

## **Back in the Days: dal Nostalgia Film alla Nostalgic Television Series**

Luca Bandirali

**Back in the Days: from Nostalgia Film to Nostalgic Television Series.** *One of the most effective insights of postmodern theory of narrative was the “nostalgia for the present” defined by Jameson in Postmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism. In the narrative arts there was a trend of works based on “list of stereotypes, of ideas of facts and historical realities”; in the field of cinematographic productions, Jameson called this kind of movie “nostalgia film”, citing American Graffiti and Chinatown as exemplary cases of movies set in another era, as historical films, but that cannot be confused with them because the “nostalgia film” focuses on “imaginary style of real past”. In this trend there were also movies which connect past and present (Body Heat, Blue Velvet, Something Wild), showing “a collective unconscious in the process of trying to identify its own present at the same time that they illuminate the failure of this attempt, which seems to reduce itself to the recombination of various stereotypes of the past”. More than two decades away from these insights we start again to talk about nostalgia as the hallmark of many contemporary narrative works, especially in the field of television series in which some scholars actually find a strong trend towards the nostalgic. Katherina Niemeyer and Daniela Wentz assert this kind of nostalgia consists of: “reconstructing and reimagining the past visually, discursively and historically by portraying and referring to the key political, social, economic and aesthetic elements of former times”. We can find examples of that sort both in American and European series such as Stranger Things, Mad Men, Narcos, Boardwalk Empire, Downton Abbey, Deutschland 83, Aquarius, 1992, The Get-Down and many others.*

**Key words:** *tv series; nostalgia; narrative theory; postmodernism; media studies; historical period drama*

Fra le intuizioni più interessanti delle teorie postmoderniste dell'arte, ci fu quella che portò a enfatizzare un processo in atto, consistente in una stilizzazione delle forme non più rivolta verso il futuro (direzione cara a tutte le avanguardie del XX secolo fino a quel punto) ma verso il passato. Nel campo dell'architettura, soprattutto negli USA, attraverso i progetti e le riflessioni teoriche di Charles Jencks, Charles Moore, Michael Graves, Andres Duany, si affermò a partire dagli anni Settanta una tendenza all'impiego sia di schemi che di stili derivati dall'architettura e persino dall'urbanistica di altre epoche, contestando la subordinazione modernista della forma alla funzione. Non si trattava di un approccio filologico, né sostanzialmente antimoderno: gli architetti del movimento Postmodern intendevano reintrodurre una dose di sbrigliato eclettismo in una serie di pratiche artistiche che le avanguardie avevano configurato in senso molto normativo, e di questo eclettismo facevano parte il libero gioco del prelievo e della citazione, il ritorno alla simmetria ma anche il suo contrario, i dettagli fuori-scala, in modalità espressive che potevano essere interpretate in senso

ironico. Il passato verso il quale si volgevano talvolta questi artisti era un serbatoio di idee a cui attingere disinvoltamente; non riproducevano strutturalmente alcunché di antico, ma inserivano una o più citazioni dell'antico in un impianto moderno. Progressivamente quello che possiamo chiamare dibattito sul postmoderno si estende ad altri settori artistici fino a interessare la ricerca filosofica; se si andasse alla ricerca di un tratto comune a tutte le riflessioni generatesi in seno a tale dibattito, lo si potrebbe individuare nella “diagnosi della vicenda storica della modernità, assunta come un segno del fallimento dei suoi ideali costitutivi” (Chiurazzi 2015, p. 437). Lo sguardo rivolto al passato, dunque, può aver rappresentato una reazione alla cesura che la vicenda storica del Novecento aveva ideologicamente introdotto rispetto alle pratiche artistiche precedenti all'avvento delle avanguardie; in questo senso, i movimenti che hanno segnato l'età postmoderna sembrano spesso caratterizzati dalla formula del “ritorno”: per esempio, nel caso paradigmatico della Transavanguardia, si parlò di un ritorno alle tecniche tradizionali della pittura. Per quanto concerne la produzione audiovisiva e in particolare quella cinematografica, si diffonde “la pratica del recupero esplicito del cinema del passato attraverso forme molto diverse di intertestualità, dalla citazione alla parodia all'omaggio” (Malavasi 2015, p. 142).

Su questi aspetti si era soffermato più volte Fredric Jameson, che individuava nel *pastiche*, vale a dire nella combinazione di svariati stili preesistenti ottenuti per imitazione, la strategia di alcune produzioni cinematografiche degli anni Ottanta. Jameson evidenziava gli aspetti emotivi di questo disegno stilistico, definendo “nostalgia film” (nella traduzione italiana “film di nostalgia”<sup>1</sup>) il gruppo di opere che ne erano caratterizzate (Jameson 2015). A coniare questa definizione era stato però un articolo di Marc Le Sueur apparso nel 1977 che così esordiva:

American culture is presently undergoing an intense romance with history directed by the most compelling of muses, nostalgia. This seductive interest in the conditions and throwaways of our previous existence has led to

---

<sup>1</sup> Jameson dichiara a questo proposito, nell'introduzione di *Postmodernism* scritta nel 1990: “Non ricordo più se sono o no il responsabile di tale espressione” (Jameson 2015). Come si vede più avanti, non ne è responsabile.

revivals of objects as diverse as clavichords, Delft tile and French Academic painting. [...] In recent years this trend has been magnified by the film industry. The two “classic” nostalgia films are *The Last Picture Show* (1971) and *American Graffiti* (1973). These were accompanied by countless similar efforts. A brief list includes *Summer of 42* (1971), *The Way We Were* (1973), *Baby Blue Marine* (1976), *Next Stop, Greenwich Village* (1976), *Gable and Lombard* (1976), *Farewell My Lovely* (1975) and *Save the Tiger* (1973). (Le Sueur 1977, p. 187)

I film sopraindicati hanno la caratteristica di raccontare storie collocate in un tempo che precede significativamente quello della loro realizzazione e circolazione: per esempio i fatti narrati in *American Graffiti* hanno luogo nel 1962, quelli narrati in *The Last Picture Show* nel 1952-53. Si tratta senz'altro di una condizione necessaria ma non sufficiente a farne film “nostalgici” nell'accezione postmoderna, che non include nel novero ogni film di genere storico, anch'esso certamente ambientato nel passato. Alla ricerca di altre condizioni per cui si possa parlare di “nostalgia film”, vediamo di riassumere le posizioni degli studiosi che hanno individuato e discusso lo statuto di questo che sicuramente non è un genere autonomo ma probabilmente un sottogenere o un filone.

