

## “It Plays out Like a Novel”: *Mad Men* e la legittimazione artistica nella serialità televisiva

Anna De Biasio\*

### Televisione di qualità e disposizione estetica

Da un decennio a questa parte, è diventata un'abitudine guardare alle serie televisive come a oggetti d'arte. Non che in passato le narrazioni seriali non siano state fonte di piacere (più o meno colpevole), di dedizione e persino di “culto” tra gli spettatori più sofisticati; non hanno tuttavia mai goduto di una vera consacrazione, complice il fatto che la televisione stessa è notoriamente un mezzo scarsamente legittimato nel campo culturale. Alcuni fanno risalire il fenomeno alla “Quality Tv” degli anni Ottanta, che rinnova il telefilm rendendolo complesso dal punto di vista narrativo, in grado di tenere traccia di episodi e personaggi precedenti, stilisticamente più consapevole. Altri sottolineano la svolta quantitativa e qualitativa inaugurata a inizio anni Novanta dall'eccentrico *Twin Peaks*, la cui novità non consisteva solo nella distanza dalle formule commerciali del dramma criminale, ma soprattutto nell'indissolubile legame con la figura del suo creatore, un nome di prestigio del cinema d'autore come David Lynch. Tutti però concordano nell'individuare l'attore cruciale del cambiamento nel canale via cavo HBO e nelle sue politiche di distinzione, riassunte nel famoso slogan “It's not Tv it's HBO”. Con serie memorabili come *Sex and the City* (1998-2004), *Angels in America* (2003) e *The Sopranos* (1999-2007), HBO ha contribuito in modo definitivo a mutare la percezione dei telespettatori nei confronti di questa tipologia di prodotto televisivo (contestualmente, si affermavano su altri canali serie-reality di gusto più popolare come *Survivor*, *American Idol* e *Fear-Factor*).<sup>1</sup>

La categoria di “disposizione estetica” messa in campo dalla sociologia dell'arte di Pierre Bourdieu si adatta bene a descrivere le nuove modalità di fruizione. Christopher Anderson osserva che un segmento importante di narrazioni seriali tende oggi a essere accostato con attese di beneficio intellettuale e di affinamento della sensibilità, ovvero con uno spirito non diverso da quello con cui si visitano i musei.<sup>2</sup> Pur immergendosi nel piacere di una storia che si sviluppa per gradi, lo spettatore è portato a soffermarsi sui valori formali del racconto, a cogliere le citazioni storiche e culturali intessute nella narrazione, a riconoscere le sottili sovversioni rispetto alle regole di genere; appare inoltre consapevole che dietro lo spettacolo che osserva non c'è una macchina anonima ma la “visione artistica” di un creatore (fermo restando che quest'ultimo rimane, più di altri, un lavoratore salariato che collabora con altri creativi ed è vincolato a fini di profitto). In sostanza, a dispetto della sua fruizione tutta domestica, il prodotto televisivo non è più percepito come parte dell'esperienza quotidiana o dei prodotti della cultura più popolari, ma come un oggetto dotato di valore estetico che li “trascende”. L'instaurarsi di tale modalità contemplativa dipende da una molteplicità di trasformazioni

strutturali che qui non è possibile trattare estesamente. Si possono menzionare i massicci investimenti economici nella programmazione originale, la comunicazione mirata agli abbonati dei canali a pagamento, volta a coltivare il desiderio di distinzione della borghesia istruita, o ancora la promozione di una consapevolezza critica attorno alle opere attraverso il commento autoriale, inserito nei DVD e messo a disposizione dagli studios nei podcast e video weblogs in rete.<sup>3</sup>

*Mad Men* rientra a pieno titolo, con modalità quasi virtuosistiche, in questa produzione Tv qualitativamente elevata. Come già *The Sopranos*, definita dal "New York Times" "la più grande opera di cultura popolare americana dell'ultimo quarto di secolo",<sup>4</sup> la serie è caratterizzata da una scrittura complessa, intrecci e personaggi multipli, mescolanze di generi, citazionismo e una riconoscibile impronta autoriale. Nasce da un'idea di Matthew Weiner, che già nel 2000 aveva proposto una bozza del primo episodio a HBO, non ricevendo segnali di interesse. Ricava invece un ingaggio da parte di David Chase come sceneggiatore, regista e produttore di alcuni episodi di *The Sopranos*, un'esperienza che si rivelerà per lui fondamentale. *Mad Men* rimane quindi nel cassetto per sette anni, quando AMC (American Movie Classics) la sceglie per lanciare la prima serie originale della sua programmazione: Weiner vi figura non solo come ideatore, ma anche come *show runner*, principale sceneggiatore e produttore esecutivo.<sup>5</sup> Pubblico e critica si appassionano da subito alle vicende intersecate di un gruppo di professionisti che gravita attorno a un'agenzia pubblicitaria (fittizia) nella Manhattan degli anni Sessanta. Tra loro spicca il direttore creativo e poi partner della società rifondata Donald Draper, un affascinante *self-made man* dal passato e dall'identità oscuri, a cui fa da contrappunto femminile Peggy Olson, una *new girl* che faticosamente cerca un'affermazione professionale in un ambiente maschilista e dominato dai pregiudizi.

È in ogni caso difficile parlare di protagonisti veri e propri, poiché la vocazione di *Mad Men* – lo suggerisce il titolo androcentrico – è corale. Le vite dei colleghi dell'agenzia hanno tutte un risvolto privato, gli intrecci sono multipli e in costante evoluzione. Sullo sfondo torreggiano i monumenti della memoria degli anni Sessanta: la sfida alle presidenziali tra Nixon e Kennedy, l'assassinio di quest'ultimo, la guerra in Vietnam, l'emergere della controcultura giovanile, il movimento per i diritti civili e, ancora, gli assassini di Martin Luther King e di Robert Kennedy. I grandi eventi storici sono però presentati indirettamente, spesso sotto forma di notizie radiofoniche e televisive. Lo sguardo si concentra piuttosto sull'esistenza quotidiana degli individui privati, ricostruita nell'arco di un decennio con un'attenzione quasi maniacale ai dettagli della vita materiale (l'arredamento, la moda, i consumi). L'effetto che si produce è quello di una *quotidianità d'epoca*, in cui il cambiamento s'insinua sommessamente benché inesorabilmente, impattando gli stili di vita ma anche le attese e i desideri dei personaggi; questi, tuttavia, non ne sono quasi mai consapevoli, né i mutamenti hanno uno sviluppo lineare.

