

Genre Mix e Narrative Camouflage in *Watchmen*

Andrea Bernardelli

Dipartimento di Scienze dell'Ambiente e della Prevenzione, Università degli studi di Ferrara, IT
andrea.bernardelli@unife.it

Abstract

The television miniseries *Watchmen* (HBO, 2019) is a particularly complex narrative product. The miniseries is inspired by the graphic novel of the same title by Alan Moore and David Gibbons and was created by writer, producer, and cartoonist David Lindelof - known as co-writer and lead writer of the tv series *Lost*. It looks like a sequel to the Moore and Gibbons comics, and it is, as for the comics, a sci-fi uchronia. The interesting thing is that the focus of the narrative of the miniseries is based on a historical event, which really happened even if for a long time hidden, called *The Tulsa Massacre* (May 31- June 1, 1921). This television product, apparently attributable to the science fiction and comics genre of superheroes, actually proposes a reflection that tries to connect the past, a real historical event, to the present, to the racial problems that cross the United States. The analysis will focus on some theoretical concepts, such as *narrative camouflage* and *genre mix*, through which an attempt will be made to explain the particular narrative construction of the text and its distinctiveness.

Key Words

Tv Series; Science Fiction; Historical Fiction; Television Studies; Narratology

Contents

1. L'approccio teorico: il mimetismo narrativo
 2. Genre mix e complessità
 3. Un particolare oggetto narrativo: *Watchmen*
 4. La sequenza iniziale
- Bibliografia

1. L'approccio teorico: il *mimetismo narrativo*

Esistono prodotti commerciali, legati a generi narrativi popolari, che nascondono o mascherano al proprio interno la presenza di temi complessi o controversi da un punto di vista ideologico e culturale. Ad esempio, la fantascienza, sia letteraria che audiovisiva, è spesso utilizzata come veicolo di temi forti e culturalmente rilevanti di denuncia sociale, nascosti sotto le forme caratteristiche del genere fantastico. Possiamo chiamare questo meccanismo *mimetismo narrativo* (*narrative camouflage*), prendendo in prestito il senso di questa espressione dal contesto della biologia evolutiva. Come alcuni animali nascondono la propria presenza assumendo un aspetto che gli permette di mascherarsi all'interno dell'ambiente o contesto in cui vivono, così alcuni temi culturalmente dissonanti possono essere veicolati attraverso le strutture narrative di un genere narrativo popolare in forma più o meno occulta. Possiamo trovare diversi esempi di questo meccanismo in alcune contemporanee serie televisive di fantascienza, come ad esempio *Westworld* (2016-22), *The Handmaid's Tale* (2017-in produzione), *Dark* (2017-20), o *Black Mirror* (2011-in produzione).

Un vantaggio nell'utilizzare la fantascienza a questo scopo è che consente agli autori di esplorare scenari ipotetici che non potrebbero esistere in quelle forme estreme, o essere eticamente sopportabili, nel mondo reale. Ambientando la storia in un futuro lontano o in una realtà alternativa, gli autori/sceneggiatori possono esporre ed esplorare questioni sociali, politiche e culturali senza coinvolgere direttamente alcun gruppo o ideologia in particolare. Naturalmente, il meccanismo del *narrative camouflage* non è prerogativa esclusiva della fantascienza. Molti altri generi, dall'horror al romance alla fiction poliziesca, vengono utilizzati per esplorare particolari temi sociali e culturali in forma "mascherata".¹ La funzione di tale meccanismo è quella di utilizzare una storia coinvolgente e piacevole per lo spettatore, mentre si comunica un messaggio particolarmente impegnativo dal punto di vista dell'impatto culturale.

Questo meccanismo può essere ricondotto ad un principio estetico-narrativo più generale. Franco Moretti – partendo dalle teorie estetologiche di Georgy Lukacs² – sostiene che «aesthetic forms are structured responses to social contradictions» (Moretti 2013: 14, nota 27). In sostanza una specifica *forma estetica* rappresenta la risposta ad una *dissonanza* o ad una contraddizione presente nella realtà. Un *problema* presente nel reale contesto socio-culturale trova una *risposta* indiretta in un'opera estetica nell'uso di una particolare forma linguistica, discorsiva, o narrativa.

Tornando all'esempio offerto da forme di narrazione popolare, la serialità televisiva negli ultimi due decenni ha sempre più preso spazio nell'immaginario popolare. Uno dei motivi di questa sempre maggiore rilevanza socio-culturale di un genere narrativo ritenuto in precedenza banale

¹ Questo insieme di narrazioni appartenenti ai generi narrativi popolari, ma cariche di significati ideologici e culturali, è in qualche modo legata all'ambito della cosiddetta *speculative fiction*.

