

Ilaria A. De Pascalis
*Mitologia di una ribellione: l'immaginario politico dei Sixties
nella serialità televisiva contemporanea*

Negli ultimi dieci anni sono state prodotte negli Stati Uniti molte narrazioni ambientate durante gli anni Sessanta, che propongono come dominanti i valori della ribellione, del progresso, dell'integrazione e dell'uguaglianza. La maggior parte di questi racconti fa riferimento ad alcuni eventi storici di particolare intensità affettiva¹, rendendoli sensibili a quella 'suggestione' che Roland Barthes ritiene tipica del mito. Si tratta di avvenimenti di grande impatto sull'immaginario: politici (i discorsi e gli omicidi di Martin Luther King e John Fitzgerald Kennedy sono i più ricorrenti), scientifici (l'allunaggio), militari (la guerra in Vietnam) o spettacolari (il concerto di Johnny Cash live dalla San Quentin State Prison, i tre giorni di musica a Woodstock); e si caratterizzano soprattutto per l'essere stati avvenimenti mediali di massa e di rilevanza internazionale.

Il ricorrere di questi eventi già costituisce in sé una forma di serializzazione, che scandisce la contemporaneità attraverso il ritorno costante a questi momenti primigeni. A ciò va aggiunta la considerazione che spesso queste narrazioni avvengono all'interno di prodotti della serialità televisiva di breve (*11.22.63*, Hulu 2016) o lunga durata (*Mad Men*, AMC 2007-2015, o lo sfortunato *Pan Am*, ABC 2012). Assieme a diversi film ambientati negli anni Sessanta, queste produzioni non narrano soltanto gli eventi storici, ma ne ripropongono le registrazioni originali, spesso fruite dai personaggi attraverso gli apparecchi televisivi o radiofonici che invadono la diegesi (Figg. 1-2). Non si tratta soltanto di una evocazione di un passato lontano, o di una sua ricostruzione più o meno fedele; la peculiarità di queste narrazioni è quella di configurare una diversa percezione del tempo e della storia, attraverso una complessa rete di relazioni logiche

¹ Per una articolata riflessione sull'intensità e la sua presenza nell'audiovisivo, si veda P. BERTETTO, *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

ed affettive fra spettatori, personaggi, eventi stessi. Il passato diviene carne viva, elemento di configurazione delle soggettività e unità di misura che il presente è costretto a fronteggiare in tutta la sua esplosiva articolazione. In altre parole, attraverso l'uso dei materiali di archivio queste serie amplificano quella complessità narrativa che negli ultimi anni domina il racconto televisivo di finzione e lo porta ad invadere la quotidianità degli spettatori secondo modalità impreviste².

In questo caso, però, non si tratta tanto di una complessità quantitativa, come quella spesso descritta da Jason Mittell, in cui l'aumentare delle linee narrative e dei generi che si mescolano all'interno di alcuni racconti determina soprattutto un maggiore investimento (intellettuale ed emotivo) da parte degli spettatori. È un cambiamento tutto sommato più radicale, che coinvolge il racconto televisivo *tout court*, in una proliferazione dei possibili e dei verosimili che pervade l'immaginario globale attraverso il potere sia narrativo che industriale esibito da tali prodotti. Rientra in quello che Pescatore e Innocenti hanno individuato come l'emergere di un paradigma ecosistemico del racconto televisivo, nel quale ciascun prodotto non può più essere analizzato in modo isolato come un testo unitario e dai confini stabili, in cui riscontrare al massimo l'aumento delle trame e dei personaggi. Le serie divengono veri e propri ecosistemi, pervasivi, resilienti e durevoli, con una vita legata a una quantità quasi infinita di fattori che la determinano, secondo diverse proporzioni: il regime economico e produttivo, il contesto culturale, le dinamiche dominanti nella narrazione estesa e crossmediale, le contingenze della quotidianità di tutte le persone coinvolte nella produzione, i cambiamenti geopolitici, i traumi della storia, i microcambiamenti nelle dinamiche contrattuali che dominano l'industria o i macrocambiamenti sociali, e così via³.

Questo modello narrativo richiede un approccio flessibile, che sia in grado di osservare i fenomeni che investono la produzione audiovisiva e la dimensione contestuale, senza tralasciare la possibilità di analizzare il singolo prodotto. Nel momento in cui si interpretano le retoriche del racconto, e il modo in cui le scelte estetiche vanno a configurare soggettività complesse e molteplici, si deve tenere conto ad esempio di come i frammenti siano selezionati dall'analista secondo principi di pertinenza, e non

² J. MITTELL, *Complex Television: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York 2015.