L'azione e i vissuti sono dunque presentati come immersi nel flusso del tempo, il cui scorrere è mimato dal caratteristico passo lento della narrazione. Contestualmente, l'estetica attraverso cui le vicende sono narrate è quella di un realismo intenso e per certi versi statico, con una ricerca che si potrebbe avvicinare a quella

dell'*effet de réel* teorizzato da Roland Barthes: la sovrabbondanza degli elementi descrittivi è un "lusso della narrazione", unicamente funzionale a garantire la veridicità del racconto e a rendere meno percepibile il confine tra la rappresentazione fittizia e la realtà concreta fuori dal testo.<sup>6</sup> Queste due fondamentali caratteristiche – il rapporto con lo scorrere del tempo e l'estetica realistica – sono all'origine del ricorrente paragone tra la serie e il romanzo: un genere letterario che, come il confronto suggerisce, viene identificato con una narrazione lunga e articolata, popolata da un'ampia gamma di personaggi, i cui mutamenti (di sorte e interiori) costituiscono la materia del racconto. Un invito a pensare in questi termini arriva dalla stessa squadra di Matthew Weiner; in un'intervista recente, Phil Abraham, direttore della fotografia dei primi cinque episodi della serie, ha dichiarato:

In effetti penso alla serie proprio *come* a un romanzo. Funziona come un romanzo. Ne ho parlato con Matt [Weiner] e anche lui ci ha pensato, e in buona parte ha a che fare col fatto di osservare questi personaggi in momenti in cui nessuno li osserva.<sup>7</sup>

Ma che tipo di opera si ha in mente quando si stabilisce un simile paragone? Non esiste una risposta univoca. Nelle pagine che seguono, la parentela con il romanzo, lo sguardo diacronico e la complessità narrativa e stilistica di *Mad Men* saranno inquadrare nei processi di legittimazione artistica che hanno investito le serie statunitensi negli ultimi vent'anni. Come è già accaduto nella storia di questo specifico genere letterario, la conclusione a cui si può approdare è che la torsione verso l'alto del prodotto televisivo conduce a esiti estetici che paradossalmente oppongono resistenza al "romanzesco" inteso in senso classico.

## Tipologie di romanzo: realistico-sociale o storico?

Il paragone nobilitante tra una serie Tv e un'opera letteraria è in sé, come direbbe Pierre Bourdieu, un "effetto di campo"; è cioè il risultato del posizionamento degli agenti nel campo della cultura, del loro specifico capitale (economico, sociale, culturale) e delle loro disposizioni interiorizzate. Se lo spettatore-tipo della serie è progressista, ha almeno trent'anni e una buona istruzione,<sup>8</sup> gli autori sono generalmente laureati, spesso in possesso di lauree di secondo livello. David Chase ha ottenuto un Master of Fine Arts all'Università di Stanford, Phil Abraham una laurea in Art History alla Wesleyan University, mentre lo stesso Matthew Weiner – figlio di un importante neuroscienziato – ha studiato filosofia, letteratura e storia alla Wesleyan prima di conseguire un MA alla Film School della University of Southern California.<sup>9</sup> Disponendo di una formazione umanistica avanzata, gli autori e in generale i creativi sono indotti a stabilire paralleli con la letteratura, così come a costruire all'interno del testo una rete di allusioni ad altre arti (è questo, come vedremo, il caso di *Mad Men*). Tutto ciò vale a maggior ragione nel caso dei critici, specie se di provenienza accademica.<sup>10</sup> In una cospicua fetta della recente saggistica su *Mad Men* figurano professori di letteratura, comprensibilmente orientati a rifunzionalizzare il proprio capitale professionale attraverso l'esplorazione dei rapporti con i testi letterari (chi scrive non fa eccezione).

Nessuna lettura intersemiotica può naturalmente prescindere da un confronto sul piano delle strutture e dello stile, oltre che dei contenuti. Ecco allora che l'apparentamento alle architetture del testo romanzesco si basa su elementi strutturali intrinseci al testo visivo di *Mad Men*, dall'ampiezza dell'orizzonte narrativo al ritmo del racconto, dalla dimensione a tutto tondo dei personaggi alle modalità di fruizione degli episodi. In particolare, la fedeltà al canone della verosimiglianza e l'acuta sensibilità "sociologica" avvicinano la serie alla tradizione romanzesca occidentale che culmina nel realismo ottocentesco. Come nelle opere dei grandi romanzieri vittoriani o francesi, i soggetti privati sono inseparabili dal contesto ambientale, mentre i loro comportamenti rimandano al modo di vivere tipico dei soggetti collettivi (classi e ceti) che abitano, scontrandosi tra loro, una comunità spazialmente e temporalmente determinata.<sup>11</sup> La proverbiale marginalità delle "guerre di classe" nella società americana è compensata da una minuziosa attenzione alle distinzioni interne alla classe media (e alle loro intersezioni/frizioni con l'asse etnico, religioso, sessuale e di genere). La distribuzione del potere economico e simbolico nel microcosmo dell'agenzia è fortemente segnata dall'estrazione sociale degli individui. Il privilegio bianco e maschile di personaggi come Roger Sterling e Pete Campbell si riflette nel loro accento, nelle località dove trascorrono il weekend, nell'ubicazione delle case in cui vivono (secondo ulteriori sottili differenziazioni che vedono Campbell legato all'esclusivo polo dell'*old money* newyorkese di ascendenza olandese). Allo stesso modo, la posizione dominata di Peggy Olson non dipende solo dal suo essere donna e giovane, ma anche dal suo background cattolico-irlandese e dalla modesta casa, intensamente frequentata dai parenti, in cui inizialmente vive a Brooklyn, all'epoca un quartiere povero ad alto tasso di immigrazione. Per contro, la facilità con cui Megan Calvet, la nuova moglie di Draper, passa dalla posizione di segretaria a quella di *copywriter* è abilmente ricondotta alla *aisance* di cui Megan gode in quanto figlia della borghesia intellettuale canadese.

