopranos* (1999-2007), nuova serie di punta della HBO, una rete via cavo che fino a pochi anni prima trasmetteva perlopiù vecchi film hollywoodiani. Oggi, a distanza di venti anni, con centinaia di serie in uscita ogni anno, nessun produttore o autore televisivo – *showrunner*, come in quegli anni si sarebbe iniziato a chiamare la nuova figura di chi coordina la creazione di una serie – accetterebbe che la puntata pilota di una nuova serie venga registrata con un titolo così tautologico: c'è bisogno di differenziarsi in un mercato competitivo e sempre più frastagliato, dove la tv via cavo da qualche anno cerca di difendere la sua storica posizione dominante dalla presenza aggressiva di nuovi soggetti come Netflix e Amazon, forti di un modello produttivo e distributivo diverso. Eppure, rivisto oggi, l'episodio pilota dei *Sopranos* emerge ancora in tutta la sua novità: uno di quei rari momenti in cui la storia di una forma narrativa sembra fare un vero salto di dimensione ed entrare in una nuova fase – già a partire da quei titoli di apertura.

Fino alla fine degli anni Ottanta, i titoli di apertura delle serie di solito svolgevano una funzione perlopiù informativa e motivante: dovevano dare le informazioni minime allo spettatore per capire il tipo di contenuto che

1 Alabama 3, *Woke Up This Morning*, 1997.

2 J. Mandese, *Nielsen Plan Would Whack «Sopranos»*, *Other Pay Cable Ratings*, December 23, 2003, <https://www.mediapost.com/publications/article/5915/> (ultimo accesso: 7/4/2021).

iniziava a guardare e dovevano anche persuaderlo che si trattava di qualcosa di interessante e coinvolgente. Le sigle erano spesso fatte così: una musica in tono con il genere della serie accompagna lo scorrere di scene che poi ritroveremo nella serie stessa, ognuna di queste micro-sequenze si chiude con il primo piano di ognuno dei personaggi principali della serie, del quale viene indicato il nome dell'attore. L'apertura della serie di Chase, invece, già in questo marcava una prima sostanziale differenza: nessuno dei personaggi che rivedremo nella serie compare nei titoli di apertura, a parte il protagonista; lo stile dei crediti non fornisce nessuna particolare indicazione sul genere o sugli eventi della storia e, anzi, è segnato da una certa ironia elusiva che ritroveremo nella narrazione. Se i crediti di apertura delle serie precedenti servivano a dare allo spettatore alcune prime indicazioni su come guardare gli episodi e ad invogliarlo a continuare la visione, i titoli dei *Sopranos* si distinguono subito per una certa complessità. Le poche informazioni che vengono date sono ambigue e riguardano elementi apparentemente collaterali: il paesaggio urbano del New Jersey dove si svolge la storia, l'atteggiamento burbero e muscolare di Tony Soprano, la conclusione con Tony che scende dall'auto dopo aver parcheggiato nel giardino della sua villa. Questi elementi, come sa ogni spettatore dei *Sopranos*, saranno di fatto i centri del racconto delle successive sei stagioni: il racconto della vita di una famiglia, adagiata in un ricco benessere economico, della sua appartenenza alla comunità italo-americana tra New York e New Jersey e delle vicende del suo patriarca. Tutti questi elementi, però, emergeranno solo sulla lunga distanza; uno spettatore che vedeva i titoli di apertura per la prima volta non poteva certo orientarsi attraverso il loro semplice contenuto.

Questa operazione, apparentemente anti-commerciale, aveva in realtà delle ragioni strategiche ben precise: in un panorama seriale in cui i titoli di apertura erano il primo elemento didascalico per i nuovi spettatori, la realizzazione di una sorta di corto cinematografico che fungesse da soglia testuale è innanzitutto una dichiarazione di intenti e una pratica di distinzione. Ed è la stessa rete che trasmetteva *The Sopranos*, HBO, a riassumere nel suo *claim* pubblicitario quale fosse la posta in gioco di questa distinzione. *It's not TV, it's HBO*: questo slogan fu introdotto dalla rete dal 1996 ed è rimasto in uso fino al 2009. Una fase temporale che, nemmeno troppo a caso, coincide proprio con la nuova stagione seriale suggellata dall'arrivo dei *Sopranos* nel 1999 e che avrebbe visto la produzione delle principali serie tv di quegli anni. È l'inizio di una nuova serialità televisiva, in cui anche i titoli di apertura hanno una inedita complessità di senso e una estetica che sempre di più va verso quella cinematografica. Un importante precedente dei titoli di *The Sopranos*, e probabilmente il suo modello principale, è costituito dai titoli di apertura di *Twin Peaks* di David Lynch, andata in onda per la prima volta nel 1990: una sorta di corto cinematografico di tre

minuti con lente inquadrature di una segheria accompagnate da un enigmatico tema musicale. Qui i personaggi sono del tutto assenti. A partire dall'inizio degli anni Ottanta, insomma, la serialità televisiva sembra definitivamente cambiata e il testo e il paratesto dei *pilot* è un importante sintomo di questo cambiamento.³