#### *La condizione nostalgica*

Già in Le Sueur troviamo due ulteriori condizioni capaci di individuare una sorta di processo di generificazione: l'arcaismo stilistico e il realismo di superficie.

Il film nostalgico non si limita a rappresentare un'epoca passata, ma cerca di assumerne lo stile, in un regime di “deliberato arcaismo” (Le Sueur 1977) a cui contribuiscono la musica di commento, la luce, il colore, la punteggiatura del montaggio; per esempio il paradigmatico *The Last Picture Show* è girato in bianco e nero invece che a colori, scelta quest'ultima assolutamente dominante nel 1971 ma non negli anni della storia narrata dal film, quando ancora circa la metà dei film realizzati era in bianco e nero.

Il realismo di superficie è affidato alle operazioni di allestimento della messa in scena, in particolare scenografia e costumi, che sono chiamati a ricreare l'epoca in questione attraverso i suoi oggetti, non solo con funzione di “period

markers” (Le Sueur 1977, p. 193) ma anche e soprattutto di feticci del culto nostalgico: si pensi al juke-box, ai vestiti, alle automobili o alla brillantina eponima del musical *Grease*, girato nel 1978 e ambientato nel 1958. Questo concetto di “surface realism” sembra opporsi a quello di realismo storico-ontologico che si riferisce a prassi di ricostruzione meticolosa e filologica di un’epoca (*Il Gattopardo*, *Barry Lyndon*).

Su questa declinazione superficiale del passato si fonda la successiva formulazione del film di nostalgia, quella molto nota di Jameson, che nei film esemplificativi del filone individua il riferimento sistematico non già alla realtà e ai fatti storici, ma a “stereotipi, idee di fatti e di realtà storiche” (Jameson 2015).

Lo stile costruisce la pseudostoria sostituendo o riconfigurando la realtà storica:

[...] diventa platealmente evidente l'incompatibilità del linguaggio “nostalgico” dell’arte postmodernista con una storicità autentica. Tuttavia, questa contraddizione spinge poi la maniera nostalgica verso una nuova inventiva formale complessa e interessante. Il cinema della nostalgia, beninteso, non si è mai posto la questione di una “rappresentazione” vecchia maniera del contenuto storico, ma si è accostato invece al “passato” attraverso la connotazione stilistica, convogliando la “passatezza” mediante le caratteristiche di lucentezza dell’immagine, la “trentezza” o la “cinquantezza” tramite gli attributi della moda [...]. (Jameson 2015)

Ancora più sinteticamente, il film di nostalgia è costituito dallo “stile immaginario di un passato reale” (Jameson 2003, p. 70), da cui consegue che la nostalgia non è tanto e non solo per una determinata epoca, ma per il cinema di quell’epoca. Pertanto il cinema postmoderno che in certa misura scaturisce dallo stesso spirito del tempo è sovente interpretato dai suoi esegeti come un cinema anti-realista (Buccheri 2000; La Polla 2004) e intertestuale (Malavasi 2015), un meta-cinema (Bruno 2001), un gioco linguistico a cui lo spettatore partecipa cogliendo i riferimenti presenti nel testo: un’inquadratura di Brian De Palma non è una messa in quadro di una porzione di realtà, ma la riproduzione di un segmento del cinema di Hitchcock; un’attrice come Pam Grier è scelta da Quentin Tarantino perché è stata protagonista dei film *blaxploitation* che il cineasta vuole citare in *Jackie Brown*.

In verità il film di nostalgia prosegue il proprio cammino non sempre allineato al meta-cinema, che è fondamentalmente americano (Woody Allen, fratelli Coen, Lucas, Spielberg, Zemeckis); per esempio l'*Heritage Film* inglese è un filone di storie nostalgiche e restaurative ma non ossessivamente citazioniste: da *Momenti di gloria* a *Camera con vista*, questo tipo di racconti innesca il vagheggiamento di un periodo aureo dell'impero britannico (Higson 1993; Hewison 1996). Ciò che accomuna nel dibattito l'American Nostalgia Film e il British Heritage Film è anche il giudizio politico che se ne dà:

In both the British heritage film and the American nostalgia film the components of surface realism (props and costume) and deliberate archaism are charged with sourcing spectacle, commodifying history and constructing escapist, reactionary visions of the past. (Sprenkler 2009, p. 89)

Il punto di svolta di questa tendenza è probabilmente costituito dall'impatto delle trasformazioni della serialità televisiva a partire dalla metà degli anni Novanta<sup>2</sup>; i teorici sopracitati, infatti, non chiamavano in causa il prodotto televisivo, che fino al decennio in questione sembrava chiuso nella logica del medium di flusso, e questo passo di Jameson scritto nel 1991 è esemplificativo della differente attribuzione di potenziale nostalgico ai due mezzi di comunicazione: mentre la televisione non resta impressa nella memoria, "nulla ossessiona la mente o lascia le proprie immagini persistenti alla maniera dei grandi episodi cinematografici" (Jameson 2015). Il paradigma appare rovesciato vent'anni dopo, quando il dibattito teorico torna a occuparsi della nostalgia, ma ora la produzione di immaginario *retro* si è spostata nel campo della serialità televisiva.

#### *La nostalgia nell'era post-televisiva*

Uno studio sistematico del soggetto di questa dissertazione si trova nel volume collettaneo, a cura di Kathrina Niemeyer, significativamente intitolato *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, the Present and the Future*, pubblicato nel 2014. Il verbo "to yearn" significa desiderare fortemente, anelare,

---

<sup>2</sup> "The development of new technologies and the emergence of a new aesthetics are interdependent processes, which jointly have turned the 1990s into a period of major transformations of serialized TV narratives". (Allrath, Gymnich e Surkamp 2005, p. 4)

bramare ma anche “sentire nostalgia”: per Niemeyer questo sentire attraversa tutta la produzione di immaginario dei vecchi e dei nuovi media (nel volume si parla di serialità televisiva ma anche di fotografia, *popular music*, letteratura, pubblicità). La tesi è che questo sentire retrospettivo sia una reazione alla crisi economica e alla dromomania della società contemporanea; in questo senso, i dispositivi narrativi di questa nuova ondata nostalgica svolgono una funzione escapistica e sostitutiva, trasportando il fruitore nel mondo di una volta, *back in the days*, dove tutto si muoveva più lentamente.