² «Every art form is defined by the metaphysical dissonance of life which it accepts and organises as the basis of a totality complete in itself» (Lukács 1972: 62).

e di puro intrattenimento è certamente legato al fatto che sempre più queste narrazioni raccontano di mondi finzionali che ci dicono qualcosa sulla nostra realtà (Laugier 2019). Questa operazione non viene fatta in modo diretto, ma attraverso “figure” narrative che – come dice Moretti – mettono in evidenza delle dissonanze, dei nodi problematici, della realtà. Ad esempio, la serie televisiva *Westworld*, seppure si tratti di un prodotto narrativo attribuibile al genere popolare della science fiction, e sia evidentemente caratterizzato da una forte spettacolarizzazione tipica di questo genere, contiene una chiara esemplificazione di come un prodotto della cultura di massa possa veicolare contenuti oggetto di dibattito e critici dal punto di vista sociale attraverso particolari dispositivi narrativi. In particolare, nel caso specifico questo avviene attraverso la costruzione della identità dei personaggi e la complessa organizzazione narrativa che li vede protagonisti, sia androidi che umani (vedi Dusi, Salvador 2020; Piga Bruni 2023). Questo particolare sistema dei personaggi rinvia al dibattito sulla AI e alla discussione riguardo al rapporto umano/artificiale, come anche alla questione etica della subordinazione di soggetti “altri”, unito a critiche al sistema capitalistico e alle sue conseguenze etiche ed esistenziali.

Esistono quindi *forme* narrative che veicolano mascherandoli contenuti “scomodi” o oggetto di discussione nel più ampio contesto culturale di appartenenza, e che portano la nostra attenzione di lettori/spettatori su particolari *dissonanze* della realtà attraverso la loro “risposta” narrativa e finzionale. La questione è, a questo punto, quella di individuare di volta in volta le forme narrative, a qualsiasi livello ci si voglia focalizzare, che svolgono questa funzione di *mimetizzazione* della dissonanza.

2. Genre mix e complessità

Nel campo della narrazione televisiva potremmo ricondurre questa tendenza del *narrative camouflage* alla cosiddetta *complex television*. Nel definire il concetto di *complex television* Mittell non fa esplicito riferimento alla complessità tematica delle strutture narrative, né sembra basarla su di un mix di differenti generi narrativi, come intendo in seguito sostenere. Ma, in un certo senso, è proprio la complessità formale delle strutture narrative, genericamente intese, a permettere di veicolare temi dissonanti o oggetto di dibattito culturale. Vedremo come, nel caso preso in considerazione, l’uso di un mix di generi narrativi appartenenti al contesto della cultura popolare sia fondamentale per ottenere l’effetto di *camouflage* o di *mimetizzazione*. E questo tipo di complessità narrativa viene usato come un dispositivo formale per sensibilizzare lo spettatore riguardo a specifiche tematiche o questioni oggetto di discussione o controversia nella cultura di riferimento.

Il concetto fondamentale che guida l’argomentazione del testo di Mittell è che “over the past two decades, a new model of storytelling has emerged as an alternative to the conventional episodic and serial forms that have typified most American television since its inception,” un modello di narrazione che ritiene caratterizzato dalla *narrative complexity* (2015: 17). Mittell, per comprendere cosa si debba intendere per complessità narrativa, cerca di delineare gli aspetti

formali di questa modalità di racconto e – punto centrale della sua analisi –, afferma di volere mettere in evidenza le sue specifiche modalità di fruizione e di consumo da parte dello spettatore. Per questo motivo afferma che «complex television programs invite temporary disorientation and confusion, allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement» (2015: 51).

Sottolinea quindi come il coinvolgimento dello spettatore nella narrazione seriale venga ottenuto attraverso un effetto di disorientamento. Questa idea è prossima al concetto di *straniamento* così come è stato utilizzato dai Formalisti russi:³ lo spettatore viene sorpreso e confuso attraverso l'uso di particolari costruzioni narrative o testuali. Deve esserci qualcosa nella struttura della narrazione che conduce lo spettatore ad un livello superiore di consapevolezza riguardo ai contenuti, alla rilevanza tematica della storia narrata. Ritengo che, in alcuni casi, questo effetto possa essere ottenuto attraverso un mix di differenti generi narrativi che porta lo spettatore ad un nuovo livello di quella che potremmo definire come una forma di comprensione *metanarrativa*. Come spettatore, nel momento in cui ho la consapevolezza di trovarmi di fronte ad una anomala mescolanza di differenti generi narrativi, sento la necessità di ricostruire il senso di ciò di cui sto avendo esperienza nonostante la sua stranezza, o la distanza da ciò a cui sono abituato. Ho bisogno di dare una ragione a qualcosa che sembra strano e anomalo da un punto di vista narrativo, e come spettatore vengo spinto a cercare un ulteriore livello di significato. Come spettatore, le mie aspettative riguardo alla caratterizzazione della narrazione rispetto al genere narrativo, vengono infrante, disattese. La storia diventa coinvolgente, come dice Mittell (2015: 52), per la sua complessità, discorsiva e formale, e si trasforma in un mistero in sé da risolvere per lo spettatore.