2. La fase classica

A differenza di molte serie degli anni precedenti, la serie di David Chase pensava la sua puntata pilota come un punto di partenza inaggirabile per lo spettatore. Se era possibile guardare le *soap opera* o le storie di impianto *drama* partendo da qualunque punto della narrazione, *The Sopranos* inaugurava – sulla scia di importanti precedenti, come *Hill Street Blues* (1981-87) e *Twin Peaks* (1990-91) – una nuova forma di serialità e lo faceva già a partire dal suo pilota. Nella lunga fase “classica” della storia della tv statunitense, che va dalla fine degli anni Cinquanta ai primi anni Ottanta,⁴ la forma più diffusa di racconto seriale era costituita dalle cosiddette serie episodiche: racconti che si svolgono in unità discrete e seguono le vicende di personaggi fissi, secondo schemi di genere abbastanza cristallizzati, per far sì che anche lo spettatore che si sintonizzasse per la prima volta potesse subito essere accolto nel racconto. Quest'estetica, molto diffusa per circa venti anni, era il riflesso di strutture produttive precise: è il modello industriale della tv classica. I protagonisti della scena sono i grandi network televisivi che, nell'esigenza di allestire un palinsesto annuale (rigorosamente stagionalizzato: il pubblico estivo è scarso), commissionano singoli programmi e vendono progressivamente gli spazi pubblicitari all'interno del programma, a seconda degli ascolti ottenuti. In questa fase vengono costruite le basi di quella che per molti, ancora oggi, è l'esperienza da spettatori televisivi: un «flusso»⁵ di contenuti variegati, organizzati in un palinsesto in cui lo spettatore può muoversi secondo il proprio gusto e può, anzi, attingere da altri flussi paralleli facendo zapping tra i vari canali. L'elemento che alimenta questo flusso è costituito, nel caso delle televisioni private negli Stati Uniti, dagli introiti pubblicitari. Era importante, dunque, per ogni network riuscire a raggiungere il più ampio numero di persone possibile.

«You woke up this morning / got yourself a gun».
Le forme narrative dei *pilot* televisivi

3 La bibliografia sui *pilot* seriali è ormai piuttosto ampia, in questo articolo si è tenuto presente soprattutto di G. Stanitzek, *Texts and Paratexts in Media*, eng. transl. by E. Klein, in «Critical Inquiry», 32, 1, 2005, pp. 27-42; D. Calvisi, *Story Maps: TV Drama. The Structure of the One-Hour Television Pilot*, Act Four Screenplays, s.l. 2016.

4 G. Rossini, *Le serie TV*, il Mulino, Bologna 2016, pp. 13-48. Il riferimento principale resta A. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, New York and London 2007, tradotto solo di recente in italiano come *Post-Network. La rivoluzione della tv*, trad. it. di L. Martini, minimum fax, Roma 2017.