Tra i formati dello *storytelling* contemporaneo, quello della serialità televisiva sembra il più adatto ad accogliere questi mondi estesi e dettagliati, in virtù della ingente quantità di tempo a disposizione del racconto seriale ma anche della sua struttura discontinua e tendenzialmente non-finita:

[...] nostalgia seems to be a concept that fits without restrictions the structural characteristics of televisual seriality. Series can never (this is the hypothesis) *not* evoke a feeling of nostalgia, because they are based on the imperative to always leave a void. The void is inevitably present, whether in the form of the temporal gaps between episodes and seasons, the void a long-watched series leaves when it finally ends, or the never-arriving closure of an unfinished narrative. Series always create gaps that can never be filled, even by rewatching them. This longing, which pertains to the logic of seriality, clearly shows, once again, that nostalgia is not just the preserve of the past, but can be direct just as well towards the future or even the present. (Niemeyer, Wentz 2014, p. 134)

Fatta salva questa cornice teorica in base alla quale tutte le serie tv sono strutturalmente nostalgiche, l'elenco di opere che soddisfano i requisiti di un sottogenere sono sempre più numerose: negli Stati Uniti, fra le più interessanti si possono citare *Mad Men* (2007-2015)<sup>3</sup>, *The Americans* (2013-), *Stranger Things* (2016-), *The Knick* (2014-), *Narcos* (2015-), *Boardwalk Empire* (2010-2014), *Aquarius* (2015-2016), *The Get-Down* (2016-), *Vinyl* (2016), *11.22.63* (2016-), *Manhattan* (2014-2015); in Europa meritano una menzione le britanniche *The Hour* (2011-), *Downton Abbey* (2010-), *Life on Mars* (2006-2007), la tedesca *Deutschland 83* (2015-), le italiane *1992* (2015-) e *Romanzo criminale* (2008-2010), la francese *Carlos* (2010).

---

<sup>3</sup> Di questa serie e del suo rapporto con la nostalgia si occupa il saggio di Enrico Terrone nel presente numero di *H-ermes*.

Analizzeremo di seguito alcune di queste serie, soffermandoci sulla struttura complessiva del mondo narrativo, sottolineando l'apporto peculiare dello stile ed evidenziando la modalità specifica di attivazione del sentimento nostalgico.

*Le strane cose di una volta*

A testimonianza dell'ampiezza del sentimento nostalgico, trasversale ai generi, *Stranger Things* è una serie fantascientifica e horror, con un'ambientazione negli anni Ottanta che è temporale, culturale e marcatamente cinefila: dai generi di quel decennio attinge in modo esplicito citando Spielberg e Carpenter, *Goonies* e *Poltergeist*, *Alien* e *Stati di alterazione*, non mancando di attingere a piene mani dal serbatoio delle storie provinciali di Stephen King. La serie Netflix, una stagione da otto puntate terminata e una da nove in produzione, racconta le vicende di una cittadina dell'Indiana in cui, all'insaputa dei tranquilli residenti, si fanno esperimenti su forme di vita terrestri e non. I protagonisti sono quattro ragazzini che vivono un'avventura fuori dall'ordinario, come i loro lontani parenti di *E.T.* (e in sella alle stesse biciclette); ad aiutarli, due citazioni viventi, in una versione iperbolica di quello che viene definito *period casting* (Sprengler 2009, p. 80): una madre *outsider* interpretata da Winona Ryder, che negli anni Ottanta fu musa burtoniana, e uno sceriffo interpretato da Matthew Modine, faccia da reduce come fu già nel decennio in questione per Kubrick e Alan Parker. La parata degli oggetti di scena pare il sontuoso repertorio di un collezionista, con intenzioni di realismo storico piuttosto che nostalgico, come affermato dalla scenografa Lynda Reiss: "I don't want to do a nostalgia-tinged product. I want it to be the '80s. I don't want it to be what everyone just thinks is the '80s. Our baseline was the reality of the midwest in 1983" (Moynihan 2016). Pur girato con una modernissima digitale RED Dragon, *Stranger Things*, in pieno accordo con il concetto di deliberato arcaismo di Le Sueur, riproduce l'aspetto luministico e cromatico della pellicola di trent'anni fa, effetto ottenuto in postproduzione: "It's always hard to know nowadays if it's just nostalgia", dichiara uno dei due autori della serie, Ross dei Duffer Brothers (Thrower 2016). La colonna musicale è invece direttamente realizzata con strumentazione analogica, sintetizzatori

d'epoca come Prophet 6 e ARP 2600, e nella modalità derivativa e combinatoria del *pastiche*, con prelievi da Tangerine Dream, Vangelis, Moroder e anche dal Carpenter musicista. Con una storia che sgorga letteralmente dal gioco di ruolo per antonomasia degli anni Ottanta, *Dungeons & Dragons*, questa serie si candida a manifesto di questa ondata di TV-nostalgia.