Questo è, secondo Mittell, all'origine di quel fenomeno di risposta da parte del pubblico degli spettatori di serialità televisiva che chiama del *forensic fandom*. Secondo Mittell “these programs [complex tv series] convert many viewers into amateur narratologists”. Vorrei aggiungere che questo conduce gli spettatori a prendere in considerazione e a discutere argomenti di cui sarebbero stati altrimenti ignari, o di cui non si sarebbero occupati o interessati. Gli spettatori di serie televisive “complesse” sarebbero quindi portati a discutere tematiche controverse a partire da uno stato di confusione cognitiva determinata dal *genre mix* di alcuni prodotti televisivi. L'inaspettata presenza, o coesistenza, di differenti generi narrativi, tra loro apparentemente incoerenti, diventa il fattore scatenante di una logica del sospetto da parte dello spettatore che è portato a cercare di risolvere l'anomalia testuale in direzione della evocazione di una tematica complessa di sfondo. È “il fatto sorprendente” di cui parla Charles S. Peirce che determina “il dubbio” e scatena la catena degli interpretanti per cercare una soluzione cognitiva che quieti lo stato di incertezza del soggetto (Peirce 1984). E quella soluzione lo spettatore la cerca sul piano tematico, partendo da una incoerenza formale.

³ Concetto ripreso per definire la science fiction letteraria da Darko Suvin (1979) nei termini di una “letteratura dello straniamento cognitivo”.

3. Un particolare oggetto narrativo: *Watchmen*

Un chiaro esempio di questo meccanismo è il modo in cui è stata costruita la struttura narrativa della miniserie *Watchmen* (HBO, 2019). La miniserie è ispirata al graphic novel dallo stesso titolo di Alan Moore e David Gibbons (DC Comics, 1986-87), ed è stata creata dallo sceneggiatore, produttore, e fumettista Damon Lindelof – noto come co-sceneggiatore e autore principale delle serie tv *Lost* e *The Leftovers*. La miniserie è apparentemente un sequel del comics di Moore e Gibbons, i cui avvenimenti sono collocati nel 2019 – più di trent’anni dopo gli eventi descritti nel comics –, ed è, come nel caso del graphic novel, una ucronia. Gli eventi narrati nella miniserie hanno luogo in un 2019 alternativo in cui, una delle tante differenze rispetto al nostro 2019 storicamente noto, è che è stato eletto presidente degli Stati Uniti la ex star hollywoodiana Robert Redford. Ed è proprio il presidente che, concedendo un risarcimento agli afroamericani e ad altri gruppi etnici vittime di discriminazione razziale, scatena la reazione di vari gruppi nazionalisti e suprematisti bianchi. In particolare, a Tulsa (Oklahoma) un gruppo di suprematisti bianchi chiamato “Seventh Cavalry” compie atti di terrorismo contro il locale dipartimento di polizia invocando, come giustificazione dei loro atti criminali e di ribellione, supposte ingiustizie razziali. La polizia è costretta a nascondere la propria identità con maschere per impedire di diventare obiettivi delle azioni della Seventh Cavalry, come era avvenuto – ci viene narrato attraverso flashbacks –, alcuni anni prima nel corso di quella che era stata chiamata la “White Night” in cui molti poliziotti erano stati uccisi con le loro famiglie. In questo contesto, Angela Abar (interpretata da Regina King), una detective conosciuta sotto l’identità di Sister Night, deve risolvere il caso dell’omicidio del capo della polizia, e suo fraterno amico, Judd Crawford (Don Johnson). Nel fare questo scopre alcuni imbarazzanti segreti che riguardano le azioni, e le reali intenzioni, del meccanismo di vigilantismo innescato dalla necessità della polizia di rispondere alle azioni dei suprematisti. Questa prima e generale linea di interpretazione della miniserie si ricollega al tema principale del graphic novel di Moore e Gibbons. I poliziotti agiscono infatti in quel contesto mascherati come supereroi. Nascondono la propria identità per preservare la propria esistenza e quella dei propri cari, ma questo gli permette anche di agire al di là della legge e in maniera eticamente non sempre coerente con il loro ruolo (Nussbaum 2019). Il tema del graphic novel di Moore Gibbons era infatti quello della liceità dell’azione di eroi mascherati che operavano al di fuori della legalità, facendo giustizia sommaria dei villains. Nel mondo del graphic novel gli eroi mascherati erano stati banditi e avevano dovuto cessare la loro attività. Lo slogan usato durante le proteste contro gli eroi mascherati – e che appare spesso sui muri in alcune vignette – era infatti “Who Watches the Watchmen”, da cui il titolo del comics (espressione tratta dalla VI *Satira* di Giovenale, “Quis custodiet ipsos custodes”). Il tema del limite dell’azione di chi deve garantire l’ordine e la giustizia torna nella miniserie, ma in un certo modo rovesciata: ora sono i custodi istituzionali della legalità a dovere indossare una maschera, come detto, con conseguenze non sempre positive dal punto di vista etico (Burroughs et al. 2022).