5 R. Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Routledge, London 1974.

In questo sistema, le serie si ritagliarono il loro spazio attraverso una programmazione standard: ogni settimana viene trasmesso un episodio, ognuno di questi episodi è costituito da blocchi narrativi dalla durata stabile, ogni gruppo di blocchi viene interrotto dalla pubblicità. Questa forma di distribuzione presto riesce a plasmare la stessa forma narrativa dei contenuti: il ritmo di ogni episodio viene fortemente condizionato dalle interruzioni pubblicitarie, e inizia a comporsi sempre di più di scene compatte e quasi autonome, per evitare che lo spettatore occasionale venga escluso dalla narrazione e, contemporaneamente, per far sì che lo spettatore affezionato rimanga tale provando una sensazione di familiarità con i luoghi, i toni e i personaggi del racconto. Un altro aspetto produttivo che influenzò non poco le serie di questa epoca era costituito dal modo in cui esse venivano finanziate. Come è stato dimostrato,⁶ vigeva la regola non scritta secondo la quale i contenuti venivano prodotti attraverso dei meccanismi di deficit finanziario e non attraverso gli investimenti diretti della rete. Inizia a diffondersi sempre di più la pratica della *syndication*: il *broadcaster* televisivo non finanzia direttamente la produzione di una serie ma ne acquista i diritti di trasmissione dagli studi di produzione che l'hanno di fatto creata. A loro volta gli *studios*, per colmare il deficit tra i costi di produzione e i ricavi ottenuti dalla rivendita dei diritti in esclusiva, alla scadenza dell'esclusiva rivendono il prodotto ad altre reti, nazionali o più spesso locali. In questo mercato della rivendita, una caratteristica particolarmente attrattiva per un contenuto inizia ad essere il suo volume: maggiore è il numero di episodi di un prodotto televisivo, maggiore è la sua longevità e commerciabilità. I *broadcaster*, sia i piccoli che i grandi, avevano sempre di più l'esigenza di riempire i loro palinsesti per ottenere maggiori introiti pubblicitari e per presidiare la loro posizione sul mercato. Le serie venivano dunque rivendute, a prezzi molto più bassi, per molti anni anche nel mercato delle reti locali e, successivamente, di quelle internazionali. L'esigenza di produrre più episodi era allora una caratteristica intrinseca del panorama seriale di questi anni e, sebbene oggi non sia scomparsa, durante la fase "classica" ebbe un peso molto più netto sulle forme narrative dei contenuti, che molto più di oggi avevano uno sviluppo verticale: personaggi rigidi e poco mutevoli, episodi che si autoconcludono, vicende di lungo raggio assenti e sviluppo narrativo limitato a piccoli cambiamenti durante interi anni.

Si capisce allora come molte serie *drama* e *comedy* fino agli anni Settanta⁷ fossero una sorta di meccanismo narrativo ben oliato in grado di produrre all'infinito situazioni narrative che risultano da variazioni progressive e gradualmente, nelle quali gli episodi e le svolte narrative più importanti vengono riservate a determinati periodi dell'anno, durante i quali ci sono

6 Lotz, *Post-Network*, cit., pp. 83-86.

7 Per un panorama completo vd. Rossini, *Le serie TV*, cit., pp. 35-42.

maggiori aspettative di ascolti. Le puntate pilota di questo periodo hanno allora una tonalità perlopiù informativa: fanno attenzione nel nominare subito tutti i personaggi che ci saranno, ne presentano le caratteristiche principali fissandoli in maschere più o meno rigide, introducono lo spettatore nei luoghi (spesso degli interni, per ovvie ragioni di budget) che saranno lo scenario delle vicende. Le puntate pilota sono insomma molto attente nel presentarsi nel modo più coerente possibile con quello che sarà lo sviluppo della serie, finendo così con l'essere solo uno degli ingressi possibili in un mondo narrativo che, al contrario, ha pochi punti di conclusione, dovendo necessariamente alimentare il meccanismo del deficit e della rivendita dei diritti. Gli archi narrativi di queste serie sono allora come cerchi concentrici che continuano ad allargare il loro raggio, fino a quando un evento extratestuale – un definitivo calo degli ascolti, dei problemi produttivi, l'esaurimento di un tema, il sopravvenuto anacronismo di un'ambientazione – non ne interrompe l'espansione, mettendo fine alla sua produzione.

«You woke up this morning / got yourself a gun».
Le forme narrative dei *pilot* televisivi

3. La fase dell'abbondanza

Se questa estetica e questo sistema produttivo mostrano le prime crepe già a inizio anni Settanta⁸, è soprattutto negli anni Ottanta che il monopolio dei *broadcaster* generalisti, che per esigenze commerciali devono rivolgersi a un numero più ampio possibile di spettatori, lascia spazio a un sistema «multicanale», dove ogni rete seleziona una platea anagraficamente e socialmente connotata e cerca di produrre contenuti sempre più in linea con i gusti di quel target. Questa trasformazione sistemica impiega circa dieci anni a stabilizzarsi ma, già durante gli anni Ottanta, apporta una serie di cambiamenti che condizioneranno non solo il mercato televisivo ma anche i sistemi produttivi e le forme estetiche dei contenuti, soprattutto delle serie. Se infatti emittenti generaliste come NBC, ABC e CBS dipendevano, come si è detto, quasi solo dagli introiti pubblicitari per mantenere la loro gratuità, i nuovi network via cavo come HBO e Showtime puntavano su un modello commerciale differente: gli utili arrivano in larga parte dagli abbonamenti degli spettatori e gli introiti pubblicitari sono un margine di ricavo molto inferiore rispetto al passato. Questo cambiamento provocò una serie di effetti a catena che, prima di determinare la stessa conformazione dei palinsesti, riguardò innanzitutto la fase di creazione e produzione dei contenuti.