*Voglio che ritorni presto l'era dell'Acquario*

Conclusa dopo due sole stagioni, *Aquarius* del raffinato John McNamara è una macchina del tempo che trasporta lo spettatore a Los Angeles fra la Summer of Love del 1967 e la tragica fine del sogno *hippie*, l'eccidio di Beverly Hills perpetrato dai seguaci di Charles Manson il 7 agosto 1969. Manson, emblema del male assoluto, rovescio luciferino della controcultura, è uno dei protagonisti di una storia multilineare che a livello di episodio è per lo più incentrato sull'attività investigativa di un detective interpretato da David Duchovny, mentre nella linea orizzontale segue le vicende della famigerata Family. I personaggi della finzione si mescolano ai personaggi storici (oltre a Manson e accoliti, ci sono Dennis Wilson dei Beach Boys, Bunchy Carter delle Black Panthers, Sharon Tate), secondo uno schema che ritroviamo spesso nel *period drama* contemporaneo. Le contraddizioni di quell'epoca, i lati oscuri del "peace and love", la questione razziale e quella del Vietnam, sono tutti elementi di conflittualità ben presenti in *Aquarius*, una serie che non manifesta alcuna intenzione di rappresentare una situazione edenica; la spinta nostalgica si manifesta soprattutto a livello stilistico, in particolare scenografico, tanto da risultare una risposta West Coast a *Mad Men*. La musica svolge un ruolo fondamentale, ma la sua rilevanza è determinata dal preciso ruolo che riveste nella storia: Manson scrive canzoni e tenta di proporle a un'industria discografica che ne rifiuta sia la figura respingente, sia i testi malati (soltanto i Beach Boys incidono un suo brano); inoltre la sua mente comincia a elaborare versioni allucinate delle canzoni dei Beatles, in particolare del cosiddetto *White Album*, da cui riceve messaggi subliminali. Descrivendo questa deriva psicotica, la seconda stagione di *Aquarius* dà a ciascun episodio il titolo di una canzone del doppio album bianco. Se l'arco narrativo del racconto nostalgico è tendenzialmente suddiviso in tre parti, "Eden-loss-retrial" (Sprengler 2009, p.



72), *Aquarius* in un certo senso lavora sul modello negandolo: l'Eden è stato prima del Vietnam, prima che JFK fosse assassinato, prima che l'America perdesse l'innocenza, e il personaggio del detective sa di essere un *fictional character* che non può mettere davvero a posto le cose, perché Charles Manson è esistito davvero e ha fatto davvero quello che ha fatto.

*Come ti trovi a Berlino Est?*

Coproduzione dell'americana Sundance TV, canale *cable* digitale dedicato al cinema indipendente, e della tedesca RTL, la serie da otto puntate si svolge tra DDR e Germania Ovest nell'anno indicato nel titolo, con la prospettiva di ulteriori due stagioni (86 e 89) che portano avanti la storia dalla fase acuta della Guerra Fredda fino alla caduta del muro di Berlino. I protagonisti sono personaggi di finzione che vivono loro malgrado sul palcoscenico della Grande Storia: un giovane militare della DDR viene infiltrato nell'esercito della parte opposta per monitorare le attività della NATO; il suo percorso lo mette a contatto con la famiglia di un rigido generale. Il conflitto di base è tra individui che hanno assunto la visione del mondo che gli è stata imposta: dall'una e dall'altra parte, questi individui vedranno crollare le proprie certezze. Per introdurre i personaggi realmente esistiti, la serie adotta una strategia intermediale utilizzando brillantemente il repertorio televisivo: come in *Narcos*, ci si accorge di che consumato attore fosse Ronald Reagan, ma anche Honecker fa la sua figura, così come tutti gli anonimi conduttori di telegiornali. La parte ambientata nell'Est è la più efficace in termini scenografici, specialmente per quanto concerne gli oggetti di scena: su tutto spicca il Robotron, il personal computer realizzato a Dresda nel 1982, ma anche la scoperta del Sony Walkman a Ovest è un momento di picco della significazione nostalgica. La musica è infatti un elemento prevedibilmente decisivo, fin dai titoli di testa che propongono una versione editata di *Major Tom (Coming Home)* di Peter Schelling. Come in *Aquarius*, non c'è alcun Eden a cui ritornare: il singolo è schiacciato da forze più grandi, e può aspirare esclusivamente alla sopravvivenza. Il sentimento nostalgico si manifesta qui letteralmente come Heimweh, che ha la parola "casa" (heim) nella radice etimologica; in inglese la sua traduzione è "homesickness", una *saudade* della

patria e della casa, che è individuato come uno dei principali elementi caratterizzanti della serialità contemporanea (Niemeyer, Wentz 2014, p. 130-134). Ma questo sentimento in *Deutschland 83* è reso ancora più intenso dal fatto che la patria è divisa e la casa non è quello che sembra. Questo rapporto critico con l'Eden si ritrova in altre serie, e sembra essere un elemento specifico della declinazione che la narrativa contemporanea offre della nostalgia, un'opzione meno escapistica e niente affatto restaurativa:

[...] nostalgia can operate as a mode of critique prompting reflection on patterns of change and continuity. It is in this comparative function that nostalgia plays a role in the negotiation of identities, communities and forms of historical connectivity; of how we were then, who we are now and where we want to be. Nostalgia can offer an escape from the present and an idealisation of the past, but it can also be invoked to reaffirm a belief in the progress of the present, and whilst nostalgia is always about loss, recovery is not the objective and the return home is not always welcome. (Holdsworth 2011, p. 103)

#### *È una piccola terribile storia*

Realizzazione della Tv di stato britannica, *Life on Mars* è giunta in patria alla seconda stagione; la serie è stata molto apprezzata negli USA, e la ABC ne ha approntato un remake con Harvey Keitel. Qui ci occupiamo dell'originale inglese, che è stata trasmessa in Italia dal satellitare Canal Jimmy, e successivamente acquistata da Raidue.

*Life on Mars* (il titolo deriva da una celebre *hit* di David Bowie del 1973) è costituita da otto episodi, ciascuno da 52 minuti; la stagione non presenta una chiusura della storia, che giunge compiutamente a conclusione nella successiva stagione (intitolata *Ashes to Ashes*, altra *hit* di Bowie, del 1980). Mentre il titolo, per chi è digiuno di storia del rock, sembra alludere al sottogenere fantascientifico della missione, in realtà la configurazione narrativa della serie oscilla fra il viaggio nel tempo (un detective inglese ha un incidente nel 2006 e si ritrova nella Manchester del 1973) e il viaggio modale percettivo (l'uomo è in coma nel 2006 ma la sua mente crea uno scenario del 1973 e comincia ad abitarlo). Ma il vero genere di appartenenza è il fantastico, intanto perché il viaggio non è consentito dall'intensificazione tecnologica come nelle configurazioni fantascientifiche; e in secondo luogo perché il racconto non si risolve né per una spiegazione razionale

del problema narrativo né per una soluzione soprannaturale. È il brano di Bowie che marca e guida il passaggio da un tempo all'altro: il detective Sam Tyler sta ascoltando la canzone su un iPod, e dopo essere stato investito si ritrova nello stesso luogo, mentre dal mangianastri di un'auto (che identificherà come propria) si diffonde la medesima canzone.