I punti di contatto con la tradizione del romanzo realistico sono molteplici. Da un lato una trama che si focalizza su una figura di outsider impegnato in un processo di assimilazione, con Don Draper che oscura il suo passato proletario per navigare in un mondo economicamente e socialmente privilegiato (qui si creano però intriganti tensioni tra la dimensione storico-sociale della figura di Draper e il suo status mitico di eroe americano classico, in perpetua fuga dai legami sociali come Natty Bumppo e James Gatz/Jay Gatsby, personificazione dell'*American Dream*).<sup>12</sup> Dall'altro lato, il contrappunto tra gli intrecci privati e le grandi vicende storico-politiche: nella prima stagione, il matrimonio contrastato dei Draper corre in parallelo con la sfida Nixon-Kennedy, nella seconda la fragile riconciliazione dovuta alla gravidanza di Betty ha sullo sfondo la crisi dei missili di Cuba, nella terza il divorzio è incorniciato dall'assassinio di Kennedy, e così via. Sulla base di queste convergenze, Lauren M. E. Goodlad sostiene che *Mad Men* reinventa la combinazione ottocentesca di realismo e serialità, trasformandola in una narrazione romanzesca aggiornata della globalizzazione capitalistica. L'assoggettamento dei personaggi alle forze devastanti della modernità viene messo in scena con uno sguardo distaccato non dissimile da quello naturalistico di *Madame Bovary* (1856)

di Flaubert o *The Prime Minister* (*Il Primo Ministro*, 1876) di Trollope, anch'essi apparsi a puntate prima di essere fruiti in autonomia sotto forma di libro (l'omologo del cofanetto dvd).<sup>13</sup>

*Mad Men* non è tuttavia assimilabile soltanto a un romanzo realista, a un'epopea borghese di stampo ottocentesco. Per altri versi è riconducibile al romanzo storico, come componimento manzonianamente misto di "storia e d'invenzione"; oppure, come vuole György Lukács, come "ricostruzione artisticamente fedele di una concreta epoca storica", in cui il modo di agire degli individui viene fatto derivare dalle caratteristiche storiche del loro tempo.<sup>14</sup> Si tratta di una novità importante nel panorama contemporaneo. A partire dagli anni Novanta, *ER* (1994-2009), *Sex and the City* (1998-2004), *CSI* (2000-), *Six Feet Under* (2001-2005), *24* (2001-2010), *Grey's Anatomy* (2005-), e persino *The Sopranos* si sono essenzialmente imposte come narrazioni del presente, espressioni di una forma mentis tipicamente "presentista" come quella americana. Come era già il caso di *Band of Brothers* (2001) e *Deadwood* (2004-2006), e come accade oggi con *Masters of Sex* (2013-), *The Americans* (2013-), *The Knick* (2014) e *The Book of Negroes* (2015), *Mad Men* diventa un veicolo del tempo storicizzato: contribuisce a inaugurare un gruppo di rappresentazioni che sembrano radicalizzare una ricerca di realtà e autenticità, secondo alcuni originatasi nell'evento-trauma dell'11 settembre come "nuovo inizio della storia".<sup>15</sup> È in ogni caso difficile identificare una causa precisa dietro la fortuna dei *period dramas*, probabilmente legata tanto a necessità di differenziazione della programmazione seriale (effetto di saturazione degli spazi del presente raccontabili), quanto a esigenze di verifica e testimonianza documentaria da parte di un pubblico che trova nelle tecnologie informatiche infiniti strumenti di controllo dei dati, ma anche una sovrabbondanza di esperienze virtuali. In questa ricerca di profondità storica, inoltre, *Mad Men* e altre serie si allineano ad alcuni tra i migliori esempi della narrativa statunitense degli ultimi venti o trent'anni, che guardano al passato del Paese spesso recuperando la lezione del realismo.<sup>16</sup>

Benché rappresentino un passato recente, gli anni Sessanta sono ricostruiti con un'acribia da ricerca d'archivio. I racconti dal set riferiscono di lunghe disquisizioni e febbrili verifiche, da parte di Weiner e collaboratori, sull'attestazione del verbo fraseologico "to be so over you", o sull'esistenza di dispositivi di accensione del motore che contemporaneamente accendano la radio (in occasione di una scena girata in automobile mentre suona una canzone).<sup>17</sup> La cura con cui viene ricreato lo spazio-tempo di quegli anni è anche all'origine delle critiche di superficialità fetichistica e conservatorismo nostalgico rivolte alla serie, vista come principalmente interessata a stimolare negli spettatori il piacere di calarsi in un mondo di levigate apparenze e stile glamour. Mentre si rimane confinati negli spazi elitari della *middle* e *upper-middle class* e nei loro conflitti, sostengono i detrattori, ci si culla nelle rassicuranti immagini immortalate dalla pubblicità e dalle riviste del tempo, fatte di gonne vaporose e mattinate dal parrucchiere, di padri che tornano dal lavoro in giacca e cravatta e di cocktail consumati tra pari. Le radicali trasformazioni del decennio – il movimento per i diritti civili, le battaglie femministe – rimangono fuori dal quadro o al massimo sullo sfondo, né ad alcun membro delle minoranze razziali viene assegnato un ruolo significativo.<sup>18</sup>

Il taglio scelto per raccontare il passato recente consiste tuttavia proprio in questa prospettiva apparentemente confortevole. In realtà, *Mad Men* mantiene lo spettatore contemporaneo in una posizione etica piuttosto scomoda, a costante contatto con quelle che oggi sono considerate inammissibili lesioni alla dignità delle donne, dei sottoposti, delle persone di razza o orientamento sessuale diverso, così come all'integrità della salute e dell'ambiente. Ne è un buon esempio il *pilot* della serie, incentrato su una campagna pubblicitaria volta a depistare i sospetti sulla pericolosità delle sigarette, nel quale la segretaria in capo istruisce la neoassunta con un decalogo sui modi per sedurre i superiori-uomini. Sotto questo aspetto *Mad Men* funziona propriamente come un romanzo storico, in cui viene impostato un confronto tra l'epoca rappresentata e quella in cui la rappresentazione viene realizzata e fruita: l'effetto che si genera è un senso di discontinuità, in base al quale chi guarda prova stupore nei confronti del mondo ricostruito, pur non sentendosene del tutto estraneo<sup>19</sup>. Secondo alcuni si tratta di una distanza illusoria che lusinga gli spettatori, autorizzandoli a compiacersi della propria posizione di superiorità come appartenenti a un'epoca (solo relativamente) più progredita. Tale critica non risulta però accurata. La serie mette piuttosto di fronte, come argomenta Caroline Levine, a uno "shock of the banal", lo shock del banale, quale strategia per rappresentare il passato mettendolo in relazione al presente (e al futuro). Le donne incinte che fumano, gli insulti misogini e razzisti, il deturpamento dell'ambiente (come in un indimenticabile episodio della seconda stagione, in cui i Draper abbandonano i loro rifiuti sul prato dopo un picnic) sono presentati come gesti quotidiani e naturalizzati, parte integrante di un modo di vivere che è al tempo stesso molto vicino e molto lontano:

*Mad Men* non ci invita a dislocare perniciosi presupposti sessiti, razzisti e omofobici su un tempo o luogo remoto ed esotico, ma li avvicina a noi esattamente quanto basta per darci una sensazione di perturbante familiarità – di essere in un luogo al tempo stesso familiare ed estraneo.<sup>20</sup>

Nel mostrare l'aspetto perturbante di ciò che è familiare, la serie genera un effetto opposto all'autocompiacimento: stimola gli spettatori a pensare che i mondi sociali sono mobili e che il cambiamento è possibile. Benché nel racconto rimangano relegate sullo sfondo, sono proprio le trasformazioni intervenute negli anni Sessanta, interiorizzate dallo spettatore, a innescare la percezione dello shock dell'ordinario.

Un episodio che cattura questo meccanismo in modo efficace è la seconda parte di "A Little Kiss" ("Un piccolo bacio", quinta stagione), centrata sulle conseguenze di un falso annuncio che aveva pubblicizzato l'agenzia come un luogo di opportunità lavorative a prescindere dall'appartenenza razziale. Nell'ultima scena, i dirigenti della Sterling Cooper & Co. devono confrontarsi con un folto gruppo di uomini e donne afroamericani che hanno risposto all'inserzione credendola vera, e ora aspettano di sostenere un colloquio. Messo alle strette dalle circostanze, il capo del personale Lane entra nella sala d'aspetto e improvvisa, specificando che l'agenzia è alla ricerca di una segretaria. Usciti gli uomini, le donne sfilano davanti a Lane serie e orgogliose, consegnandogli il curriculum una alla volta, mentre suonano

sempre più intense le note di “You Don’t Have to Say You Love Me” (1966) di Dusty Springfield: sui visi dei dirigenti che osservano la scena si mescolano incredulità, imbarazzo, ipocrisia e un velo di soddissfazione. La sequenza è ricca di ironia ma anche di pathos. È chiaro che l’agenzia è guidata da uomini razzisti (Roger Sterling chiede per quale motivo “the hall is full of Negroes”, “la sala è piena di negri”), ed è chiaro che le pari opportunità sono il risultato di una burla, di un errore involontario: forse anche per effetto di ciò, Dawn Chambers, la segretaria nera che viene assunta, manterrà un ruolo narrativo marginale nella serie. È però altrettanto chiaro che l’integrazione razziale è un processo storico ormai inarrestabile, nonostante i mille ostacoli più potente di qualsiasi tentativo di mantenere inalterato il precinto esclusivo della casta dominante. Ecco quindi che sebbene non venga messa in scena frontalmente, la luckacsiana “contraddizione delle forze sociali operanti nella storia” viene recuperata e agisce per via indiretta, attivando nello spettatore la consapevolezza intellettuale ed emotiva della sua azione plasmante.

## Romanzi nel “romanzo” e l’apertura ermeneutica

Oltre ad avere affinità col romanzo, *Mad Men* è anche una serie che parla di romanzi. Gli intertesti letterari sono numerosissimi, e punteggiano gli episodi in modo più o meno discreto, spesso sotto forma di libri letti dai personaggi. Don Draper che rimugina su *Meditations in an Emergency* (*Meditazioni in una situazione d'emergenza*, 1957), una raccolta di poesie di Frank O’Hara che parla dell’angoscia della Guerra fredda; Betty Draper che stringe tra le mani *The Group* (*Il gruppo*, 1963), il romanzo-scandalo di Mary McCarthy, immersa nella vasca da bagno (e nella noia e infelicità del suo matrimonio); di nuovo Don che legge l’altrettanto scandaloso *Portnoy’s Complaint* (*Il lamento di Portnoy*, 1969) di Philip Roth sul divano del suo ufficio, o l’*Inferno* di Dante sulla sdraio sotto il sole delle Hawaii; ancora, Don e Betty che discutono *The Best of Everything* (*Il meglio della vita*, 1959), un romanzo di Rona Jaffe sulla parabola newyorkese di una giovane segretaria, poi divenuto un film. E questa è solo la punta dell’iceberg, dato che secondo la stima accurata di un blog sono più di settanta i libri variamente citati nelle sette stagioni della serie.<sup>21</sup> Ma qual è la funzione di questi innesti letterari nella narrazione principale?

Da un lato, i riferimenti alla letteratura hanno un valore documentario pari alla mobilia, agli elettrodomestici e ai modelli di auto che servono a storicizzare lo stile di vita e i gusti estetici della borghesia newyorkese dell’epoca. Non a caso, i titoli che compaiono negli episodi hanno scatenato reazioni di *fandom* simili al culto per il *vintage* anni Sessanta rilanciato dalla serie (nell’arco di una settimana dalla messa in onda del primo episodio della seconda stagione, *amazon.com* ha dichiarato esaurite le copie della raccolta di poesie di Frank O’Hara per la prima volta dal 1957).<sup>22</sup> Dall’altro lato, le allusioni letterarie svolgono una funzione narrativa specifica, servono cioè a caratterizzare la psicologia dei personaggi o un dato momento della vicenda. Le letture di Don Draper sono una manifestazione della “buona volontà culturale” tipica del *self-made man* che cerca di migliorare se stesso, della sua attitudine segretamente riflessiva, ma si offrono anche come spec-

chio dei conflitti o dei desideri del personaggio. Lo humor ebraico di Philip Roth è molto distante dalla *coolness* WASP di Don Draper, eppure c'è qualcosa che lega la compulsione sessuale di quest'ultimo alle ossessioni erotiche del protagonista di *Portnoy*; allo stesso modo, mentre legge Dante Don è nel mezzo della sua personale discesa agli inferi, accelerata dal morboso legame extraconiugale con un'amica di famiglia, di origine italiana e di fede cattolica. Le letture di Betty paiono invece nutrirne le fantasie escapiste: il suo imprigionamento nella gabbia dorata del matrimonio contrasta con le aspirazioni all'indipendenza delle laureate di *The Group* (peraltro destinate a rientrare nei ranghi), mentre la sua identificazione con un personaggio autodistruttivo di *The Best of Everything* – una storia che richiama anche l'avventura newyorkese di Peggy Olson – è proporzionale al suo rifiuto di riconoscersi nella protagonista in corsa per il lieto fine matrimoniale.<sup>23</sup>