³ C. BISONI, V. INNOCENTI, G. PESCATORE, *Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione*, in *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, a cura di C. Bisoni, V. Innocenti, Mucchi, Bologna 2013, pp. 11-26.

perché siano di per sé testi autonomi dai confini individuabili in modo chiaro e univoco. In particolare, è di grande efficacia il loro assumere una qualità di sineddoche, secondo però la struttura frattale che spesso si può riscontrare negli ecosistemi narrativi. In altre parole, ogni frammento riproduce in scala le dinamiche che regolano la narrazione nel suo complesso: senza pretendere di mantenere l'esattezza matematica della figura del frattale, ma considerandone la qualità metaforica, in un episodio di una serie complessa si possono riscontrare tutti gli elementi della serie nel suo insieme; e dunque l'analisi di questa parte può essere strumento efficace per leggere il tutto.

Attraverso l'analisi di un caso specifico, si vorrebbe in questo intervento sottolineare come il riproporsi di queste registrazioni permetta una produzione di una sfera pubblica molteplice, che affonda le proprie radici in quegli eventi traumatici, i quali proprio per la loro natura devastante necessitano di una costante rielaborazione e reinterpretazione – di essere articolati attraverso un dispositivo di produzione del senso e della storia. L'inserimento delle tracce audiovisive di quegli avvenimenti nei prodotti contemporanei permette di rileggerli, attribuendo loro un significato di costruzione di una parte della comunità nazionale. L'atto mitopoietico però non ha alcuna stabilità; al contrario, necessita di una continua reiterazione per poter assumere valore affermativo. In questo senso, un elemento di grande interesse di questi racconti sta nell'uso dei materiali d'archivio per una presentificazione dell'evento, che scardina qualunque percezione progressista della storia. Il passato non è solo qualcosa di avvenuto, consolidato nelle immagini o nei suoni che vengono riproposti sempre uguali a se stessi; è anche un eterno ritorno dell'uguale, ogni volta configurato come presente effimero eppure non modificabile. Si tratta di una estremizzazione del processo di moltiplicazione dei presenti possibili riscontrato da Toni Pape in un suo intervento sulla temporalità nella serialità televisiva contemporanea⁴. La conoscenza del mondo si ottiene attraverso il moltiplicarsi dei piani temporali, che però causa anche la perdita di profondità, di relazione, scansione e progressione fra i vari livelli. Il soggetto narrato e lo spettatore vengono investiti da questi frammenti e sono costretti ad arrendersi alla loro fruizione, senza poter ricomporre il racconto per un tempo talmente lungo che la comprensione delle traiettorie narrative diviene meno importante dell'esperienza molteplice che se ne fa. La meta

⁴ T. PAPE, *Temporalities on Collision Course. Time, Knowledge, and Temporal Critique in Damages*, in *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, a cura di M. Ames, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 165-177.

assume davvero un ruolo relativo rispetto alla complessità di articolazione del viaggio con cui la si raggiunge.

Gli ecosistemi narrativi sono dunque esperienze distribuite, che il fruitore abita; e le registrazioni ricorrenti degli eventi storici divengono a loro volta elementi modulari del racconto complesso, porzioni di quelle architetture che lo spettatore è chiamato ad esplorare⁵. In particolare, l'esperienza della complessità comporta un processo di spazializzazione della percezione temporale, che nel nostro caso si traduce nell'integrazione fra spazio diegetico e spazio storico registrato e riproposto nella sua iconica riconoscibilità. Ogni elemento del racconto, e in particolare i materiali di archivio con cui si costituisce il racconto storico, divengono interfacce attraverso cui il fruitore può interagire con l'ecosistema e con i suoi abitanti, secondo una vasta e intensa articolazione affettiva.