A questo rinnovamento si aggiunsero una serie di innovazioni tecnologiche che nell'arco di due decenni delinearono una nuova fase dell'indu-

8 In particolare durante la cosiddetta «stagione dell'impegno» del 1970-71. Per una periodizzazione completa vd. Lotz, *Post-Network*, cit., pp.27-49 e Rossini, *Le serie TV*, cit., pp. 49-83.

stria televisiva che, molto velocemente, «determinò una precisa esperienza di visione e rese possibile un certo spettro di programmi».⁹ La proliferazione di canali e la diffusione rapida del telecomando diedero agli spettatori maggiore possibilità di controllo e di scelta sul palinsesto, dopo l'introduzione del videoregistratore (nel 1976 viene lanciato da JVC lo standard VHS) la vita di un programma si allungò progressivamente anche oltre la sua prima visione e i passaggi televisivi, la misurazione sempre più precisa degli ascolti televisivi diede un primo input alla diversificazione e alla proliferazione dei contenuti. Le possibilità produttive ed estetiche iniziarono ad accumularsi sempre più velocemente, anche per la crescita costante del pubblico delle *pay tv*: nicchie di spettatori fedeli presero il posto del pubblico televisivo degli anni precedenti, ideale e tendenzialmente costituito da nuclei familiari.

La scoperta di un pubblico molto più composito e diversificato ebbe, allora, degli effetti liberatori anche sulla produzione seriale. Anzi, sono proprio le serie il termometro più importante di questa trasformazione epocale. Da elemento dozzinale con il quale riempire il palinsesto televisivo diventano infatti il luogo in cui misurare nuove forme di coinvolgimento dello spettatore: «nel corso degli anni Ottanta qualcosa cambia: la forma serie matura, diventa più ambiziosa e inizia a essere considerata come un oggetto degno di studio e analisi».¹⁰ Le due serie principali che emergono in questo contesto, *Hill Street Blues* e *Twin Peaks*, nella loro profonda diversità, costituiranno i riferimenti principali per molte serie di quella che, indicata con etichette diverse – *peak tv*, *complex tv*, *golden age*, *quality tv*¹¹ – è la fase d'oro della produzione seriale, iniziata negli anni Novanta e probabilmente attiva tutt'ora: le serie entrano definitivamente nella loro maturità artistica e nell'immaginario collettivo.

La puntata pilota di *Hill Street Blues*, *Hill Street Nation*, andata in onda negli Stati Uniti il 15 gennaio 1981, mostrava nelle prime scene i poliziotti della stazione di polizia di Hill Street riuniti per l'appello mattutino. La camera si muove continuamente sui volti dei poliziotti, c'è un diffuso brusio e chiacchiericcio di fondo, fin quando il sergente chiede di far silenzio e illustra ai poliziotti i vari casi di cui occuparsi. L'atmosfera del gruppo di agenti passa continuamente da momenti di leggerezza (quando si dice di un caso di borseggio di una drag queen) a momenti di attenzione silenzio-

9 Lotz, *Post-Network*, cit., p. 12.

10 Rossini, *Le serie TV*, cit., p. 58.

11 «Peak tv» è stata usata per la prima volta nel 2015 dal CEO di FX, John Landgraf. «Complex tv» è la categoria teorica centrale di J. Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York and London 2015. «Golden age» è una etichetta di uso comune nei *TV Studies* per riferirsi all'epoca televisiva degli anni Cinquanta, oggi riusata per gli anni Novanta e Duemila. «Quality tv» è stata usata per la prima volta in J. McCabe e K. Akass, *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Bloomsbury Academic, London 2007.

sa (le risse tra gang della città), fino a quando la riunione viene sciolta e i poliziotti possono iniziare la loro giornata lavorativa: recuperano le armi da un tavolo comune ed escono nelle strade della metropoli. A quel punto parte la sigla di apertura dell'episodio che, su un tema musicale di pop orecchiabile, illustra i vari personaggi in successione con il nome dell'attore in sovraimpressione, una prassi, si diceva, tipica di molti titoli di apertura di *serial*, *sitcom* e *drama* degli anni Sessanta e Ottanta.

Il proseguimento dell'episodio e l'intera serie sono il racconto della vita nelle strade di una metropoli nordamericana di fine anni Settanta, attraverso uno stile visivo crudo e realistico, fedele agli stilemi introdotti dai registi della *New Hollywood* nel decennio precedente. *Hill Street Blues* è ancora oggi una serie incredibilmente moderna: i personaggi dei poliziotti hanno chiaroscuri fino ad allora sconosciuti ai vari detective televisivi, temi come il razzismo e la violenza vengono mostrati in tutta la loro presenza sistemica e diffusa nei sistemi sociali, la rappresentazione dei meccanismi burocratici della giustizia viene mostrata per la prima volta in tutta la sua pesante ottusità, la lotta del bene contro il male del crimine viene trasfigurata simbolicamente in una dialettica tra ordine e caos che sembra inaggrabile e costitutiva della vita associata.