La prima questione è quindi quella di capire come la miniserie sia connessa al celebre graphic novel, a cui fa riferimento esplicito ponendosi in continuità temporale come una sorta di sequel. In realtà non si tratta di un vero e proprio sequel anche se gli eventi della miniserie si svolgono dichiaratamente trent'anni dopo quelli del fumetto. La distanza tra le due narrazioni, tra i due mondi narrativi, non permette allo spettatore (e si suppone in precedenza lettore del graphic novel) di individuare, almeno nei primi episodi della miniserie, un'effettiva continuità. Lo spettatore riconosce indizi che rimandano al comics e alla sua trasposizione cinematografica del 2009, ma le linee narrative principali della miniserie non si collegano direttamente a quella trama narrativa. Si tratta di una forma particolare del più generale meccanismo della trasposizione, che sembra giocare soprattutto a livello tematico. La trasposizione, infatti, si basa sull'effetto cognitivo di riconoscimento che si attiva nello spettatore di una qualche forma di continuità rispetto ad uno o più livelli narrativi dell'originale di riferimento. Come abbiamo detto il tema del ruolo dei garanti della legge sembra essere una di queste linee di continuità. Ma la trasposizione in generale si gioca su un complesso meccanismo di continuità e discontinuità (Dusi 2015). In questo caso è evidente fin da principio che la discontinuità rispetto al graphic novel nella percezione dello spettatore consiste nell'uso di un remix di diversi generi narrativi popolari, dal docu-drama, alla fiction storica, alla fantascienza, al fantastico, all'ucronia e alla distopia (Rossouw 2021). Ed è in questo che si gioca anche il narrative camouflage.

A questo punto possiamo chiederci come e dove si manifesti la presenza, apparentemente insolita, di un tema ideologico rilevante in questa narrazione dichiaratamente fantascientifica, quale sia il concreto meccanismo narrativo che scatena il processo ermeneutico dello spettatore. Fin dalle prime immagini la miniserie ci mette di fronte a qualcosa di inatteso, qualcosa che lo spettatore di una narrazione di fantascienza e di supereroi non si aspetterebbe di vedere in quel genere di costruzione narrativa.

La prima sequenza narrativa che lo spettatore può vedere - della durata di circa 2 minuti - è la ricostruzione di un tragico evento storico del passato degli Stati Uniti. La cosa interessante è che il fulcro della narrazione della miniserie si basa su questo evento storico, realmente accaduto anche se a lungo tenuto nascosto, chiamato *Il massacro di Tulsa*. Tra il 31 maggio e il 1° giugno del 1921, la comunità afroamericana di Tulsa che viveva nel quartiere di Greenwood, fu attaccata da gruppi di bianchi per vendicare la presunta aggressione di un ragazzo nero a una donna bianca. Le fonti ufficiali parlarono all'epoca di 36 vittime, tutte afroamericane, ma le vittime furono probabilmente diverse centinaia. La miniserie parte da una ricostruzione storica di quegli eventi, e tutto ciò che accade ai protagonisti sarà legato e riconducibile ad essi. Quindi questo evento, fedelmente ricostruito nell'incipit della miniserie, diventa fondamentale per lo sviluppo della narrazione che segue e funge da collante per tenere insieme tutte le diverse trame. La stessa protagonista, Angela Abar alias Sorella Notte, scoprirà non solo che tutti gli strani eventi che stanno accadendo sono riconducibili a quel tragico evento storico, ma che anche la sua storia personale è ad esso legata (Coviello 2021). Come è stato suggerito

da alcuni interpreti, attraverso questo intreccio narrativo tra storia e finzione viene ricostruita la condizione di costante pericolo e aggressione subita dagli afroamericani negli Stati Uniti, almeno nel corso degli ultimi o anni. Una situazione che evidentemente viene rappresentata come ancora esistente, nulla sembra essere cambiato dal 1921 al 2019. Anche se la miniserie è un'ucronia, o forse proprio per questo, è il nostro tempo a essere rappresentato.