La costante reiterazione delle stesse registrazioni degli eventi, in altre parole, li rende particolarmente riconoscibili anche allo spettatore contemporaneo, generando un complesso rapporto di identificazione con il periodo storico, che viene conseguentemente riconfigurato in senso mitico. Questi esempi si inseriscono dunque in quel fenomeno secondo cui la memoria condivisa viene rielaborata come narrazione popolare, e viceversa quei racconti che permettono di affrontare problematiche sociali e immaginarie particolarmente sentite si basano sugli eventi storici. Scrive in proposito Claude Lévi-Strauss: «Sono abbastanza propenso a credere che, nella nostra società, la storia abbia preso il posto della mitologia e adempia alla stessa funzione», che è fra l'altro quella di creare una continuità nelle strutture interpretative ed ermeneutiche di una comunità fra passato e presente⁶. La ripetizione dei frammenti audiovisivi di repertorio degli eventi narrati non è perciò finalizzata a una riproduzione mimetica del fatto storico. Al contrario, l'uso frammentario dei materiali d'archivio permette un accesso empatico e affettivo del pubblico. Sono la materia di cui sono fatte le registrazioni, la grana dell'immagine, i ronzii e le pause delle trasmissioni radiofoniche, e le complesse strutture formali in cui sono inseriti, a renderli parte di un discorso mitopoietico. Il dispositivo mediale diviene strumento di produzione dei racconti e di riconfigurazione delle esperienze, che nella loro proliferazione funzionano come i racconti mitici tradizionali.

⁵ Per la dimensione modulare che domina la serialità contemporanea, si veda G. PESCATORE, V. INNOCENTI, *Information Architecture in Contemporary Television Series*, «Journal of Information Architecture», vol. 4, nn. 1-2, autunno 2012, pp. 57-72 <<http://journalofia.org/volume4/issue2/05-pescatore/>> (ultimo accesso 19.04.2016).

⁶ C. LÉVI-STRAUSS, *Myth and Meaning*, University of Toronto Press, Toronto 1978, trad. it. *Mito e significato. Cinque conversazioni radiofoniche*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 55.

1. Narrazione mitica: fra immaginario privato e fantasie pubbliche

Per comprendere questo processo di mitopoiesi di un'epoca, porterò ad esempio l'analisi di un episodio di *Cold Case, procedural* prodotto dal 2003 al 2010 per HBO. La serie è composta da episodi tendenzialmente autoconclusivi che seguono le indagini di una squadra della sezione omicidi di Philadelphia che si dedica a riaprire casi irrisolti; la ricerca è condotta sempre attraverso una serie di *flashback*, che visualizzano i ricordi dei testimoni sugli eventi che hanno portato all'omicidio. L'esempio scelto è l'episodio *Strange Fruit*⁷, in cui vengono narrate le vicende che portarono al linciaggio di un ragazzo nero di Philadelphia la mattina del 28 agosto 1963, ovvero il giorno della Marcia su Washington. I *flashback* dell'episodio raccontano la storia di Zicky, trasferitosi con la famiglia a Philadelphia per seguire il lavoro del padre, unico caposettore nero in una fabbrica di bianchi. Il giovane non tollera che il padre subisca il razzismo dei suoi sottoposti, ed è un convinto sostenitore dei diritti civili. Inoltre, è un abile giocatore di scacchi, e fa amicizia con la moglie e la figlia (bianche) di uno dei colleghi del padre. Nel momento in cui scopre che la giovane domestica nera della famiglia è stata violentata dal padrone, la convince a denunciarlo; ma questa scelta fa esplodere i conflitti etnici e culturali fra i personaggi. La bambina tradisce Zicky raccontando al padre e ai suoi amici degli incontri con la madre, indicando loro dove trovarlo – e partecipando così involontariamente al linciaggio del ragazzo.

Il doppio registro temporale che caratterizza questa serie propone una messa in scena identitaria di secondo grado: le vicende di Zicky e di coloro che lo circondano, infatti, trovano un riscontro contemporaneo nelle posizioni dei membri della squadra, e soprattutto nel detective Jeffries che trovò il corpo di Zicky in un parco giochi quando era ancora un ragazzino (Figg. 3-4). Una particolarità del *procedural* in generale e di questo show in particolare è costruire l'identificazione spettatoriale attraverso un continuo scivolamento delle posizioni e dei punti di vista fra i vari membri della squadra e i testimoni che raccontano cosa è accaduto⁸. *Cold Case* accentua la molteplicità delle identificazioni attraverso la pluralità dei piani temporali rappresentati, e, attraverso l'esperienza della serialità complessa ed ecosistemica, costruisce quelle che Teresa de Lauretis definisce fantasie

⁷ Diciannovesimo episodio della seconda stagione, è stato trasmesso la prima volta il 3 aprile 2005.