La NBC, la rete che produsse e trasmise la serie, rimase turbata quando fu presentato internamente il primo episodio. Documenti del 1980 del gruppo di visione interno lo testimoniano: il pilota e la serie vengono criticati per la «troppa carne al fuoco in una sola puntata», i personaggi sono accusati di avere «una personalità disturbata» e di avere una vita personale che è «un casino», il finale è «insoddisfacente con troppe cose in sospeso». ¹² Inconsapevolmente queste affermazioni condensavano gli elementi distintivi della serialità televisiva dei due decenni seguenti: personaggi complessi e spesso sgradevoli (fino all'odierna inflazione di antieroi televisivi), ¹³ una stratificazione di temi e contenuti prima sconosciuta, gli incipit e le conclusioni narrative pensati come nodi di senso aperti e non come semplici soglie testuali. *Hill Street Blues* andò avanti per sette stagioni fino al 1987, raccogliendo una serie di riconoscimenti critici che riscattarono ampiamente l'accoglienza tiepida, dovuta soprattutto a un ambiente produttivo e ricettivo non ancora pronto per una narrazione così nuova. La serie di Steven Bochco diventerà nel decennio successivo un modello per molte narrazioni poliziesche e procedurali ma fu in particolare *The Wire* di David Simon a raccoglierne l'eredità e, se possibile, a superarla.

«You woke up this morning / got yourself a gun».
Le forme narrative dei *pilot* televisivi

12 Le citazioni dal report di visione sono riportate in B. Martin, *Difficult Men. Dai «Soprano» a «Breaking Bad», gli antieroi delle serie tv*, minimumfax, Roma 2018, pp. 59-60 (ebook).

13 Una delle chiavi analitiche più interessanti, cfr. soprattutto M.B. Vaage, *The Antihero in American Television*, Routledge, New York 2015, e Martin, *Difficult Men*, cit.

La serie di David Simon, andata in onda in USA dal 2002 al 2008, fu con *The Shield* il prodotto di punta di HBO dopo l'inaspettato successo dei *Sopranos*. Come *Hill Street Blues*, *The Wire* è una narrazione corale, si concentra su un gruppo eterogeneo di poliziotti e criminali di una metropoli nordamericana (Baltimore) mettendo in scena la continua lotta tra due forze opposte ma forse altrettanto oscure, quella della burocrazia statale e quella delle organizzazioni criminali che cercano di sfuggirle. Radicalizzando il suo modello di riferimento, la serie ricostruisce con una attenzione narrativa senza pari gerghi, psicologie, meccanismi e attori della vita di una metropoli di fine millennio e, come per *Hill Street Blues* e molte altre serie successive, è proprio la puntata iniziale a dare il tono a tutta la narrazione che seguirà. È con *The Target*, il pilota di *The Wire*, che gli incipit seriali smettono definitivamente di avere una funzione meramente introduttiva per lo spettatore e diventano il luogo in cui si gioca la posta simbolica della narrazione che seguirà. Se gli episodi iniziali di *Twin Peaks* e *The Sopranos* erano stati una prima breccia nel sistema produttivo delle puntate pilota innanzitutto attraverso il paratesto, *The Target* radicalizza l'importanza dell'inizio narrativo attraverso una carica di ambiguità fino ad allora inedita.

La serie inizia sulla scena di un omicidio, con un poliziotto bianco e un giovane nero che discutono della vittima, un ladro soprannominato Snot Boogie (in traduzione «Mocciolo Appeso»). Il giovane spiega al poliziotto che il soprannome era dovuto all'abitudine dell'amico di scappare col piatto delle vincite ogni volta che giocavano insieme a dadi. Il poliziotto dunque gli chiede perché lo lasciassero giocare se ogni volta gli rubava il piatto da sotto al naso («Well, if every time, Snot Boogie stole the money, why'd you let him play?») ¹⁴ e il giovane gli risponde con una battuta che, ambigualmente, è già una apertura su tutte le stagioni successive: «Got to. This' America, man». Come molte serie «complesse» di questo periodo, *The Wire* sviluppa il suo racconto a partire da un paradosso apparentemente irrisolvibile e dalla forte carica simbolica. Attraverso l'estremizzazione di questo paradosso e attraverso una combinazione a volte straniante dei vecchi generi televisivi (*The Wire* è un poliziesco-procedurale le cui regole interne sono quasi avulse dalla tradizione del genere) le aspettative dello spettatore televisivo vengono continuamente disattese e, proprio per questo, rinnovate. Per la prima volta, una serie affida già alla sua puntata pilota l'intrico simbolico del suo racconto, superando così una serie di interdizioni produttive durate per almeno due decenni.