Riguardo all'evento rappresentato e al silenzio che lo ha avvolto per decenni, solo nel 1996, 75 anni dopo il massacro, un provvedimento del parlamento dell'Oklahoma portò alla costituzione di una commissione per lo studio dei disordini del 1921. Il rapporto finale della commissione, pubblicato nel 2001, afferma che la municipalità aveva favorito la violenza dei cittadini bianchi contro quelli neri e raccomandava l'istituzione di un programma di risarcimenti nei confronti dei sopravvissuti e dei loro eredi. Lo Stato dell'Oklahoma approvò una legge che istituiva borse di studio a favore dei discendenti dei sopravvissuti, stimolava la ripresa economica del quartiere di Greenwood e creava un parco a memoria delle vittime del massacro che fu inaugurato nel 2010. Solo nel 2020 la storia del massacro è entrata nel programma scolastico delle scuole dell'Oklahoma

Il fatto che il richiamo alla contemporaneità sia stato efficace sul pubblico degli spettatori è reso evidente dalle reazioni alla miniserie di veri gruppi di suprematisti bianchi che hanno minacciato gli attori e la stessa HBO. Dall'altro lato, la miniserie ha portato alcuni spettatori a prendere coscienza del loro passato di afroamericani e dell'esistenza di questo tragico evento nella storia americana. Sui social network è possibile trovare dichiarazioni di spettatori afroamericani che affermano di aver scoperto grazie alla miniserie televisiva questo evento fondamentale del loro passato, e anche il fatto che le istituzioni lo avessero tenuto nascosto per quasi un secolo.

4. La sequenza iniziale

Ora attraverso l'analisi della sequenza audiovisiva iniziale del primo episodio della miniserie cercherò di porre in evidenza il meccanismo di disorientamento cognitivo dello spettatore nell'interpretare il senso del successivo svolgimento del racconto ottenuto attraverso un mix di generi narrativi, in particolare mescolando ricostruzioni storiche e rappresentazioni di contesti narrativi invece totalmente finzionali. Una operazione che avviene attraverso quello che Dusi definisce come un *Intermedial Realism* (2023).

Verrà qui presa in considerazione la sequenza iniziale considerandola come una sorta di mossa di apertura degli autori attraverso cui innescano un meccanismo narrativo che attraverserà tutti gli episodi della serie. Tale dispositivo è basato sulla mescolanza tra il genere quasi-documentaristico della narrazione degli eventi del passato, della storia degli Stati Uniti, e del genere fantastico-fantascientifico legato alle vicende dei supereroi. Vedremo come il mix di generi a cui lo spettatore viene messo di fronte, fin da principio, sia la forma testuale che innesca quella *forensic attitude* che conduce allo "svelamento" delle tematiche culturalmente dissonanti (il *narrative camouflage*).

Appare in principio il titolo della serie in cui viene utilizzata la stessa grafica delle titolazioni del graphic novel, immediato rinvio intertestuale per i suoi lettori. In sottofondo si sente il rumore di una pellicola che scorre. Si tratta di un indizio contestuale che rinvia lo spettatore al fatto che sta assistendo alla proiezione di un film su uno schermo come sarà poi chiaro a seguire. Stiamo quindi assistendo alla proiezione di un film muto con didascalie, anche se solo in seguito capiremo dove avvenga la proiezione. Il breve film racconta la storia della cattura di uno sceriffo accusato di furto di bestiame da parte di Bass Reeves (1838-1910) “The Black Marshal of Oklahoma” (vedi figure 1 e 2). Reeves è stato il primo deputy marshal afroamericano a ovest del fiume Mississippi (Burton 2008). La sua figura e il suo ruolo sono stati a lungo dimenticati nella storia americana e la sua memoria è stata recuperata negli ultimi vent’anni anche attraverso la sua presenza in opere letterarie, cinematografiche e televisive. Si tratta quindi di una reale figura storica, qui funzionalizzata e resa come quella di un supereroe acclamato dalle persone (tutti bianchi) che assistono alla cattura del villain.