⁸ Si veda J. MITTELL, *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, New York-London 2004.

pubbliche⁹: scenari psichici condivisi in cui i vari personaggi interpretano diversi ruoli per il pubblico intra- ed extra-diegetico, garantendo possibilità molteplici di identificazione. Il parallelo proposto da de Lauretis fra le fantasie private e quelle pubbliche sottolinea il modo in cui gli scenari dell'immaginario acquisiscano un ruolo di strutture di mediazione fra la 'realtà' (intesa come esperienza individuale) e l' 'immaginazione' (ovvero l'immaginario fantasmatico), permettendo al soggetto di relazionarsi al contesto in cui è collocato e agire (o non agire) su di esso. Scrive infatti de Lauretis:

Le forme della cultura popolare hanno l'effetto di qualcosa di profondamente sentito ed esperito, eppure sono rappresentazioni funzionali. Vorrei suggerire che ricoprono, al livello sociale e nella sfera pubblica, una funzione simile a quella occupata dai fantasmi privati, i sogni diurni e le fantasticherie con cui ogni soggetto immagina o conferisce un'immagine alle proprie aspirazioni erotiche, alle ambizioni o alle formazioni distruttive¹⁰.

Anche Laura Mulvey sottolinea come il rapporto fra le strutture mitiche e le forme narrative si strutturi attorno alla «dimensione sociale dell'inconscio, quella a cui si riferiva Freud in *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, che erompe sintomaticamente nella cultura popolare, nelle leggende, nel carnevale o nel cinema. Sono forme temporali, forme narrative»¹¹, che hanno bisogno di essere condivise in una dimensione sociale che si basi su traiettorie psichiche comuni. Questo continuo interscambio fra *agency* individuale e dimensione collettiva che nasce dalla relazione fra racconti mitici e fantasmi personali assume un ruolo specifico in *Cold Case*. La serie, infatti, si concentra spesso su crimini che coinvolgono le minoranze – la comunità afroamericana, quella omosessuale, i ghetti della periferia – e attraverso i *flashback* permette di ricodificare il racconto egemonico includendo proprio la prospettiva di chi ne era stato escluso. In questo modo va a contribuire a nuove mitografie, che divengono parte dell'epopea popolare degli Stati Uniti del Novecento.

⁹ T. DE LAURETIS, *Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's* M. Butterfly, «Signs», vol. 24 n. 2 inverno 1999, pp. 303-334.

¹⁰ *Ibid.*, p. 304 [traduzione mia].

¹¹ L. MULVEY, *Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience*, in EAD., *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1989, trad. it. *Cambiamenti: Riflessioni su mito, narrazione e esperienza storica*, in *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, a cura di G. Bruno e M. Nadotti, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 155-175, p. 174.

2. *Dalla memoria storica al racconto mitico*

In *Strange Fruit*, l'iscrizione nel testo della registrazione radiofonica del discorso di Martin Luther King, a cui alcuni personaggi assistono in diretta, e il pathos che produce negli spettatori (diegetici e non), pone questa registrazione nella posizione che Roland Barthes attribuisce all'oggetto che viene mitizzato. Secondo Barthes, il mito nasce nel momento in cui un oggetto 'suggestivo' viene raccontato a un pubblico e viene ricondotto a una forma socialmente condivisa dello stesso; non è però l'oggetto a determinare il suo uso sociale, ma il modo in cui viene riproposto¹². A questo proposito, scrive che «tutto dunque può essere mito [...] perché l'universo è infinitamente suggestivo», e «il mito è una parola scelta dalla storia». Quello che determina la trasformazione di un oggetto in mito è il modo in cui viene strutturato: si tratta di una messa in forma di secondo grado, che fa riferimento a «una catena semiologica preesistente»; ciò che è già segno diviene «semplice significante» nel sistema del mito¹³.