È ovvio che la relazione dinamica di *Mad Men* con i testi che ospita al suo interno diventa comprensibile se si possiedono competenze culturali sufficienti a coglierne e decodificarne la presenza, provando a rintracciare le risposdenze tra diversi gradi della narrazione. Non si può però dire che l'intertestualità funzioni come un meccanismo esclusivo. All'opposto, lo spettatore-tipo della serie è predisposto a prestare attenzione a tutti i dettagli, a valorizzare aspetti apparentemente marginali (come il décor), ed è dunque già orientato a rendere significanti le presenze letterarie (informandosi ad esempio su un testo che non conosce). Questa disposizione tendenzialmente "feticistica" stimolata dalla serie è dunque una chiave che apre a una delle sue dimensioni più raffinate, che coesiste in un rapporto dinamico con lo storicismo, ovvero la metatestualità. La serie non parla solo di fatti ma anche (forse soprattutto) di finzioni. I riferimenti letterari fanno parte di una vasta rete di allusioni, sotto molteplici forme, ad altri testi della cultura, dal cinema alla televisione, dalla pubblicità alla radio, dalle riviste alla fotografia alla musica. Per inscenare l'apogeo del capitalismo americano, Weiner e i suoi collaboratori hanno scelto di concentrarsi su una produzione immateriale – i testi pubblicitari che ogni giorno l'agenzia sforna – già proiettata nella svolta postindustriale dell'economia, creandovi attorno un universo che appare come una copia delle produzioni fittive che circolavano nella cultura statunitense di metà Novecento: i personaggi sono visivamente ispirati ai film hollywoodiani degli anni Cinquanta e alle riviste patinate più in voga del tempo, da "Vogue" a "Playboy", mentre episodio dopo episodio proliferano gli agganci ad altri personaggi e ad altre storie (per rimanere nel campo cinematografico, si veda il fitto dialogo con i film di Alfred Hitchcock e Michelangelo Antonioni). Il risultato è la creazione di contesti ermeneutici sempre nuovi che espandono la risonanza dei contenuti narrativi, impedendo la chiusura dell'atto interpretativo. Per la sua capacità strutturale di mobilitare simultaneamente, nel tempo, il piano visivo e sonoro oltre che il testo scritto, la serie Tv citazionista si candida perciò a diventare oggetto di una "semiosi illimitata".<sup>24</sup> Concorre ad alimentare il gioco dei rimandi l'immensa disponibilità di informazioni reperibili in rete, tale da trasformare chiunque, istantaneamente, nell'ermeneuta del particolare all'apparenza più insignificante.

La complessità tematica ed estetica di *Mad Men* e la sua disponibilità a sollecitare letture molteplici, potenzialmente inesauribili, è ben rappresentata dalla



memorabile sequenza finale del penultimo episodio della sesta stagione, dal titolo shakespeariano: "The Quality of Mercy" (La qualità della misericordia, nella versione italiana "Le qualità dei mostri"). La premessa della scena è la rivalità tra Don Draper e il partner della nuova agenzia Ted Chaough (per molti aspetti un Don Draper più giovane), con cui Peggy Olson, ex-protetta di Don, ha una relazione che lui ha da poco scoperto. Nel tentativo di aumentare il budget per uno spot durante una trattativa votata a un probabile fallimento, Don ha umiliato il collega Ted e contestualmente negato il contributo creativo di Peggy, sostenendo davanti al cliente che Ted cerca soltanto di esaudire l'ultimo desiderio di un amico pubblicitario morto recentemente. È una falsità, ma il piano riesce e il cliente incrementa significativamente il budget. Ciò che segue è un duro confronto tra Peggy e Don nell'ufficio di quest'ultimo, al termine del quale Peggy esclama: "Sei un mostro".

Il centro della scena non è un avvenimento concreto ma l'interpretazione di un gesto, o meglio, il conflitto etico generato da una scelta. Assistiamo a due punti di vista che si scontrano, entrambi portatori di verità, entrambi veicoli di desideri e di investimenti inconsci. Peggy si concentra sulla menzogna e sulla prevaricazione da parte di Don, difendendo al tempo stesso il proprio investimento emotivo sulla moralità di Ted e sulla relazione con lui ("Lo odi perché è una brava persona"), tanto più vigorosamente quanto più ne subodora la fragilità. Don si concentra ufficialmente sull'obiettivo di salvare l'azienda ("Sto solo proteggendo l'agenzia"), ma desidera anche mettere in guardia Peggy dalla precarietà del suo rapporto con Ted (al pari di Don, Ted non intende lasciare la moglie mentre ama un'altra), così come prima aveva accusato Ted di essere accecato dalla sua infatuazione per Peggy ("Vi ho salvati entrambi"). Può però valere come altruismo un atteggiamento così scopertamente proiettivo? In questo disperato sforzo di rinsaldare una posizione di leadership ormai compromessa, vi è una forte componente di possessività e paternalismo.

