



LUCA BARRA, CECILIA PENATI\*

## CANDIDATI SERIALI

*La popolarizzazione della politica nella serialità televisiva americana*



*Television has made dictatorship impossible.  
But democracy unbearable.*  
SHIMON PERES

Il rapporto tra televisione e politica è uno dei punti caldi della riflessione contemporanea sui media, che ha trovato nella campagna elettorale – e nelle figure di candidato – un momento di “svelamento” del forte legame tra processo democratico e dinamiche comunicative. Negli anni, però, la riflessione accademica si è concentrata prevalentemente su un aspetto: la rappresentazione della “realtà” politica a opera del medium televisivo, analizzato solo in quella che Jost chiama promessa autenticante<sup>1</sup>. In quest’ottica, la tv è lo spazio dei telegiornali, delle tribune politiche, delle inchieste, dei talk show: sono presi in considerazione soltanto i programmi a carattere informativo, quelli in cui viene messo in scena il reale processo politico di ogni Paese. Resta così in ombra un altro grande regime di possibile visibilità della politica (e delle figure che ne fanno parte), che nell’ultimo decennio, soprattutto negli Stati Uniti, ha riservato ampio spazio a campagne elettorali e candidati finzionali, spesso ricalcati su analoghi reali: la lunga serialità. Si è infatti innescato un processo – che cercheremo di spiegare in questo breve saggio – di progressiva “popolarizzazione” dei meccanismi coinvolti nel processo di selezione politica, che passa attraverso la creazione di personaggi-candidati e personaggi-politici a tutto tondo, l’utilizzo di precise marche di genere e la selezione di temi come la campagna e lo scandalo quali fattori di sviluppo narrativo.

Le riflessioni classiche sul legame tra tv e politica si possono applicare produttivamente anche alla politica immaginaria delle serie, evidenziando alcuni processi di lungo corso che in anni recenti hanno finalmente trovato sbocco nelle forme più compiute della fiction televisiva.

Secondo Marshall McLuhan, «la tv è un medium che respinge le personalità marcate e preferisce presentare procedimenti di lavorazione piuttosto che prodotti perfettamente finiti»<sup>2</sup>: «invece del blocco abbiamo

---

\* Il saggio è stato ideato e progettato insieme dai due autori. La stesura materiale è stata così suddivisa: la sezione introduttiva e il I paragrafo sono stati redatti da Luca Barra; il II paragrafo e le conclusioni da Cecilia Penati.

<sup>1</sup> F. JOST, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano 2003.

<sup>2</sup> M. MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Mentor, New York 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Net, Milano 2002, p. 329.

l'icona, l'immagine inclusiva; invece del punto di vista o del programma, una posizione politica onnicomprensiva; invece del prodotto, il processo»<sup>3</sup>. Da un lato, la politica diventa personalizzata, basata sui personaggi piuttosto che sui partiti o sulle argomentazioni; dall'altro, lo spettatore vuole essere coinvolto nella progressiva messa a punto di questi personaggi, vuole entrare dietro le quinte. Un momento in cui emergono entrambe le tendenze è proprio la campagna elettorale, con il candidato che è insieme un'icona e una figura *in fieri* e con un processo che si rivela almeno in parte imprevedibile. Non è pertanto casuale che siano questi i momenti in cui si riserva maggiore attenzione alla macchina politica, negli Usa come in Italia. E allo stesso modo non è un caso che siano proprio queste *routine*, molto più della consuetudine della politica "regolare", a popolare le serie tv. La riflessione di McLuhan prosegue analizzando la figura di John F. Kennedy, il cui successo nelle elezioni del 1960 è spiegato in due modi. Da un lato, si nota la capacità di coinvolgere (apparentemente) lo spettatore televisivo nei meccanismi della candidatura, e poi della carica:

Con la tv, Kennedy trovò naturale coinvolgere la nazione nella carica del presidente, sia come funzione sia come immagine. La tv arriva infatti a toccare gli attributi collettivi della carica<sup>4</sup>.