La scissione del personaggio fra passato e presente è complessa e proliferante, nonché generatrice dei conflitti principali. Per quanto concerne la linea dell'azione che si svolge nel 1973, i due ambiti conflittuali sono l'etica e la tecnica; la serie si struttura come un poliziesco in cui il protagonista (detective integerrimo, rispettoso delle procedure e abituato alla gestione logica e scientifica dell'indagine) affronta il lavoro come se si trovasse nel 2006, scontrandosi con l'ispettore capo Gene Hunt, quintessenza della forza di legge brutale e del "fiuto" investigativo. Questo passato immaginario, però, contiene anche il reale vissuto di Sam Tyler: Manchester è la città in cui è nato, e in cui nel 1973, all'età di quattro anni, abita con i suoi genitori. Pertanto un altro conflitto potente riguarda la memoria: da una parte ci sono i ricordi cristallizzati dell'infanzia, e dall'altra la possibilità di visitare quei ricordi, di riviverli. Questa indagine sul passato è la linea narrativa che dà spessore alla serie, che se risolta nel solo plot poliziesco consisterebbe in una sorta di calco parodistico dei telefilm degli anni Settanta, in pieno accordo con la tendenza postmodernista all'ironia. Pur convocando gli oggetti d'epoca, la scenografia non indulge nella collezione dei memorabilia, anche se la panoramica a 360° del primo episodio è stato giustamente definito uno "spettacolo nostalgico"<sup>4</sup>. Nella stessa direzione conduce un'attentissima selezione musicale, che invece di fare del semplice juke-box retrò, isola canzoni che plasmano la realtà narrativa, dalla title-track di David Bowie a *Live and Let Die* di Paul McCartney, da *I Can't Change It* di Frankie Miller fino all'interessante anacronismo *Disco 2000* dei Pulp (brano del 1995) che nell'episodio 7 funziona come un segnale dal futuro.

C'è infine un terzo grande conflitto sull'asse passato/presente, che è quello fra il mondo esterno dell'ospedale in cui Sam Tyler è attaccato alle macchine che lo tengono in vita e il mondo interno del personaggio, proiettato nel '73. Questo

---

<sup>4</sup> "The stuff of 1970s everyday life confronts the viewer: shop fronts, fashion, buses, and so on become the content of this nostalgic spectacle" (Holdsworth 2011, p. 104).

conflitto ha una buona impostazione, in termini di adattamento al mondo del passato, come si vede nel passaggio dal rifiuto totale (episodio 1) a un consenso quasi pieno (episodio 3, che è infatti il più “telefilmico”). Nella parte centrale della serie il conflitto è poco sviluppato, per poi diventare strutturale negli episodi 6 e 7: nel primo i due mondi sono appaiati in un meccanismo di time lock (un uomo tiene in ostaggio delle persone e stabilisce un ultimatum per l'accoglimento delle proprie richieste, termine che coincide con l'orario in cui, nel mondo esterno, staccheranno la spina al protagonista); nel secondo Sam Tyler, in una ritrovata consapevolezza del proprio ruolo demiurgico, si convince che distruggendo metaforicamente la credibilità del dipartimento in cui lavora, può distruggere effettivamente questo mondo immaginario per ritornare alla realtà. In questo senso possiamo dire che *Life on Mars* tematizza più o meno consapevolmente l'uscita dal postmodernismo, come futile coazione a ripetere il già noto, e l'entrata nel mondo delle responsabilità.

#### *Ragioni, sentimenti e altre catastrofi*

La prima stagione di *Downton Abbey* racconta una storia di finzione collocata tra due reali eventi storici: l'inabissamento del Titanic (1912) e l'inizio della prima guerra mondiale. Le vicende di una famiglia nobile, i Crawley, da una parte vengono inserite nella cornice della storia ufficiale; dall'altra ne rappresentano lo spirito con inusitata capacità di sintesi. Ci allontaniamo dunque in profondità temporale rispetto agli onnipresenti anni Cinquanta della serialità americana, e proprio questo allontanamento produce una sfumatura ancora differente di nostalgia:

Most viewers, of course, did not experience the 1910s [...]; for them these reconstructions represent nostalgia for a time and place otherwise unknown. This is televisual nostalgia as simulacrum: an artfully constructed phantasmagoria of the past, for those who did not experience the original (Potts 2014, pp. 216-217).

Andata in onda fra il 2010 e il 2015, la serie consta complessivamente di 52 episodi; la prima stagione è composta di sette episodi, con il primo e il settimo di durata superiore all'ora, mentre gli altri hanno l'estensione più canonica di 50 minuti. Da un punto di vista narrativo, il *pilot* rappresenta un eccezionale

momento di fondazione della serie, con la presentazione di tutti i personaggi principali e secondari, la descrizione minuta di ciascun ruolo sociale, il quadro delle relazioni e della situazione finanziaria, lo sviluppo di un plot di puntata (l'infermità di un servo) e l'innescò di un plot di stagione (l'arrivo a Downton dell'erede legittimo). Con un affresco di queste proporzioni, si capisce fin dalla partenza quale sia l'ambizione romanzesca della serie: raccontare un cambiamento storico, incrociando la dialettica tra aristocrazia e borghesia con l'avanzata del proletariato suburbano, il tutto nell'unità di luogo. Un interessante precedente cinematografico dalla struttura molto simile è *Gosford Park*, il film di Altman che vinse l'Oscar per la migliore sceneggiatura nel 2001; autore di quella fortunata sceneggiatura era lo stesso Julian Fellowes a cui si deve l'intero progetto di *Downton Abbey*, che sta agli anni '10 britannici come *Mad Men* sta agli anni '60 americani. La grande casa in stile giacobita è articolata al suo interno in un *underworld*, quello della servitù, labirintico e poco illuminato; e un mondo superiore, letteralmente altolocato, fatto di ampi saloni, ariose biblioteche, sontuose sale da pranzo rischiarate anche nelle ore notturne dalla luce elettrica. I due mondi non si contrappongono: in realtà stringono continue alleanze parziali, calibrate su obiettivi a termine; siamo del resto all'interno di turbolenze che non riguardano soltanto gli individui e le aggregazioni, ma la dinamica della grande storia nel suo complesso, nel delinearsi della fine di un'epoca. Ecco allora la questione femminile creare sinergie trasversali alle classi, facendo incontrare l'alto e il basso di Downton Abbey; e la borghesia entrare nella vita immobile dell'aristocrazia per mescolarne le carte.