Dopo l’inquadratura del Marshal che indica il distintivo (figura 2), la mdp lentamente si sposta dall’inquadratura focalizzata sullo schermo del cinema verso la sala inquadrando un bimbo afroamericano che guarda il film, completamente solo in sala (fig. 3). Il bimbo ripete la frase che vede nella didascalia e che sarebbe stata pronunciata dal suo eroe, Bass Reeves, in replica ai cittadini che chiedevano il linciaggio del colpevole, “There will be no mob justice today”. La frase assume un significato rilevante quando lo spettatore si rende conto di quanto sta realmente accadendo fuori dalla sala del cinema, appunto una “Mob justice” ai danni degli afroamericani di Tulsa. Vengono inquadrare le mani di una pianista in sala che accompagna la proiezione e che scopriremo sia la madre del bambino. Si sente dall’esterno il suono di una sirena d’allarme e poi delle esplosioni. Entra in sala un afroamericano in divisa militare armato di fucile che porta via la donna e il bambino, si tratta del padre del bambino e marito della donna.

Abbiamo qui una inquadratura totale della via principale del quartiere di Greenwood (Tulsa) in cui si sta svolgendo la brutale aggressione nei confronti degli afroamericani. Appare la scritta in sovrainpressione “Tulsa 1921” che contestualizza storicamente gli eventi per lo spettatore e ne definisce lo statuto quasi documentaristico (fig. 4); la sequenza continua con scene di violenza ai danni degli afroamericani da parte dei bianchi. La mdp segue in piano sequenza la famiglia che fugge lungo la strada tra spari e uccisioni, raggiungendo un’altra famiglia di afroamericani in una rimessa in cui si stanno preparando alla fuga con un furgoncino. Li convincono a portare con sé in salvo il solo bambino che viene nascosto nel bagagliaio del mezzo, ma prima che partano il padre saluta il bambino e gli mette un biglietto in tasca. L’inquadratura successiva è in notturna, quindi è passato del tempo dalla scena precedente, e ci mostra il bambino che si risveglia a terra in un campo a lato della strada. L’auto è rovesciata e l’uomo e la donna sono morti; il bambino estrae dalla tasca il biglietto lasciato dal padre su cui è scritto “Watch over this boy” (biglietto che ritornerà nel seguito della storia). Il bambino trova a terra una neonata piangente, la figlia della coppia deceduta, la avvolge in una coperta e la porta

via in braccio con sé dopo averla tranquillizzata. Si gira, e in lontananza vede le fiamme che si alzano da Tulsa (fig. 5); il bambino si rigira verso la mdp e alle sue spalle appare il titolo (surreale) del primo episodio, “It’s Summer and We’re Running Out of Ice” (fig. 6).



Figura 1.



Figura 2.

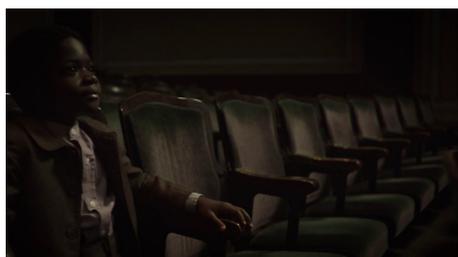


Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.

Il bambino si allontana da Tulsa lungo la strada uscendo dall'inquadratura in basso; dall'alto appaiono i fari di un moderno pick-up che sta percorrendo la stessa strada; siamo passati al 2019. Sul pick up si trova uno dei componenti dei Seventh Cavalry che viene fermato da un'auto della polizia per un controllo. Il poliziotto afroamericano si rende conto che la persona da lui fermata è sospetta. Verrà poi ferito a colpi di mitra dal sospettato mentre si trova nella propria auto a segnalare alla radio la situazione. Scopriamo così anche che i poliziotti non possono disporre liberamente di armi da fuoco, ma devono chiedere lo sblocco dell'arma alla centrale dopo che sia stata da loro valutata la pericolosità della situazione in cui l'agente si trova. A seguire la scena

cambia ancora e ci troviamo in teatro dove si sta rappresentando il musical *Oklahoma!*⁴ Il capo della polizia è tra il pubblico e viene prelevato e portato in ospedale dove il poliziotto ferito è ricoverato in coma.