Le voci dei personaggi, la posizione che occupano nello spazio sono rivelatori dei cambiamenti avvenuti in loro, ma anche di trasformazioni più ampie avvenute a livello storico e sociale. Peggy non è più la segretaria timida e insicura della prima stagione, ma una professionista matura in grado di affrontare il suo superiore alla pari, addirittura di attaccarlo con durezza. È semmai Don ad apparire indifeso. Il suo tono di voce è basso e rimane seduto per tutto il tempo, mentre Peggy gli torreggia davanti alzando la voce: è il 1968 e i tempi permettono un'inversione, almeno temporanea, dei ruoli di genere. A cosa si riferisce allora la "Quality of Mercy" del titolo, chi chiede misericordia e chi la dovrebbe dispensare? Tratta dal *Mercante di Venezia*, l'espressione inaugura l'appello alla clemenza che Porzia, travestita da avvocato, rivolge all'usuraio ebreo Shylock. Potrebbe trattarsi del messaggio sotteso all'attacco che Peggy, ertasi a difesa di Ted, sferra contro Don, accusandolo di scarsa umanità. Potrebbe riferirsi all'illusione di Don, che crede di aver compiuto un atto di generosità verso i suoi colleghi. Ma a essere bisognoso di un atto di clemenza potrebbe essere Don Draper medesimo, ormai incapace di salvarsi ed essere salvato, il cui scivolamento in una spirale autodistruttiva ha segnato un punto di non ritorno quando la figlia lo ha sorpreso a consumare l'ennesimo adulterio.

Nelle prime sei stagioni, Don Draper appare come una reincarnazione di Sean Connery nei primi quattro film di James Bond, o di Cary Grant – anch’egli un eroe che vive sotto copertura – in *North by Northwest* (*Intrigo internazionale*, 1959) di Hitchcock. Di inappuntabile eleganza, impersona un modello di maschilità bianca, urbana, sofisticata, investita di un potere apparentemente inviolato, di cui l’onnipresente completo scuro è il simbolo tangibile (“the strong, silent type” alla Gary Cooper, “il tipo forte e silenzioso” secondo il nostalgico Tony Soprano, un’espressione che è anche il titolo originale del quarantanovesimo episodio di *The Sopranos*). Qui significativamente privo della giacca, Don mostra allo stesso tempo le crepe di quel modello, l’inizio della sua erosione sotto l’azione di pressioni interne ed esterne. Per il critico cinematografico A. O. Scott, il personaggio rappresenta – insieme a Tony Soprano e Walter White di *Breaking Bad* – “l’ultimo dei patriarchi”: l’inesorabile collasso di un’autorità carismatica e iniqua, la cui eliminazione sembra tuttavia aver comportato la morte sociale della stessa età adulta.<sup>25</sup> Questo processo di infantilizzazione è forse anticipato dalla posizione fetale in cui Don Draper si rannicchia alla fine della sequenza; l’inquadramento dall’alto della macchina da presa accentua il rimpicciolirsi della sua figura, creando un contrasto ironico con l’immagine del “monster” evocata da Peggy prima di uscire. Ma qui la macchina della semiosi senza sosta si rimette in moto, rintracciando un legame tra il mostro, la posizione fetale e *Rosemary’s Baby*, il film di Roman Polanski visto precedentemente al cinema da Don e Peggy con i rispettivi partner: dunque Don non come demone ma come figlio del diavolo, una possibile allusione alla tragica infanzia del personaggio, che come una maledizione si perpetua nella sua incapacità di essere un buon genitore.

L’elusività, la polisemia delle vicende in cui si dibattono i personaggi è spesso catturata dai primi piani dei loro volti alla fine delle scene. Qui il viso dell’attore Jon Hamm riflette l’agitarsi di spinte contraddittorie e un’ampia gamma di emozioni, dalla sorpresa a una dolorosa rassegnazione, dall’orgoglio ferito alla capacità di resistenza. Gli occhi che infine guardano nel vuoto comunicano smarrimento disperato, o forse cecità, espressioni che trasmettono bene l’immagine di una maschilità in crisi; contemporaneamente, le tonalità psichedeliche di “Porpoise Song” (1968) dei *Monkees*, una canzone che pure chiama in causa la ricerca di significato e gli inganni delle apparenze, introducono a un’atmosfera ludica e autoironica: una strizzata d’occhio ai romanzi di stile postmoderno che si stavano affermando in quegli anni? Si tratta di un uso del primo piano che rivisita e insieme sovverte quello inaugurato dalle soap opera, tipicamente volto a enfatizzare il sentimento dominante di un personaggio rispetto a quanto detto o accaduto in precedenza, al fine di rendere la sua psicologia facilmente decifrabile. È di nuovo Phil Abraham a portare l’attenzione sulle affinità tra *Mad Men* e il romanzo attraverso la messa in risalto dei valori formali. Per Abraham, l’indugiare della macchina da presa corrisponde al “commento” costituito dalla punteggiatura in una pagina scritta: come la virgola o il punto in una frase, soffermarsi sulle espressioni facciali dà il tempo allo spettatore di rielaborare mentalmente i motivi che muovono i personaggi, di orientarsi nella loro vita più intima mettendola in relazione con un contesto più ampio.<sup>26</sup>

Le prese di posizione degli autori sono uno dei cardini del processo di consacrazione che ha interessato recentemente le serie televisive americane. In un’inter-

vista del 2013, Matthew Weiner si è confrontato a lungo con la sorella e giornalista televisiva Allison Hope Weiner, rivelando aspetti importanti del proprio progetto creativo. Provocato dall'intervistatrice, che riferiva l'insoddisfazione di un segmento del pubblico verso la presunta assenza di azione in *Mad Men* ("non succede niente"), Weiner ha replicato piuttosto piccato che lo show "non è rivolto a tutti"; contemporaneamente, ha rideclinato il significato di "azione", sostenendo che gli accadimenti esteriori non saranno forse molti, ma quelli interiori sono numerosissimi. Sono questi a costituire l'interesse della storia, e di questi si chiede agli spettatori di tenere traccia, dal momento che, sostiene Weiner, a partire dalla rivoluzione di cui Richard Chase è stato il pioniere, i personaggi delle serie Tv "possono effettivamente cambiare". Alla domanda se sarebbe possibile prolungare la serie di altri tre anni, Weiner si dimostra scettico; nel corso della lavorazione sono mutati e cresciuti i realizzatori, i personaggi e gli attori, ma la macchina narrativa non riuscirebbe a sostenere tempi più lunghi, a meno di cadere nella ripetizione. Ancora una volta, il modello sono *The Sopranos* di Richard Chase:

Una cosa che ho trovato fantastica dei *Sopranos* è stata quando David l'ha fatto finire. ...Il pubblico comincia a vedere le cose in termini binari: ok, questo non succede, questo deve succedere... È difficile sorprenderli, si annoiano. Una cosa che è super-originale e emozionante nella storia fa l'effetto, ne voglio ancora e per sempre. E poi stanno attenti solo alla trama: chi picchierà Tony, quando lo prenderanno...E allora perdi la possibilità di esprimere di che si tratta veramente, che a questo punto è televisione seria... un viaggio psicologico ed emotivo. Sono storie interiori quelle che stai raccontando, perché puoi fare tredici ore, capisci.<sup>27</sup>

La ricerca di velocità, azione, formule narrative riconoscibili si trova dunque agli antipodi rispetto al tipo di televisione seria che a Weiner interessa coltivare. Questa ricerca di differenziazione, definita nei termini di una sfida, lo pone in conflitto con le attese consolatorie del pubblico medio ("non è il pubblico a scrivere la storia... Loro non volevano che Don si risposasse, ma lui lo fa comunque"), senza implicare mai una rinuncia a comunicare con gli spettatori ("Il successo del programma, qualunque cosa abbia in mente io, è che trova riscontro nella gente").

Curiosamente, le riflessioni di Matthew Weiner sulla qualità della serialità televisiva all'inizio del ventunesimo secolo richiamano quelle di Henry James sulle potenzialità del romanzo alla fine del diciannovesimo. Ritroviamo in James la stessa insofferenza per il desiderio da parte del pubblico di moduli facili e collaudati, la stessa insistenza sul viaggio interiore dei personaggi come chiave del coinvolgimento narrativo, la stessa passione per le ambiguità morali dei protagonisti. Se per Weiner l'attenzione al puro intreccio impedisce di concentrarsi sul vero obiettivo, cioè il racconto come "viaggio psicologico ed emotivo", per James la distinzione tra romanzo d'azione e romanzo psicologico è in fondo insensata, perché "il personaggio [non è altro] se non la determinazione di un evento" e "l'evento [non è altro] se non l'illustrazione di un personaggio".<sup>28</sup> Come James, impegnato a legittimare esteticamente il romanzo dissociandolo dalle sue finalità di intrattenimento commerciale, Weiner è a suo modo interessato a "uccidere il romanzesco", vale a

dire a purificare il genere da quegli elementi-perno su cui poggiava la sua definizione, dall'intreccio, all'azione, all'eroe.<sup>29</sup>

*Mad Men* dunque come romanzo proto-modernista jamesiano? Meglio non forzare troppo le analogie: la rappresentazione dell'interiorità attraverso le immagini è altra cosa rispetto a quella realizzata tramite la parola scritta, ed è difficile pensare a un romanzo di James fruito da milioni di persone, una parte delle quali coinvolte in pratiche di *fandom*. Strettamente associata all'industria e all'intrattenimento, la televisione rimane un mezzo di espressione giovane e popolare rispetto alla letteratura, marcata da una storia di lotte per l'egemonia simbolica. A dispetto dello sfasamento temporale, le prese di posizione degli autori sembrano tuttavia riflettere dinamiche simili nei rispettivi (sotto)campi: il romanzo d'arte e la serie di qualità testimoniano il tentativo di costituzione di un "settore di ricerca", interessato a sperimentare con contenuti e forme, opposto a un "settore commerciale" privo di prestigio estetico.<sup>30</sup>

Ciò che colpisce una volta di più è la natura proteiforme della serie televisiva come organismo capace di inglobare e trasformare linguaggi, codici, generi e sottogeneri diversi. Il confronto con il romanzo ha mostrato che *Mad Men* racchiude in sé non uno ma più modelli di narrativa romanzesca, dal romanzo realistico-sociale a quello storico, a quello metatestuale di gusto postmoderno, per toccare a ritroso le novità che sarebbero esplose nella stagione modernista. Su questa sorta di testo "convergente", per adattare una famosa categoria di Henry Jenkins, che viaggia nel tempo e nello spazio, si innesta un dialogo con una varietà di tradizioni medialie che affiancano la tradizione letteraria: tutte concorrono a raccontare la storia attraverso le proprie storie, in attesa che uno spettatore-interprete ne riveli il contributo.

## NOTE

\* Anna De Biasio è ricercatrice di letteratura anglo-americana all'Università di Bergamo. È autrice di *Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte* (Venezia 2006) e ha recentemente co-curato *Transforming Henry James* (Newcastle upon Tyne 2013). Sta lavorando a una monografia sulla rappresentazione della violenza femminile nella letteratura americana dell'Ottocento.

1 Stefania Carini, "Quality Tv". *Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza*, in Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, a cura di, *I Soprano e gli altri, "Àcoma"* 36 (estate 2008), pp. 14-15; Christopher Anderson, *Producing an Aristocracy of Culture in American Television*, in Gary R. Edgerton e Jeffrey P. Jones, a cura di, *The Essential HBO Reader*, The University Press of Kentucky, Lexington 2008, pp. 23-29. Sulla "Quality Tv", cfr. anche Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age*, Syracuse University Press, New York 1996 e Janet McCabe e Kim Akass, a cura di, *Quality Tv*, London, I. B. Tauris 2007; in Italia, cfr. Aldo Grasso, *Buona Maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Mondadori, Milano 2007.

2 Anderson, *Producing an Aristocracy of Culture in American Television*, cit., pp. 24-25. Per un'in-

roduzione al concetto di "disposizione estetica", presente in molti lavori dell'autore, si veda Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino, Bologna 1983, pp. 24-48.

3 Anderson, *Producing an Aristocracy of Culture in American Television*, cit., p. 28.

4 Stephen Holden, *Sympathetic Brutes in a Pop Masterpiece*, "New York Times", 6 giugno (1999), <http://www.nytimes.com/1999/06/06/movies/television-radio-sympathetic-brutes-in-a-pop-masterpiece.html>.

5 Alex Witchel, "Mad Men" Has Its Moment, "New York Times", 22 giugno (2008), [http://www.nytimes.com/2008/06/22/magazine/22madmen-t.html?\\_r](http://www.nytimes.com/2008/06/22/magazine/22madmen-t.html?_r).