14 D. Simon, E. Burns, *The Wire. A Continuing Series for HBO*, episode 101, *When It's Not Your Turn*, in «The Television Pilot», http://jordanl3.sg-host.com/wp-content/uploads/2017/09/The_Wire_1x01_-_The_Target.pdf (ultimo accesso: 7/4/2021).

4. L'antieroe seriale e la comunità

Vale la pena però approfondire brevemente l'operazione di straniamento e, a volte di vero smontaggio, che queste narrazioni fanno di modi e generi televisivi fino agli anni Novanta considerati canonici. L'idea è che questa decostruzione formale, spesso giocata in termini paradossali proprio nel *pilot*, sia il passaggio chiave della nuova serialità degli anni Novanta permettendo di puntare alla vera posta in gioco etica del racconto, familiare per la narrativa letteraria moderna ma mai prima esplicitata nelle narrazioni televisive: la relazione, problematica e aperta, tra un personaggio principale con tratti antisociali e la comunità in cui vive.

Nei *Sopranos* a essere complicata, sin dal pilota, era la forma del *gangster movie* classico. La provocazione della prima puntata di Chase è ben chiara: come può un *mobster* della mafia italo-americana, erede degli antieroi di Scorsese e Coppola, essere un personaggio con una vita interiore talmente complessa da soffrire di attacchi di panico e finire in terapia? Da questa trovata da *comedy*, Chase sviluppa il racconto realistico della vita quotidiana di una famiglia borghese di fine secolo, approfondendone i punti di rottura e le allegorie attraverso una struttura in parte episodica e in parte orizzontale, costellata di incursioni oniriche e dilemmi etici, molto più parca di svolte narrative di quanto farebbe pensare l'afferenza al genere *gangster*. La scena di apertura dell'episodio pilota è la prima seduta in analisi di Tony Soprano, svenuto per una crisi di panico qualche giorno prima e ora seduto di fronte alla dottoressa Jennifer Melfi. Il racconto di Tony, stimolato dalle domande della psichiatra, parte da un atteggiamento scettico («Look... It's impossible for me to talk to a psychiatrist») e poi si abbandona ad un monologo. La tecnica usata per mettere in scena questo monologo sembra un omaggio a un classico del genere *gangster*, *The Goodfellas* (1990) di Martin Scorsese: la voce fuori campo del protagonista, accompagnata da un tema musicale di sottofondo, dà il via alla analessi che costituirà il centro del racconto vero e proprio. Dal punto di vista tematico, al centro del monologo viene messo il nucleo simbolico delle successive sei stagioni: la crisi di identità di un uomo bianco e borghese di fine secolo. Questa crisi si intreccia, nelle parole di Tony, da subito con il destino dei diversi contesti culturali cui sente di appartenere: quello italoamericano e quello americano.

TONY (V.O.)

That morning of the day I got sick? I'd been thinking: it's good to be in a thing from the ground floor. I came too late for that, I know. But lately I'm getting the feeling I might be in at the end. That the best is over.

MELFI (V.O.)

Many Americans, I think, feel this.¹⁵

«You woke up this morning / got yourself a gun». Le forme narrative dei *pilot* televisivi

15 D. Chase, *The Sopranos*, in «The Television Pilot», <https://thetelevisionpilot.com/wp-content/uploads/2017/09/THE-SOPRANOS-Pilot.pdf> (ultimo accesso: 7/4/2021)

Questa allegorizzazione, insinuata sin da subito, del destino del protagonista con quello di una intera comunità, è una costante del racconto seriale di questi anni. Succederà anche in *Mad Men* (2007-12) di Matthew Weiner, uno degli sceneggiatori dei *Sopranos*. In quel caso il racconto dei cambiamenti enormi della società americana degli anni Cinquanta lungo tutto il decennio degli anni Sessanta passava attraverso le caratteristiche e le vicende del personaggio di Donald Draper, uomo perennemente in crisi, venditore di automobili negli anni Cinquanta e durante gli anni Sessanta genio creativo al servizio dell'industria pubblicitaria, in una società dei consumi di cui viene mostrata la nascita con una capacità di ricostruzione storica inedita per un contenuto televisivo. Nel caso di *Mad Men* la verità che Don nasconde (il furto di identità di un compagno in guerra) è un po' posticcia e funziona solo parzialmente come nucleo simbolico rispetto alla Storia degli anni Sessanta. Nel caso dei *Sopranos* invece il cortocircuito tra la storia di Tony e la società contemporanea rivela sin dal pilota la sua oscenità paradossale: Tony Soprano, *everyman* che attraversa una crisi di disorientamento che, nelle parole della dottoressa Melfi, è la stessa di «*many Americans*», è anche e soprattutto un violento criminale, continuamente preda di crisi di rabbia e attacchi di panico.