Dall'altro, è importante la qualità parallela di avvicinarsi (di nuovo, nella rappresentazione) ai suoi elettori (e spettatori): alla personalizzazione della politica corrisponde, in fondo, anche una sua popolarizzazione.

Kennedy non sembrava né un miliardario né un politico. Avrebbe potuto essere qualsiasi cosa, un droghiere, un professore, un allenatore di *football*. La sua dizione non era tanto precisa e scattante da rovinare la macchina piacevolmente nebulosa della sua espressione e del suo profilo. Poteva passare dal palazzo alla baracca di legno, dalla ricchezza alla Casa Bianca<sup>5</sup>.

Proprio su quest'ultimo aspetto si concentra l'analisi di Joshua Meyrowitz. Con la televisione, l'"eroe politico" diventa un "uomo comune"<sup>6</sup>: «i leader politici si ritrovano privi di aura e più vicini al livello della persona media»<sup>7</sup>. Questo avvicinamento tra elettore e candidato porta a due conseguenze interessanti, che impattano sul racconto televisivo della campagna e della politica, sia esso riferito ai fatti spiegati negli spazi informativi, oppure a vicende immaginarie narrate dalla fiction. Dal momento che «in politica, immagine e realtà sono due trame dello stesso tessuto, e la grandezza dei leader politici dipende dalla loro capacità di interpretare i loro ruoli rituali»<sup>8</sup>, lo spazio pubblico diventa "pubblico-pubblico", accuratamente messo in scena secondo esigenze – anche – televisive. Parallelamente, finisce sotto i riflettori anche il retroscena: o

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 342.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>6</sup> Le virgolette riprendono il titolo del capitolo di *No Sense of Place* in cui Meyrowitz affronta temi più propriamente politici.

<sup>7</sup> J. MEYROWITZ, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985; tr. it. *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993, p. 447.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 460-461.

meglio, mentre il “vero” privato dell’uomo politico resta confinato in un margine sempre più limitato, si spettacolarizza un retroscena creato – o sistemato – *ad hoc*.

La nuova recita politica richiede un nuovo ruolo da “spazio intermedio”: un comportamento privo dell’estremo formalismo del comportamento da primo piano e, nel contempo, dell’estrema informalità del comportamento tradizionale da retroscena [...]. A prescindere dalla capacità dei singoli politici di adattarsi alla nuova esposizione, cambia l’immagine generale dei leader: la nuova recita politica rimane una recita, ma il suo stile cambia notevolmente<sup>9</sup>.

Così come la (neo)televisione riflette su se stessa rivelando il *backstage*, allo stesso modo della politica interessano sempre di più i meccanismi e le regole di questo “spazio intermedio”, gli attori coinvolti nel dietro le quinte, la narrazione degli stratagemmi e degli intoppi che possono portare (o meno) alle cerimonie, ai discorsi, alle *convention*, ai rituali del nuovo spazio iper-pubblico.

Come sottolinea Thompson, è qui in gioco una vera e propria «lotta per la visibilità»<sup>10</sup>: se il nuovo tipo di sfera pubblica mediata, non più localizzata ma dialogica e aperta, «è una sfera pubblica di apertura e visibilità, che rende accessibile e visibile, senza richiedere la condivisione di un luogo comune»<sup>11</sup>, diventa essenziale sia ottenere la visibilità, sia mantenerne il controllo. La televisione e i media, infatti, «riescono a politicizzare il quotidiano [anche quello dell’uomo politico, ndr], a trasformare gli eventi di ogni giorno in catalizzatori dell’attenzione capaci di far sentire il loro effetto ben al di là dei luoghi immediati in cui quegli eventi sono accaduti»<sup>12</sup>, e diventa essenziale gestire nel modo migliore le «forme di quasi-interazione mediata»<sup>13</sup> offerte dai media, siano esse un classico *talk show* o il racconto finzionale della campagna.