Nel nostro esempio, la registrazione delle parole di King è ripresa nella sua materialità – e apparentemente nella sua durata (benché sia ampiamente tagliato), e diviene elemento significativo di una riflessione più complessa che gli si articola intorno, quella sulla violenza etnica e sull'odio razziale che spesso domina tuttora il discorso identitario statunitense. Si tratta di un contesto peraltro molto presente nell'immaginario del pubblico medio contemporaneo: una ricerca di pochi anni fa condotta nelle suele superiori ha dimostrato che, con l'esclusione dei Presidenti, il reverendo King è la figura della storia americana più famosa fra gli adolescenti, assieme ad altri esponenti del movimento per i diritti civili come Rosa Parks¹⁴. La registrazione del suo discorso dunque va a porsi in relazione a tutto un mosaico di immagini popolari dell'epoca, che formano una storia (quella appunto del movimento per i diritti civili e contro la segregazione) raccontata per evocazioni e suggestioni audiovisive, in cui non c'è una corrispondenza diretta e immediata fra oggetto raccontato e modalità di esposizione. Anzi, Barthes sottolinea come il rapporto fra il discorso mitico

¹² R. BARTHES, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, *Il mito, oggi*, pp. 191-192.

¹³ *Ibid.*, p. 196.

¹⁴ Entrambi figurano anche fra gli americani ritenuti più famosi dagli adulti, sia pure con percentuali diverse. Lo studio è riportato da S. WINEBURG e C. MONTE-SANO, «Famous Americans»: *The Changing Pantheon of American Heroes*, «The Journal of American History», vol. 94, n. 4, marzo 2008, pp. 1186-1202.

e gli eventi raccontati ricalca quello continuamente spostato e differito fra il sintomo e il significato latente proposto da Freud¹⁵.

Ecco perché gli eventi storici trascendono la loro letteralità e concretezza nel momento in cui vengono riproposti tramite i frammenti delle registrazioni¹⁶. Nel nostro caso, il vasto insieme dei racconti che ripropongono la complessità degli anni Sessanta permette di immergere lo spettatore contemporaneo in un'atmosfera basata sulla partecipazione emotiva e l'adesione affettiva ai valori progressisti di libertà e uguaglianza. Come sottolineato anche da Mulvey nel momento in cui affronta il mito dell'avanguardia, perché quest'ultimo sia prodotto è necessario costruire una retorica binaria, in cui si oppongono oppresso e oppressore, passato arcaico e presente progressista, una tradizione statica capovolta dal movimento sovversivo¹⁷. Soprattutto, devono essere eliminati gli elementi problematici all'interno della singola posizione politica, in modo da poterla raccontare come omogenea, stabile, 'piena'.

Per questo motivo i racconti di quell'epoca prodotti oggi in molti casi non sono interessati a indagare le sfumature e le conflittualità delle politiche proposte dalle varie anime del movimento per i diritti civili; e la traiettoria politica del movimento è interpretata come parte della 'naturale' evoluzione del mondo, secondo una prospettiva teleologica del progresso storico e sociale¹⁸. Questo non vuol dire però che la prospettiva sul tempo e la storia di questo episodio preveda solo un assorbimento nostalgico nel racconto delle magnifiche sorti e progressive del movimento contro la segregazione. Gli anni Sessanta non sono mai posti come momento di pienezza, di una lotta radicale a cui ci si poteva dedicare senza ambiguità.

Per comprendere la complessità di questa costruzione mitica, ho scelto di fare riferimento alle strutture dell'identificazione proposte dalla sequenza del linciaggio in *Strange Fruit*, raccontata dalla bambina ormai adulta. Si tratta di una scena dal grande impatto, in cui la lunga durata del linciaggio a cui la bambina assiste, e che vediamo spesso tramite sue soggettive (Figg. 5-6), si associa alle soggettive sonore del discorso di King trasmesso dall'autoradio. Il fatto però che la cornice della sequenza sia fortemente legata al presente permette di affermare che il processo di mitizzazione a cui è sottoposta l'azione politica del reverendo King e degli altri

¹⁵ BARTHES, *Il mito, oggi*, cit., pp. 201-202.

¹⁶ LÉVI-STRAUSS, *Mito e significato*, cit., p. 55.

¹⁷ MULVEY, *Cambiamenti*, cit..

¹⁸ Scrive Barthes in *Il mito, oggi*, cit.: «il mito trasforma la storia in natura», p. 210; e ancora, «il mito ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità», p. 222.

membri del movimento per i diritti civili si àncora nella contemporaneità, a sottolineare come il passato non sia mai solo passato. In questo senso, il racconto mediale della memoria collettiva va oltre il semplice atto della mitopoiesi, indagando invece momenti particolarmente problematici e ancora non del tutto sanati nei rapporti all'interno della collettività. Se Barthes infatti scrive che la costruzione mitica del passato è funzionale «a cantare e non più ad agire le cose»¹⁹, questo atto narrativo è proposto esplicitamente dalla serie come strumento di comprensione e rielaborazione del passato in funzione della faticosa costruzione di un presente più giusto.