Dal punto di vista delle forme, l'idea di Chase, nella creazione della serie, è sempre stata quella di fare di ogni episodio una sorta di minifilm autoconclusivo,¹⁶ a prescindere dalla trama principale della serie. Questa struttura è certamente molto differente da quella delle tradizionali serie con trama verticale ma è, a conti fatti, anche molto differente rispetto a quella di un film che avrebbe fatto scaturire da una idea iniziale (un boss in crisi esistenziale) una serie di azioni e vicende fino all'epilogo. La combinazione di un piano verticale della narrazione – ogni episodio ruota attorno a una vicenda che tende ad autoconcludersi – e un respiro più ampio – la stratificazione progressiva di un mondo possibile più vasto – mostra, quasi venti anni dopo l'esempio di *Hill Street Blues*, le ampie potenzialità della forma seriale. Attraverso la forma autoconclusiva di ogni episodio *The Sopranos* approfondisce progressivamente la dimensione psicologica dei suoi personaggi – di Tony, di sua moglie Carmela ma anche dei personaggi più grotteschi come i vari mafiosi che ruotano attorno alle vicende principali – mettendola direttamente a contatto con vicende esemplari. Si prenda una delle puntate più riuscite della prima stagione, *College*, interamente incentrata sulla gita nel Maine di Tony e sua figlia Meadow per un sopralluogo nei college dello stato. Lo spunto iniziale della trama presto incrocia una vicenda del passato di Tony: durante una sosta del viaggio, vede per caso un suo ex collaboratore, Fabian Petruccio, ora inserito nel

16 Martin, *Difficult Men*, cit., p. 140 (ebook).

programma di protezione testimoni. Da questo momento l'intero episodio alterna il normale scorrere della trama, con la visita al college di un padre e una figlia, alla rappresentazione dei tormenti di Tony, preso dal suo desiderio di vendetta verso il tradimento di Petruccio. Il finale dell'episodio segna uno dei momenti più alti dell'intera serie e uno dei segnali di come fosse ormai possibile proporre, in tv, anche contenuti potenzialmente sgradevoli. Tony uccide il suo ex socio stringendogli una corda al collo, la scena mostra l'omicidio frontalmente, senza lasciare l'azione fuori campo, e anzi proprio il lungo momento della morte vede la faccia di Petruccio in primo piano con una inquadratura dal basso, in una accentuazione iper-realistica della violenza che, ancora una volta, sembra ripresa dal cinema di Scorsese. Le parole di Tony prima di stringere definitivamente la corda al collo di Petruccio rivelano poi, senza nessuna ambiguità, il godimento del protagonista in questa forma di vendetta e la sua incredibile capacità di rimozione: Tony lascia il corpo del morto a terra, si sente lo squillo del telefono e, nella scena successiva, lo rivediamo passare a riprendere la figlia in auto e rispondere alle lamentele di questa per il suo ritardo con una scusa qualunque. Se era diventato possibile mostrare l'omicidio – gratuito, tutto sommato – di un uomo in prima serata, qualcosa doveva essere definitivamente cambiato nella serialità televisiva.

«You woke up this morning / got yourself a gun».
Le forme narrative dei *pilot* televisivi

5. Per un nuovo immaginario del contemporaneo

Il meccanismo del paradosso usato per esplorare le zone oscure del proprio tempo lo ritroviamo in una delle serie migliori degli anni successivi, *Breaking Bad* (2008-13) di Vince Gilligan. La molla narrativa che muove le successive cinque stagioni è già tutta nella prima puntata: Walter White è un mite insegnante di chimica di Albuquerque che apprende della diagnosi di un cancro ai polmoni e, per lasciare alla sua famiglia una ricchezza superiore a quella dei suoi pochi risparmi, decide di iniziare a produrre metanfetamina, sfruttando le sue conoscenze di chimica e la rete di spaccio di un suo ex studente – l'altro protagonista della serie, il giovane Jesse Pinkman. I due affittano una roulotte e, nel nulla del deserto del New Mexico, «cucinano» le loro partite di *crystal meth*, iniziando a venderle prima attraverso una piccola rete di spacciatori locali e poi attraverso una raffinata rete di distribuzione, in tutto il paese e all'estero.