La sapiente costruzione narrativa naturalmente non è il solo pregio di una serie che ha nella regia, intesa come orchestrazione di una grande quantità di movimenti sulla scena, uno straordinario punto di forza. Laddove in talune serie storiche si creano troppo spesso situazioni di "teste parlanti", attori fermi e verbosi che dialogano con fiero cipiglio (*I Tudor* di Michael Hirst, *I Borgia* di Neil Jordan) qui invece la centralità dello spazio suggerisce una messa in scena dinamica, caratterizzata da attraversamenti continui del campo; e, come in un teatro all'italiana, non è solo il movimento dei corpi a contare ma anche e soprattutto il movimento degli sguardi, nella misura in cui ogni scena è agita da

alcuni e osservata (o ascoltata) da altri. Come in ogni serie britannica che si rispetti, la recitazione è ai massimi livelli finanche nei ruoli da quattro pose; spicca però, fra i ruoli principali, una signora del cinema come Maggie Smith, nota al grande pubblico per la saga di Harry Potter ma anche interprete di film come il già citato *Gosford Park* e *Camera con vista*; il suo personaggio in questa serie incarna l'epos di uno stile di vita che sta per scomparire, tramonto al quale la Smith associa una sferzante sottolineatura ironica.

### *La storia sono loro*

Ci sono molti elementi a rendere unica e originale questa serie italiana (prodotta da Sky) che racconta alcuni anni cruciali della nostra storia (a 1992 faranno seguito 1993 e 1994): anzitutto il modello produttivo, che per la prima volta assegna il ruolo di *showrunner* agli sceneggiatori, come nel sistema americano. Qui Ludovica Rampoldi, Stefano Sardo e Alessandro Fabbri creano un mondo narrativo ambizioso fondato su una combinazione di *fiction* e *non-fiction*, ossia calano alcuni personaggi di finzione (un pubblicitario, due poliziotti, una soubrette, un ex-militare e altri) in un contesto reale accuratamente ricostruito. I caratteri finzionali hanno una forza inusitata, raramente posseduta dal nostro cinema recente, dove trovare un *outsider* paragonabile al leghista Bosco non è facile; eccellente anche la resa dei personaggi della realtà storica, in particolare la caratterizzazione di Antonio Di Pietro fatta da Antonio Gerardi. Una volta creato e popolato lo scenario, l'operazione di Rampoldi-Sardo-Fabbri sale di livello: si tratta di lanciare i personaggi lungo linee narrative *multistream* che però non scrivono soltanto i destini individuali. Ogni personaggio contribuisce (e qui sta il senso morale del racconto) al divenire della società stessa, ai suoi tumultuosi cambiamenti che non avvengono, come molti italiani amano pensare, per mano di grandi vecchi e manovratori occulti: la storia siamo noi. L'influenza della serialità americana sulla struttura di 1992 è evidente, e non serve citare *Mad Men* o *House of Cards*, i nostri *showrunner* non citano, hanno proprio assorbito un'attitudine. Visti gli esiti, cosa manca ancora a un prodotto come questo rispetto ai modelli statunitensi? Poco. La musica negli USA la fanno meglio, qui di buono c'è il repertorio che però funziona più in chiave discorsiva che in chiave storica; e c'è

da risolvere ancora il problema dei personaggi reali non interpretati o non interpretabili (Craxi, Berlusconi), per i quali la serie finora ha escogitato soluzioni non sempre soddisfacenti.

*“S’annamo a pija’ Roma”*

Il culto che il pubblico italiano ha tributato alla serie *Romanzo criminale* è certamente un fatto nuovo: i dodici episodi prodotti da Sky e Cattleya nel 2008 hanno avuto un gradimento tale che nel 2010 si è allestita una seconda stagione di dieci puntate. In particolare si tratta del primo prodotto seriale italiano che fa numeri importanti sul satellite (fino a quattrocentomila spettatori per episodio) e arriva da trionfatore sulla Tv generalista (Italia1). Stilisticamente, la serie s’impone di sprovvincializzare l’estetica dell’attuale televisione nazionale, pur proponendo a livello narrativo una storia italianissima, quella della banda della Magliana.

L’opera di partenza è il romanzo di Giancarlo De Cataldo (2002), poi condensato al cinema da Michele Placido (con Rulli, Petraglia e De Cataldo) nel 2005; qui De Cataldo figura come autore dell’editing della serie, che restituisce all’epopea romanzesca il suo ampio respiro (la prima stagione televisiva si limita peraltro alla prima delle tre parti del libro). L’indubbia efficacia di questo modello di adattamento ha generato un processo analogo incentrato sull’altro grande caso editoriale degli anni Zero, *Gomorra* di Roberto Saviano, portato al cinema da Matteo Garrone e ora sviluppato in forma di serie Tv (sempre produzione Sky), con la supervisione dello scrittore.

La scrittura della serie è molto precisa nella restituzione del logos di aggregazione o gergo (di cui sono ingredienti essenziali tanto l’accento veracemente romanesco quanto l’uso strutturale dei soprannomi), anticipando una tendenza dialettale che troverà la massima espressione in *Gomorra – la serie*. Nel rendere il mondo del passato, si registra invece un chiaro problema di allestimento dell’orizzonte: nel 1977 una manifestazione davanti alla questura come quella per l’assassinio di Giordana Masi non può avere una cinquantina di partecipanti. Allo stesso modo certe scelte musicali di sicuro impatto emotivo sono di minor rigore filologico (per esempio l’uso anacronistico di *Le Freak* degli

Chic nel pilot), e dal film di Placido arriva uno dei procedimenti più rischiosi, il montaggio a contrasto fra un brano musicale festoso e una scena cruenta (nell'episodio 2, *Gianna* di Rino Gaetano su una scena di omicidio). In generale la serie offre un'antologia di alcuni fra i brani più celebri del decennio, usati spesso come raccordo di sequenze a episodi: da *Sabato pomeriggio* ad *Albachiara*, da *Tutto il resto è noia* a *Fatti più in là*, da *Pazza idea* a *You Make Me Feel (Mighty Real)*. Il commento musicale di Pasquale Catalano si attesta invece su un riserbo elettro-minimalista, punteggiato di cautela pianistica, ed è forse la scelta meno vintage e più opportuna per non trasformare tutta l'operazione in un calco del poliziottesco.