6 Roland Barthes, *L'Effet de Réel*, "Communications", 11 (1968), p. 84. Sull'effetto di reale in rapporto alla rappresentazione della moda, cfr. Antonella Mascio, "Mad Men" fra fiction e fashion, in Claudio Bisoni e Veronica Innocenti, a cura di, *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi, Modena 2013, pp. 283-294.

7 Lauren M. E. Goodlad e Jeremy Varon, *A Conversation with Phil Abraham, Director and Cinematographer*, in Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, Robert A. Rushing, a cura di, *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style & the 1960s*, Duke University Press, Durham and London 2013, p. 370.

8 Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, Robert A. Rushing, *Introduction*, in Ivi, p. 22.

9 Cfr., rispettivamente: Thomas Fahy, a cura di, *Considering David Chase: Essays on The Rockford Files, Northern Exposure and The Sopranos*, McFarland, Jefferson 2008, pp. 1-2; "Phil Abraham", <http://www.hawaiiilibrary.net/article/whebn0018844329/phil%20abraham>; Witchel, "Mad Men" Has Its Moment, cit., p. 6.

10 Tra le raccolte di saggi dedicate alla serie, cfr. anche Rod Carveth e James B. South, a cura di, *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems*, John Wiley & Sons, Hoboken 2010.

11 Vittorio Spinazzola, *Lo statuto di genere del romanzo sociale*, in *La metamorfosi del romanzo sociale*, ETS, Pisa 2012, p. 1.

12 Melanie Hernandez e David Thomas Holmberg si soffermano sulla caratterizzazione di Don Draper come eroe della classica mitologia americana della rigenerazione (cfr. "We'll start over like Adam and Eve": *The Subversion of Classic American Mythology*, in Scott F. Stoddard, a cura di, *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, McFarland, Jefferson 2011, pp. 15-44). Nella serie si istituirebbe così una tensione tra il richiamo al modello del romanzo realistico-sociale e a quello del romanzo d'iniziazione. A questo proposito, è interessante notare come il silenzio di Don Draper sul suo passato, e il riaffiorare di quest'ultimo quasi solo sotto forma di *flashback* sugli abusi subiti (e come tali da rimuovere), tenda a negare il cambiamento e lo sviluppo. Ringrazio Anna Baldini per aver discusso con me questi spunti.

13 Lauren M. E. Goodlad, *The Mad Men in the Attic: Seriality and Identity in the Modern Babylon*, in *Mad Men, Mad World*, cit., pp. 320-344.

14 György Lukács, *Il romanzo storico*, a cura di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1965, p. 9.

15 *Ne Il mondo dentro il capitale* di Peter Sloterdijk l'espressione è attribuita a Ralf Dahrendorf, cit. in Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani oggi*, "Allegoria", XX, 57 gennaio-giugno (2008), p. 28.

16 Per importanti romanzi che riflettono sul passato statunitense, cfr. Cormac McCarthy, *Blood Meridian* (1985), Toni Morrison, *Beloved* (1987), Don DeLillo, *Underworld* (1997); per un recupero di modalità realistiche, cfr. la tetralogia di *Rabbit Armstrong* (1960-1995) di John Updike, la trilogia inaugurata da *American Pastoral* (1997) di Philip Roth, *Freedom* (2010) di Jonathan Franzen.

17 Witchel, "Mad Men" Has Its Moment, cit.

18 Tra le critiche più dure alla (non) rappresentazione della razza in *Mad Men*, cfr. Kent Ono, *Mad Men's Postracial Figuration of a Racial Past*, in *Mad Men, Mad World*, cit., pp. 300-319.

19 Spinazzola, *Lo statuto di genere del romanzo sociale*, cit., pp. 10-11.

20 Caroline Levine, *The Shock of the Banal: Mad Men's Progressive Realism*, in *Mad Men, Mad World*, cit., p. 139.

21 "Mad Men Reading List", <http://charliecrews38.hubpages.com/hub/Reading-Mad-Men> (ultimo aggiornamento 5 giugno 2014).

22 Stoddard, *Introduction*, in *Analyzing Mad Men*, cit., p. 2.

23 Per osservazioni sul ruolo di *The Best of Everything* in *Mad Men*, cfr. Goodlad, Kaganovsky,

---

Rushing, *Introduction*, cit., pp. 5-7, e Tamar Jeffers McDonald, *Mad Men and Career Women: The Best of Everything?*, in *Analyzing Mad Men*, pp. 117-135.

24 Umberto Eco tratta estesamente il concetto di "semiosi illimitata" ne *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, pp. 325-338. Nel suo intervento al convegno "Tempo di serie: temporalità e serie televisive" (Bergamo, 20 novembre 2014), Giorgio Vasta ha parlato di "imprigionamento in una semiosi illimitata" a cui le serie televisive costringerebbero il pubblico, in misura maggiore del romanzo e del film.

25 A. O. Scott, *The Death of Adulthood in American Culture*, "New York Times", 11 settembre (2014), [http://www.nytimes.com/2014/09/14/magazine/the-death-of-adulthood-in-american-culture.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/09/14/magazine/the-death-of-adulthood-in-american-culture.html?_r=0).

26 Goodlad e Varon, *A Conversation with Phil Abraham, Director and Cinematographer*, cit., p. 370.

27 *Mad Men Explained and You Are Here Previewed with Matthew Weiner*, 5 agosto 2013, TheLipTV, <https://www.youtube.com/watch?v=zxp0CC-DRok>.

28 Henry James, *L'arte del romanzo*, tr. A. Fabris, Lerici, Milano 1959, p. 48.

29 Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 318. Per un'analisi di James come figura-chiave nella creazione di un polo autonomo nel campo letterario anglo-americano, cfr. Anna De Biasio, *L'art du (dans le) roman comme coup d'État symbolique? Henry James croise Paul Bourget*, in Anna Boschetti, a cura di, *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2010, pp. 195-222.

30 Come spiega Bourdieu in riferimento al campo letterario francese dell'Ottocento, il settore di ricerca (autonomo) e commerciale (eteronomo) in cui tende a scindersi ogni genere rappresentano due diversi mercati tra cui non esistono barriere nette (*Le regole dell'arte*, cit., p. 185). L'opposizione tra settore autonomo ed eteronomo è ovviamente solo relativa nel caso della televisione, come del resto nel caso del cinema: per una disamina dei processi di legittimazione estetica del cinema, cfr. Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008.