La scelta di darsi al crimine (*to break bad* è una espressione in slang che significa “rompere le regole, andare contro l'autorità”) da parte di un *everyman* malato di cancro è il paradosso narrativo – raddoppiato dal fatto che il cognato di Walter White, Hank, è un importante detective dell'antidroga della città – che muoverà la storia fino alla fine: la traiettoria di un uomo che da timido «mr. Chips diventa Scarface», nelle parole di Gilligan, un mostro capace di controllare il mercato della metanfetamina dell'inte-

ro sud-est degli Stati Uniti, sfidando cartelli messicani e lasciando sul campo morti e distruzione. La parabola di Walter White è una continua sfida ai meccanismi di identificazione dello spettatore: come è possibile che anche quando Walter semina morte e menzogne vogliamo comunque che sia lui il vincitore della partita narrativa? Le vicende in *Breaking Bad* vengono spesso innescate da un uso serrato del meccanismo dell'equivoco e del caso, gli incipit di puntata, quasi sempre fatti di *cold open*, conducono sistematicamente a uno straniamento ironico dei meccanismi del *thriller* e dell'*action* tradizionali. La realtà rappresentata che ne emerge ha però poco del *black humour* di autori (i fratelli Cohen, *in primis*) che pure sembrano presenti nell'immaginario di Gilligan. Il percorso di Walter diventa invece, lungo le cinque stagioni di *Breaking Bad*, la parabola tragica di un uomo qualunque che, come molti antieroi televisivi di questi anni, catalizza tutti i temi che attraversano la serialità contemporanea: lo scontro tra il ruolo sociale del personaggio perfettamente integrato (l'insegnante Walter White, l'imprenditore Tony Soprano, il pubblicitario Donald Draper) e una pratica di vita antisociale e autodistruttiva, mossa dalla *hybris* (di potere, di denaro, di sesso); la coesistenza problematica di questa personalità doppia all'interno della famiglia, vero centro di gravità di molte serie contemporanee, raccontata nelle vecchie nevrosi borghesi e nel suo terminale declino contemporaneo; la ricerca di un senso ultimo delle cose che però riesce a declinarsi solo in una sfida individualistica all'autorità riconosciuta; l'oscena radicalizzazione del mito fondante della *american way of life* sulla autorealizzazione – che succede se la migliore delle vite possibili, in termini di benessere materiale, è quella di un narcotrafficante, di un *mobster* o di un alcolista e traditore seriale? La chiave principale di molti personaggi della serialità – e di molta narrativa – contemporanea sembra essere allora proprio quella dell'*impostura*, sfruttata in tutte le sue potenzialità narrative e simboliche. Ai personaggi dalla doppia vita di *The Sopranos*, *Mad Men* e *Breaking Bad* si sono aggiunti negli ultimi anni, per esempio, i protagonisti di *The Americans* (2013-18): due spie sovietiche perfettamente integrate nella società americana della Guerra fredda, addestrate fin da giovanissimi a diventare americani; Elizabeth e Philip Jennings si sono sposati, hanno messo su famiglia e ora vivono una doppia vita fatta di travestimenti e omicidi di notte e di ordinaria amministrazione genitoriale di giorno.

Personaggi complessi e antieroiici, la forma del paradosso iniziale usata come slancio per la trama e come motore simbolico, strutture di racconto orizzontali solo in parte combinate con la verticalità episodica delle vecchie serie, forme diegetiche in continua evoluzione, che seguono – durante la presente fase digitale, in maniera anche troppo scientifica – le nuove abitudini di consumo televisivo, un uso eclettico e libero di generi consolidati dell'estetica cinematografica, regie fortemente autoriali e nuovi circuiti attoriali, produzioni con budget prima riservati solo al cinema. La serialità

lità televisiva degli ultimi venti anni è stato uno dei settori industriali ed estetici dove più si è tentato di allargare l'immaginario del contemporaneo, cogliendone le contraddizioni e plasmandone l'epica.

Negli spazi clandestini di una roulotte, due soci avviano una impresa che diventerà multimilionaria, scalando i mercati nazionali e poi internazionali: non è forse questa la migliore – la più beffarda e la più tragica – rappresentazione del mito della *start up* dei nostri anni?

«You woke up this morning / got yourself a gun». Le forme narrative dei *pilot* televisivi