I principali riferimenti cinematografici della serie restano comunque il poliziottesco medesimo (modulato dal *gangster movie* di Scorsese e Coppola) e il cinema civile di Petri e Rosi, mediato da un importante precursore televisivo come *La piovra*.

#### *Pendant la nuit des révolutionnaires*

Mini-serie biografica della durata di cinque ore e mezza, articolata in tre episodi, *Carlos* è una coproduzione televisiva che coinvolge risorse europee e americane, per un budget complessivo di circa 13 milioni di euro. *Carlos* è anche la prima opera Tv estesa per l'autore cinematografico Olivier Assayas. Nella versione integrale è stata presentata a Cannes 2010, poi trasmessa nello stesso anno da Canal Plus in Francia e da Sundance Channel (oggi Sundance TV) negli USA, quindi nel 2011 anche in Italia da FX. Nel frattempo, la mini-serie è stata insignita di un Golden Globe, l'Oscar televisivo americano; oltre alla versione televisiva, esiste una versione ridotta per il cinema (comunque di non breve durata, 2 ore e 45 minuti), distribuita in Francia.

La sceneggiatura seleziona anzitutto un arco temporale definito del personaggio biografato, dal 1973 (prime azioni terroristiche di Ilich Ramírez Sánchez detto Carlos) al 1994 (arresto in Sudan e condanna all'ergastolo). La drammaturgia segue lo schema canonico del biopic, basato su un meccanismo di ascesa e caduta, e la suddivisione della serie in tre episodi corrisponde grosso modo ai tre atti del modello narrativo aristotelico. Nella prima puntata seguiamo



le prime mosse del giovane Carlos, poco più che ventenne, nella Parigi dei primi anni Settanta, e assistiamo alle sue prime azioni terroristiche su mandato del FPLP (Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina); la prima vera svolta si ha quando Carlos viene incastrato dalla polizia francese, il 27 giugno del 1975, ma riesce a fuggire uccidendo due agenti e il traditore che lo accusava: è l'inizio della sua avventura di superstar del terrorismo internazionale.

Il primo episodio della serie termina con un *cliffhanger* che innesca il racconto della più grande impresa terroristica di Carlos, la sua “prova centrale”: l'attacco al quartier generale dell'OPEC a Vienna nel dicembre del 1975; la messa in scena di questo evento occupa più della metà (55 minuti) del secondo episodio, che prosegue poi narrando dell'espulsione di Carlos dal FPLP e della costituzione di un nuovo gruppo terroristico, l'Organizzazione Araba per la Lotta Armata, che intesse stretti legami con i Paesi dell'Est Europa e con la Siria. Il terzo episodio si concentra inizialmente sul legame sentimentale fra Carlos e la terrorista tedesca Magdalena Kopp, il cui arresto, avvenuto a Parigi nel 1982, sancisce l'inizio del declino: nella parte conclusiva della serie, vediamo come Carlos perda progressivamente il sostegno dei governi sia est-europei sia arabi, e debba rifugiarsi in Sudan dove nel 1996, in quella che è l'ultima scena del racconto nonché il suo climax, l'imprendibile terrorista sarà finalmente arrestato dagli agenti del governo francese.

L'esposizione dei fatti è rigorosamente cronologica, e numerose scritte informano lo spettatore su tempi e luoghi degli eventi, nonché su nome e ruolo dei personaggi che entrano in scena per la prima volta. La messa in quadro è molto asciutta, poco incline a ricreare lo stile visuale del cinema dell'epoca dei fatti (stile settantesco notoriamente caratterizzato da zoom aggressivi, violenti controluce o panoramiche a schiaffo); lo stile di Assayas si mette invece al servizio della descrizione, a partire dall'ampio ricorso al totale che è favorito dall'uso del formato *scope* e si impone come cifra stilistica soprattutto nel blocco centrale, quello incentrato sulla spettacolare azione all'OPEC, ma risulta ugualmente funzionale nel valorizzare la grande quantità e varietà di location (europee, asiatiche, africane).

Il dialogo è nella maggior parte dei casi risolto in campo/controcampo, con una massima chiarezza dell'esposizione del significato: come in un'opera divulgativa, insomma, è importante che il significato sia colto, anche perché molti dei dialoghi sono estrapolati dalle vere intercettazioni ambientali del tempo. La recitazione di Édgar Ramirez sembra improntata a una ieraticità a cui spesso gli attori poco originali attingono, e non è il solo cliché in uso: compiendo solo occasionalmente vere e proprie azioni che non siano atti di parola, Ramirez affronta il parlato lavorando più o meno sulla sola direzione di sguardo, ossia fissando intensamente l'interlocutore nel climax della scena e abbandonandolo subito dopo, a sottolineare un'attenzione mobile, che passa continuamente ad altro nell'ambizione di avere il controllo su tutto.