Ci fermiamo qui in questa sorta di “ricostruzione” delle prime sequenze del primo episodio della miniserie. Tutto questo è utile per sottolineare alcuni passaggi nel meccanismo narrativo di apertura della storia e di ricondurli al quadro teorico di riferimento. Prima di tutto abbiamo la presenza di riferimenti storici insistita e ripetuta, ma riportati in maniera non esplicita. Lo spettatore può dubitare che si tratti del racconto di eventi realmente accaduti. Ancor più il dubbio riguardo alla storicità può sorgere nel caso della figura di Bass Reeves, il Marshal afroamericano, che viene collocata nella finzione del film proiettato in sala. Tutto questo suscita nello spettatore un insistito atteggiamento ermeneutico. Ne nasce infatti una costante tensione verso la ricerca del significato di quegli eventi in funzione della spiegazione del racconto finzionale. Questo porta lo spettatore ad attivare una indagine o ricerca fuori dal testo per trovare ulteriori informazioni.

Si scatena quella che Eco avrebbe chiamato una lunga *passeggiata inferenziale* (1979: 117-segg). La ricerca delle informazioni riguardo agli eventi storici evocati nella prima sequenza narrativa della miniserie porta lo spettatore a cercare di incrementare le proprie conoscenze riguardo alla storia degli afroamericani in Nordamerica. Questo sembra inizialmente servire al solo scopo di comprendere il seguito della narrazione, ma determina un ulteriore effetto. Porta infatti lo spettatore ad attivare una *forensic attitude* – atteggiamento che sta a fondamento della *forensic fandom* di cui parlava Mittell. Questa *forensic attitude*, questa tensione verso l’indagine, conduce inevitabilmente lo spettatore a domandarsi cosa sia realmente accaduto a Tulsa nel 1921 e chi fosse, e se fosse realmente esistito, uno sceriffo afroamericano nell’America della frontiera. Questo porta gli spettatori anche a discuterne sui social, e a rendere quell’evento di nuovo attuale collegandolo a quanto accade nella contemporaneità.

A seguire lo spettatore si renderà conto che tutti gli eventi che accadono nel corso della miniserie, e anche il passato di alcuni personaggi centrali nelle vicende narrate, è riconducibile a quegli eventi storici. In sostanza vedrà nel corso dello sviluppo delle vicende come tutti i fili della narrazione si riannodino riconducendo a quell’evento fondamentale: il massacro di Tulsa del 1921. Qui si inserisce la funzionalità del genere mix. La storicità degli eventi riportati e che verranno costantemente richiamati con altre sequenze nel corso della miniserie, si trova ad entrare in contrasto con la evidente caratterizzazione fantastica di buona parte del racconto. Quell’evento storico e la sua ricostruzione non è quindi solo un episodio simbolico a cui ricondurre il tema generale del razzismo, ma è strettamente funzionale alla comprensione del senso della narrazione nel suo insieme; svolge una funzione narrativa - o

⁴ Il musical è del 1953 e ha una forte caratterizzazione patriottica e di idealizzazione dello Stato dell’Oklahoma. La canzone principale del musical *Oklahoma!* è stata subito adottata nel 1953 come inno dello Stato. Da qui il significato particolare che assume questo “play within the play” nel contesto della miniserie in relazione al tema della white supremacy (nella miniserie gli attori che recitano nel musical sono tutti afroamericani con un evidente intento di rovesciamento ideologico della funzione di quella rappresentazione).

meta-narrativa, visto che porta a riflettere sulla veridicità della narrazione –, e non solo tematica.

Lo spettatore passa dal genere della rievocazione storica, attraverso la finzionalizzazione di eventi storicamente accaduti – una sorta di docu-fiction –, al genere poliziesco – l’uccisione del poliziotto e la ricerca dei colpevoli. Solo con estrema lentezza vengono inseriti elementi narrativi legati al genere science fiction che permetterà anche allo spettatore di aprire un ulteriore fronte di indagine intertestuale legato al ritorno di personaggi del comics nella miniserie. La mescolanza dei generi narrativi è forte e complessa tanto che, come detto, attiva un effetto straniante sullo spettatore innescandone la curiosità interpretativa.

In sostanza lo spettatore è continuamente stimolato alla ricerca di indizi sia testuali che extratestuali che gli permettano di ricostruire il significato del racconto. Lo spettatore è sottoposto ad un costante disorientamento per quanto riguarda l’attribuzione del genere narrativo del racconto in modo univoco. Questo induce un atteggiamento analitico, come detto, ermeneutico, che porta come ulteriore conseguenza a quella forensic attitude che conduce lo spettatore a discutere del senso di ciò che ha visto con altri sulle piattaforme social. È la forma narrativa complessa giocata su un mix di generi a provocare quella tensione che porta ad atteggiamento di curiosità e di ricerca continua nello spettatore.