3. *Il flashback come dispositivo narrativo: retorica del dolore, scrittura della colpa*

La rievocazione dell'evento mediale dunque non è pacificatrice, non propone una semplice e immediata ricollocazione del pubblico intradiegetico ed extradiegetico dal lato della massa che acclama le parole di King. La costruzione della dialettica fra colonna sonora e visiva propone solo apparentemente un modello binario, in cui da un lato ci sono i bianchi assassini e dall'altro i giovani neri, vittime e ribelli al tempo stesso. Le scelte della messa in scena rompono questa dialettica consolidata, spostando l'identificazione attraverso le configurazioni del *gender*, a cui la serie è sempre molto sensibile. La bambina bianca, partecipe della colpa nel momento in cui ha tradito Zicky e la madre, ma anche sguardo consapevole e impotente sulla tragedia e il trauma dell'omicidio e dell'odio razziale, e ascoltatrice radiofonica altrettanto involontaria, fa da ponte fra i due livelli, dando allo spettatore un terzo punto di identificazione e aprendo alle identificazioni 'esterne' con la versione adulta della bambina che racconta e con i poliziotti che ascoltano questa verità.

La struttura di identificazioni fluttuanti proposta per lo spettatore extradiegetico accentua dunque il doppio livello, intellettuale ed emotivo, di coinvolgimento estetico e distacco razionale che caratterizza i processi di fruizione del racconto audiovisivo, come sottolineato da Edgar Morin. In particolare, il teorico nota come la materialità dell'immagine fotografica assuma sempre una qualità «mentale» nonché «spirituale»: «tutto ci indica che lo spirito, l'anima e il cuore umano sono impegnati profondamente, naturalmente, inconsciamente nella fotografia»²⁰. In altre parole, la messa

¹⁹ *Ibid.*, p. 224.

²⁰ E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edition de Minuit, Paris 1956, trad. it. *Il*

in scena va oltre qualunque pretesa di semplice rappresentazione di fatti, e si pone al punto di intersezione fra flussi energetici e forme ermeneutiche diverse. A questo proposito, i vari livelli dell'immagine – il 'presente', il *flashback*, le registrazioni di repertorio – strutturano una complessità di reazioni che riproduce la stratificazione delle percezioni della memoria mediata. Come riassume Alice Cati nel suo studio sulle immagini della memoria, questa si articola su più livelli di ricezione: nella documentalità e materialità della traccia; nella evenemenzialità della memoria in quanto atto performativo; e nelle traiettorie di fruizione diversificate, che rispondono a vari media di trasmissione²¹.

Questa pluralità si riflette nelle scelte di messa in scena di *Strange Fruit* e altre narrazioni simili, che contribuiscono a produrre e al tempo stesso riprodurre un immaginario fortemente condiviso degli anni Sessanta, che assume proprio le forme mediate e mediali delle registrazioni televisive e radiofoniche. Le imperfezioni dovute all'età delle registrazioni, che si contrappongono alla levigatezza dell'immagine e del suono contemporanei, sottolineano il distacco dal passato nel momento stesso in cui lo ripropongono come vissuto ed esperienza di soggetti specifici. La memoria personale di quegli eventi è portata avanti dai testimoni e dal detective Jeffries (il cui ricordo apre l'episodio e parte da un piccolo televisore portatile che mostra King mentre pronuncia il suo discorso: Fig. 7); l'intreccio dei ricordi individuali dà origine a una circolazione di memoria condivisa, che rende vivo e sottolinea l'attualità del problema del conflitto razziale, come accade anche in altri episodi della serie ambientati negli anni Sessanta (soprattutto l'episodio *Wednesday's Women*, che vede Jeffries e Miller in Mississippi²²).

Attraverso il dispositivo del *flashback*²³, la serie già si pone nell'alveo di una riflessione sul progresso o le eventuali continuità e connivenze con il passato, interrogandosi su colpe e responsabilità in modo complesso. La carica affettiva che viene in questo caso prodotta dal fatto che i *flashback* appartengano anche al detective rende particolarmente tortuosa la circolazione del pensiero e dei sentimenti fra personale e politico. La

cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica, Feltrinelli, Milano 1982, p. 41; ancora, a p. 95: «è un vero flusso affettivo-magico che ha animato la macchina da presa in tutti i sensi, ha aperto immense brecce da inquadratura a inquadratura nell'immagine oggettiva».