Il campo sonoro è scarno e preciso, i suoni sono pochi e nitidi; grande attenzione è rivolta al rispetto della pluralità delle lingue parlate nel corso delle vicende (inglese, francese, tedesco, spagnolo, arabo...). Il suono musicale, che ha in Assayas uno dei maggiori innovatori europei, è abbastanza limitato, e serve per lo più come raccordo fra segmenti consecutivi o come collante delle sequenze a episodi; il regista aveva utilizzato un certo numero di canzoni dei Feelies come *temp tracks*, e che poi andando a chiudere legalmente la questione si era visto negare i diritti perché la band americana non voleva essere inserita in un film su un terrorista. Assayas comunque ha mantenuto il clima musicale post-punk sostituendo i brani dei Feelies con svariate canzoni degli inglesi Wire, più squadrate ed epici, il che porta a un impiego magari più convenzionale della forma-canzone, ma con un guadagno notevole di potenza emotiva, come nella splendida soluzione di chiusura della vicenda OPEC, proprio a metà della serie; procedimento che viene ripetuto più avanti, con la canzone latinoamericana diffusa nel locale in cui i terroristi, come a un incontro fra amici sulla spiaggia, preparano un nuovo attentato, e poi di nuovo nella transizione finale verso i titoli di coda. Il riferimento alla musica è importante anche perché suggerisce una possibile chiave di lettura per un'opera che si presenta come opaca e impenetrabile. La vicenda di Carlos è raccontata come fosse la storia di una rockstar: il leader di una band che raggiunge un successo planetario ma poi entra in crisi per i contrasti fra i membri del gruppo, le dissolutezze della superstar, la

sfiducia da parte dei produttori e la progressiva disaffezione del pubblico. Si tratta di un'analogia suggestiva, che però non basta per risolvere il principale problema di questa serie, ovvero l'incapacità di dare profondità psicologica al personaggio di Carlos e di offrire un punto di vista rilevante sulla sua figura di rivoluzionario e terrorista, nonché sull'epoca storica che l'ha visto al centro della scena. Questo problema, d'altra parte, è connesso alla questione del "realismo di superficie" che sembra caratterizzare l'intero arco della vicenda storica dello *storytelling* nostalgico, dalla teorizzazione di De Sœur e Jameson fino a oggi.

### *Conclusioni*

Ci siamo mossi, in questa dissertazione sul tema della nostalgia nell'ambito della produzione audiovisiva di carattere narrativo, in due fasi storiche ben distinte, in cui la riflessione si è concentrata su due forme espressive differenti. Alcune osservazioni sulla produzione cinematografica degli anni Ottanta risultano valide anche per quella televisiva del presente. Metodologicamente, una definizione più stretta del prodotto nostalgico, quella offerta dai teorici del postmoderno (storia ambientata in un passato edenico ricostruito in un regime estetico di deliberato arcaismo e di realismo di superficie), ha il merito di circoscrivere il campo rispetto alla definizione più larga offerta da alcuni studiosi della serialità televisiva contemporanea (tutte le serie tv sono in sé nostalgiche). La prima definizione, applicata al secondo gruppo di opere, ci fornisce peraltro l'opportunità di un confronto dei *focus*: se nel primo gruppo di opere il passato tende ad essere privato delle sue conflittualità, depurato delle sue contraddizioni, confezionato come un paradiso artificiale perduto, al contrario nel secondo gruppo di opere il passato è un terreno di conflitto, l'*epos* del presente, uno scenario da esplorare per comprendere i fattori che hanno prodotto i fatti. La disponibilità di tempo potenzialmente infinita che caratterizza il prodotto seriale (a differenza di quello cinematografico, per il quale il tempo è un bene limitato e riproducibile solo nell'eccezione del *sequel*) conduce alla gestione di un campo narrativo in perenne espansione. La direzione più ovvia segue la freccia dal presente al futuro: la serie, in questo senso, si muove in avanti come la linea della vita dello spettatore che la segue, i suoi personaggi (i suoi

attori) invecchiano. La seconda direzione è quella del presente, che si espande ramificandosi nelle multilinearità dei plot, per cui il presente della serie si apre allo sguardo dello spettatore come uno spettacolare *Panopticon*; la terza e ultima, quella di cui ci siamo occupati in questo saggio, è quella del passato, che le serie esplorano sia in termini esogeni di *backstory* (tutto ciò che è accaduto ai personaggi prima degli eventi narrati dalla serie), sia in termini endogeni di *flashback interno*, attraverso il quale la serie ricorda e convoca le proprie stesse immagini, a volte con nostalgia.

### Riferimenti bibliografici

- Allrath, G., Gymnich, M. and Surkamp, C., 2005, Introduction: Towards a Narratology of TV Series in Allrath, G. and Gymnich, M. (eds.), *Narrative Strategies in Television Series*, Palgrave MacMillan, New York.
- Bruno, M. W., 2001, L'immagine cristallo. Una ri-cognizione attorno al metacinema, *Segnocinema*, n. 108, marzo-aprile, 14-16.
- Buccheri, V., 2000, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, ISU, Milano.
- Chiurazzi, G., 2015, *Postmoderno e pensiero debole* in Eco, U. e Fedriga, R. (a c. di), *La filosofia e le sue storie. L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Hewison, R., 1996, *Culture and Consensus: England, Art and Politics Since 1940*, Methuen, London.
- Higson, A., 1993. Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film, in Friedman, L. (ed.), *British Cinema and Thatcherism*, UCL Press, London.
- Holdsworth, A., 2011, *Television, Memory and Nostalgia*, Palgrave MacMillan, New York.
- Jameson, F., (1991) 2015, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma. E-book.
- Jameson, F., (1992) 2003, *Firme del visibile*, Donzelli, Roma.
- La Polla, F., 2004, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, il castoro, Milano.
- Le Sueur, M., 1977, Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Films: Heritage and Methods, *Journal of Popular Film*, vol 6, n. 2, 187-197.
- Malavasi, L. e Fassone, R., 2015, *La stagione postmoderna* in Carluccio G., Malavasi L. e Villa L. (a c. di), *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma.
- Moynihan, T., 2016, *The Stories Behind Stranger Things' Retro '80s Props*. URL : <https://www.wired.com/2016/07/stories-behind-stranger-things-retro-80s-props/> retrieved in 23.10.2016
- Niemeyer, K. and Wentz, D., 2014, Nostalgia Is Not What It Used to Be : Serial Nostalgia and Nostalgic Television Series, in Niemeyer, K., *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave MacMillan, New York.

- Potts, J., 2014, Journeys through the Past: Contempt, Nostalgia, Enigma in Niemeyer, K., *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave MacMillan, New York.
- Sprengler, C., 2009, *Screening Nostalgia. Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, Berghahn Books, New York-Oxford.
- Thrower, E., 2016, *Stranger Things: the Duffer brothers share the secrets of their hit show*. URL : <http://www.empireonline.com/movies/features/stranger-things-duffer-brothers-share-secrets-hit-show/> retrieved in 23.10.2016