La politica nell’epoca della televisione – e la politica in televisione, nei tg come nella serialità – è pertanto focalizzata sull’icona e sul processo, attenta allo “spazio intermedio” del dietro le quinte, in lotta costante per essere vista e per scegliere cosa far vedere. Ed è proprio questo *mix* di fattori a fornire il materiale narrativo e le marche testuali che, nell’ultimo decennio, hanno portato il discorso politico – e, in particolare, le figure del candidato – anche nelle serie televisive americane di massimo ascolto.

### Dietro le quinte della politica americana: *West Wing*

La tv americana ha fin dalle origini raccontato le primarie e le campagne elettorali, anche nella fiction: basti pensare ai numerosi film tv storici dedicati ai presidenti, o a una miniserie anomala come il *mockumentary* *Tanner 88* (1988), ideato da Robert Altman e da Garry Trudeau (*Doonesbury*) per il canale via cavo HBO, che seguiva passo a passo la campagna elettorale di un ipotetico candidato democratico alla presidenza,

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 448-449.

<sup>10</sup> J. B. THOMPSON, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Polity Press, Cambridge 1995; tr. it. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, il Mulino, Bologna 1998, p. 343.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 342.

Tanner, con particolare attenzione al suo rapporto con i media. Bisogna però aspettare il 22 settembre 1999, e la prima puntata di *West Wing*, perché compaia sugli schermi di un network generalista, NBC, una serie interamente dedicata alla “macchina” politica, sviscerata nei suoi differenti aspetti.

Il telefilm, in onda per sette stagioni, racconta quanto accade nell’ala Ovest della Casa Bianca, seguendo il lavoro di alcuni membri dello staff presidenziale: una squadra composta da C.J. Cregg, portavoce e capo ufficio stampa, Josh Lyman, vice-capo dello staff, Toby Ziegler, *speech writer* e direttore delle comunicazioni, e Sam Seaborn (poi sostituito da Will Bailey), vice-direttore delle comunicazioni, tutti alle dipendenze di Leo McGarry, capo dello staff della Casa Bianca. In ogni puntata, il gruppo è alle prese con un numero consistente di *issue*: i complessi rapporti con il Congresso, le proposte di legge e di finanziamento, le connessioni tra governo federale e locale, le crisi di politica estera e gli incontri con altri capi di stato, la gestione della stampa e il pericolo di fughe di notizie, e così via. L’idea è di mostrare in forma *verosimile*<sup>14</sup> il funzionamento dell’esecutivo americano, incarnato dal presidente Josiah Bartlet, fiero democratico *liberal* del New Hampshire dall’ottima cultura – ha un PhD, è premio Nobel – e dai modi spicci, poco disposto a scendere a compromessi. Attorno ai protagonisti, intervengono poi alcune figure in qualche modo più private: la *first lady* e medico Abigail Bartlet, l’anziana segretaria Mrs. Landigan, l’assistente personale di colore Charlie Young.



*West Wing*. Episodio 2x02, “Il terzo uomo”.

*West Wing* è una serie di difficile collocazione, modello di quello che si può chiamare *political drama*. In assenza di chiare marche di genere, è l’autore – Aaron Sorkin, che ha firmato come sceneggiatore un nu-

<sup>14</sup> La verosimiglianza è un’ossessione del dibattito critico intorno a *West Wing*. Per alcuni commentatori è un risultato pienamente ottenuto, per altri il telefilm risente eccessivamente dell’impostazione *liberal*. È però certo il legame tra molte figure della serie e gli analoghi dell’amministrazione Clinton, reso evidente da una puntata speciale della terza stagione, che in forma di documentario alterna le testimonianze degli attori con quelle di “veri” (ex) inquilini della Casa Bianca, tra cui lo stesso Bill Clinton. Così come è chiaro il legame con l’attualità politica, per esempio nell’episodio speciale, *Isacco e Ismaele*, fuori dalla *continuity* della serie e dedicato al mondo arabo, andato in onda a ridosso dell’11 settembre. Per una disamina degli aspetti politici legati alla serie, si veda P.C. ROLLINS, J.E. O’CONNOR, *The West Wing. The American Presidency as Television Drama*, Syracuse University Press, New York 2003.

mero di episodi ben superiore alle consuetudini televisive – a lasciare una forte impronta sul testo: il dialogo ricco di dettagli, colmo di sottintesi e citazioni, pronunciato senza pause e con un ritmo serrato ai limiti dell'incomprensibilità, è una marca evidente, insieme al *walk and talk*, la particolare tecnica di ripresa che segue i personaggi impegnati nella conversazione, in costante movimento lungo i corridoi e gli *open space* dell'ala Ovest. Sono del resto elementi già presenti nel suo precedente lavoro televisivo, *Sports Night*.