Questo prodotto televisivo, apparentemente riconducibile al genere fantascientifico e fumettistico dei supereroi, propone in realtà una riflessione che cerca di collegare il passato, un evento storico reale, al presente, ai problemi razziali che attraversano gli Stati Uniti – ad es. il movimento Black Lives Matter, il suprematismo bianco, ecc. (Black 2020). Si tratta dell’ennesimo caso in cui una storia di finzione, e nello specifico una serie televisiva, cerca di collegare storia e contemporaneità, portando all’attenzione del pubblico di un prodotto televisivo commerciale temi controversi e complessi. Ma riesce in questo compito attraverso l’uso di particolari forme narrative – il mix di generi (Grignaffini 2016) – che spinge lo spettatore a chiedere di più al testo narrativo, rispetto alla semplice necessità dell’intrattenimento.

Bibliografia

Black, Jack

2020 «Watchmen’s Parallax View – Handling Past Trauma and Present Tensions», *Critical Studies in Television Online*, January 20, 2020. <<https://cstonline.net/watchmens-parallax-view-handling-past-traumas-andpresent-tensions-by-jack-black/>>.

Burroughs, B., Morse, B.J., Snow, T., and Carmona, M.

2022 «The Masks We Wear: Watchmen, Infrastructural Racism, and Anonymity», *Television & New Media*, 0, 1-17.

Burton, Art T.

2008 *Black Gun, Silver Star: The Life and Legend of Frontier Marshal Bass* Reeves, Lincoln, University of Nebraska Press.

Coviello, Massimiliano

2021 «Riscrivere le proprie storie. Il viaggio di Sister Night in Watchmen», *Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 7.2, 202-211.

Dusi, Nicola

2015 *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis.

2023 «Intermedial Realism in Chernobyl», *Pop Junctions*, February 13, 2023.
<[http://henryjenkins.org/blog/2023/1/23/intermedial-realism-in-
chernobyl](http://henryjenkins.org/blog/2023/1/23/intermedial-realism-in-chernobyl)>.

Dusi, Nicola; Salvador, Mauro

2020 «Intermediale, transmediale, crossmediale in *Westworld*1», *Mediascapes Journal*, 16, 3-16. <[https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/
view/17190](https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/17190)>.

Gillespie, Michael Boyce

2020 «Thinking about Watchmen: A Roundtable» (with Kristen Warner, Rebecca A. Wanzo, and Jonathan W. Gray), *Film Quarterly*, Summer 2020, 73.4.
<[https://filmquarterly.org/2020/06/26/thinking-about-watchmen-with-
jonathan-w-gray-rebecca-a-wanzo-and-kristen-j-warner](https://filmquarterly.org/2020/06/26/thinking-about-watchmen-with-jonathan-w-gray-rebecca-a-wanzo-and-kristen-j-warner)>.

Grignaffini, Giorgio

2016 «Generi e rigenerazioni nella serialità tv americana», in A. Bernardelli, E. Federici, G. Rossini (a cura di), *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, *Between*, VI.11. <<http://www.betweenjournal.it>>.

Laugier, Sandra

2019 *Nos vies en series*, Paris, Flammarion.

Lukacs, György

1971 *The Theory of the Novel. A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature* (1920), Cambridge (Mass.), The MIT Press.

Mazin, Craig

2019 *The Official Watchmen Podcast (with David Lindelof)*, HBO, 3 Episodes.
<<https://www.youtube.com>>.

Mittell, Jason

2015 *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York and London, New York University Press.

Moretti, Franco

2013 *The Bourgeois. Between History and Literature*, London and New York, Verso.

Nussbaum, Emily

2019 «Not All Heroes. Damon Lindelof's mind-bending Watchmen», *The New Yorker*, 9 December, 76-77.

Piga Bruni, Emanuela

2023 *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione*, Roma, Carocci.

Rossouw, Martin P. (a cura di)

2021 *Watchmen, From Comix to Re-mix*, Special issue of *LFQ. Literature/Film Quarterly*, 49.4, Fall 2021.

Suvin, Darko

1979 *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press; tr. it. *Metamorfosi della fantascienza*, Bologna, il Mulino, 1985.

Andrea Bernardelli è professore associato e insegna Semiotica, Semiotica cognitiva, e Teoria della narrazione all'Università degli studi di Ferrara. È membro dello scientific board del dottorato internazionale in Environmental Sustainability and Wellbeing del medesimo ateneo, ed è componente del collegio del Dottorato di interesse Nazionale Immagine, linguaggio, figura: forme e modi della mediazione. È autore dei volumi: *Che cos'è la narrazione cinematografica* (con A. Bellavita, Carocci, 2021), *Che cos'è la narrazione* (Carocci, 2019), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Laterza, 1999).