²¹ A. CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 69.

²² Terzo episodio della sesta stagione, andato in onda per la prima volta il 12 ottobre 2008.

²³ Sul *flashback* come dispositivo della narrazione cinematografica, si veda M. TURIM, *Flashbacks in Film. Memory & History*, Routledge, New York-London 1989.

focalizzazione sulla memoria di Jeffries infatti contribuisce ulteriormente allo spostamento dell'identificazione e accentua l'impatto emotivo del racconto, perché produce una peculiare circolazione pulsionale fra il presente e il passato, non solo all'interno della narrazione ma soprattutto nell'esperienza spettatoriale, che si traduce in una specifica modalità di relazione con il *medium* audiovisivo.

Soprattutto, l'uso del *flashback* si inserisce in una dimensione melodrammatica del racconto, in cui particolare importanza viene accordata alla circolazione fra le forme del pathos e la riflessione estetica, in una torbida corrispondenza fra le traiettorie psichiche dei personaggi e le scelte della messa in scena²⁴. Il bianco e nero lucido contrastato scelto per il *flashback* e la presenza di piani estremamente ravvicinati a rendere la violenza dello scontro in atto (Fig. 8) fanno parte di una retorica del dolore, una scrittura della colpa, ribadita nella sequenza degli arresti immediatamente successiva a quella del linciaggio. In una struttura chiasmica di grande raffinatezza, l'atto di giustizia di cui si incarica la polizia – benché sia sempre troppo poco, troppo tardi – è reso particolarmente amaro dall'uso della canzone *Strange Fruit* nella registrazione fatta da Nina Simone nel 1965.

4. Il medium audiovisivo fra differimento nostalgico ed eccesso di prossimità

Le scelte formali della visualizzazione del passato come del presente, e soprattutto del passato ancora vivo nel presente, sottolineano come la circolazione dei racconti personali sia finalizzata alla configurazione di una memoria collettiva che tenga conto anche del dolore e delle responsabilità, senza però che sia mai possibile porre termine a una storia o a una condizione problematica. Il racconto tramite *flashback*, con la sua retorica articolata, sottolinea come il rapporto fra lo spettatore e il *medium* audiovisivo vada a mimare quello istituito fra un gruppo sociale e i suoi miti, come evidenziato in modo forse ingenuo ma sicuramente affascinante da Joseph Campbell: si tratta infatti di un rapporto continuamente differito, con qualcosa che sembra vicino ma in realtà è inafferrabile, e che produce

²⁴ La riflessione sul melodramma nel cinema vanta una lunga e ricca tradizione, che non è possibile riassumere in una nota. Rimando qui dunque al percorso teorico e storico tracciato da V. PRAVADELLI in *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2006, in cui l'estetica melodrammatica fa da necessario contrappunto alla definizione della classicità, secondo una dialettica che segna l'intera teoria del cinema; ma si declina anche in forme specifiche dei generi narrativi, in particolare nel *woman's film* degli anni Quaranta e nel *family melodrama* degli anni Cinquanta.

comunque modelli comportamentali e rappresenta gli stili di vita dominanti e/o le problematiche più pervasive dell'immaginario di una comunità²⁵. In questa lettura, che si avvicina in modo molto interessante ad alcune delle teorie sull'apparato cinematografico proposte da Christian Metz²⁶, il rapporto del pubblico con i prodotti audiovisivi si articola secondo le dinamiche binarie della nostalgia e del desiderio che determinano la formazione delle costellazioni mitologiche di una determinata comunità.

In questo caso, però, la pulsione nostalgica innescata dalla qualità dei suoni di repertorio, sostenuta dalla speranza e dall'impegno per il cambiamento di cui il discorso e la *performance* di King sono portatori, è disinnescata proprio dall'intensità e dall'orrore del linciaggio messo in scena. La brutalità delle immagini e la problematicità portata dall'identificazione con la bambina riequilibra la fascinazione per la superficie generata dalla registrazione sonora. L'attivazione del piacere tramite il riconoscimento dell'evento mediatico istituzionalmente codificato, a cui corrisponde anche l'orgoglio di chi è venuto dopo il cambiamento, si interfaccia con la colpa generata dall'identificazione con la bambina, che con la sua gelosia per la madre ha contribuito a scatenare la violenza razzista. La raffinata dialettica fra colonna sonora e visiva, che si ripete a posizioni inverse nella sequenza degli arresti, segue dunque le regole dell'uso intermediale dei prodotti di repertorio descritte da Cati:

La strategia di una dialettica intermediale all'interno del film è utile sia ad autenticare storicamente il racconto finzionale, vale a dire ad esperire l'immagine come sintesi tra una ricostruzione mediale e la testimonianza di un fatto reale, sia a suscitare una risposta emozionale nello spettatore, con l'obiettivo di corroborare su un piano veritativo la sua partecipazione al film²⁷.

Soprattutto, però, nel caso delle testimonianze audiovisive degli eventi degli anni Sessanta, a prevalere è «il processo di feticizzazione dell'immagine-documento» (o in questo caso del suono-documento)²⁸. Oltre al ruolo cognitivo di validazione degli eventi, infatti, viene attivato un rapporto culturale con la registrazione, legato alla materialità del suo supporto ma anche a

²⁵ J. CAMPBELL, *The Power of the Myth*, Doubleday, New York 1988, trad. it. *Il potere del mito. Intervista di Bill Moyers*, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 45-46.

²⁶ Il riferimento è al paragrafo *Negazione, feticcio* in C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Editions, Paris 1977, trad. it. *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 83-94.

²⁷ CATI, *Immagini della memoria*, cit., p. 73.

²⁸ *Ibid.*, p. 89.

elementi più aleatori che lo rendono parte della memoria personale dei suoi spettatori: i ronzii e le pause, le voci indistinte e le vibrazioni hanno una parte fondamentale nel piacere del riconoscimento di quello che è ormai un 'ricordo mediale', individuale e condiviso.

Al tempo stesso, i primissimi piani e i dettagli che traducono le soggettive terrorizzate della bambina di fronte alla violenza razzista del padre e dei suoi amici, da un lato fanno parte delle convenzioni tramite cui si mette in scena la morte violenta senza visualizzarla direttamente; dall'altro divengono uno strumento di opposizione al piacere per la superficie di cui sono portatori i suoni feticizzati del ricordo mediale. Paradossalmente, la vicinanza estrema della telecamera al corpo violato di Zicky diviene strumento di distanziamento rispetto all'eccesso melodrammatico di cui è portatrice la colonna sonora (comprensiva dell'urlo della bambina dinanzi all'impiccagione). L'impossibilità di fare propria l'ineffabile qualità della registrazione, che porta allo struggimento per il ricordo e al desiderio di essere parte di un passato ormai svanito, si scontra con il rifiuto di essere testimoni della violenza a cui siamo pure costretti ad assistere, che disinnescava di conseguenza il piacere feticistico per il dettaglio fissato nel tempo²⁹.

La registrazione del discorso di King contribuisce così a creare una complessa tessitura audiovisiva, in cui lo spettatore contemporaneo è preso; e l'inserimento del materiale di repertorio nella ricostruzione visiva degli anni Sessanta si pone come rappresentazione e produzione al tempo stesso di una mitologia. Al di là delle competenze storiche, delle responsabilità politiche e della ricostruzione degli eventi, i valori del progresso, della ribellione, della lotta contro l'oscurantismo assumono i tratti del melodramma. Il movimento dell'identificazione si articola fra la prossimità del pathos e la distanza dell'evento, fra l'immersione nell'atmosfera mediata e la lontananza mitica del racconto, inscrivendo questa e altre rivisitazioni dei Sixties nel vissuto esperienziale degli spettatori contemporanei.

²⁹ Sull'evoluzione del piacere feticistico in relazione alle nuove tecnologie della registrazione e riproduzione audiovisiva, si veda L. MULVEY, *The Possessive Spectator* (2006-2008), trad. it. *Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica*, in Ead., *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013, pp. 81-95.



Figg. 1-2 – La presenza diegetica degli schermi televisivi in *Cold Case*: la guerra del Vietnam e il giuramento di Nixon



Figg. 3-4 – : Il passato e il presente si sovrappongono nel corpo del detective Jeffries



Figg. 5-6 – Le soggettive della bambina sul pestaggio di Zicky



Fig. 7 – Il discorso del reverendo King dà vita al passato



Fig. 8 – Un dettaglio del linciaggio