In questo quadro complesso e sfaccettato, un pretesto narrativo costante, soprattutto con il procedere delle stagioni, è la campagna elettorale. Di fronte a una *routine* politica ormai data per nota, sia pure in presenza di continui colpi di scena (tra attentati, crisi internazionali, battaglie congressuali, complotti interni al partito), la candidatura a una carica e il tentativo di conquistarla sono un *topos* ricorrente, capace di introdurre nuovi elementi di conflitto. In primo luogo, il presidente Bartlet è fin dal *pilot* tematizzato come “candidato di successo”: la serie parte dalla *sanzione*, ma il racconto dell'impresa che lo ha portato alla Casa Bianca è un sottofondo costante. A volte – accade per esempio negli episodi *The Two Cathedrals*, al termine della seconda stagione, e *Bartlet for America*, nella terza – la battaglia delle primarie interna al partito democratico è oggetto di *flashback* che la ricostruiscono per frammenti e la fanno emergere dal “fuori scena”. Pienamente in scena, invece, è la corsa per la rielezione, che segue la difficile decisione di Bartlet di ripresentarsi per un altro mandato e occupa – insieme alle faccende di ordinaria amministrazione dello Stato – tutta la terza stagione e la prima metà della quarta: oltre alla costante tensione tra il “voler fare” e il “dover fare”, tipica di un periodo in cui si è particolarmente visibili e vulnerabili, e alle puntate incentrate sugli snodi della campagna, come il dibattito con il rivale repubblicano e l'*election night*, questa situazione eccezionale è resa evidente dalla presenza di un secondo *team*, gestito dal *campaign manager* Bruno Gianelli, spesso in conflitto con i protagonisti. Dopo la (seconda) vittoria elettorale di Bartlet, la serie segue poi un nuovo candidato, Sam Seaborn (Rob Lowe), questa volta in ambito locale: la competizione, destinata a fallire, è per un posto nella Camera dei rappresentanti. Infine, la sesta e l'ultima stagione si incentrano su un'altra competizione elettorale: prima con le primarie democratiche tra il vice-presidente Bob Russell e l'*outsider* ispanoamericano Matt Santos, quindi con lo scontro per la successione a Bartlet tra Santos e il repubblicano Arnold Vinick.

La serie presenta così, nel *prime time* di un network, una rinnovata attenzione ai personaggi della politica, al dietro le quinte del processo di *decision making*, ai meccanismi del governo, con una particolare attenzione a quei momenti chiave del processo democratico (e del sistema dei media) che sono le campagne elettorali. Rispetto alle dinamiche descritte di personalizzazione, spazio intermedio e visibilità, la serie non si limita a mettere in scena il Presidente, come ruolo e come posizione potenziale, ma segue – e rende note e popolari – le varie *routine* e professionalità coinvolte nell'attività politica.

In questo, *West Wing* è un *unicum*: è la sola serie, se si eccettua l'esperimento di “ricalco” presto fallito di *Commander in Chief* (in Italia, *Una donna alla Casa Bianca*), a provare a dare una rappresentazione precisa e complessa della macchina politica. D'altra parte, però, con il procedere delle stagioni il *focus* della serie si è

lentamente spostato dal discorso politico “stretto”: se le prime due stagioni sono interamente dedicate a rivelare i retroscena inediti delle decisioni di politica interna e estera, già le successive – come si è visto – devono ricorrere al più tradizionale espediente della campagna elettorale come motore narrativo; nelle ultime stagioni, infine, complice anche l’abbandono di Sorkin, la serie si concentra sempre meno sulle *issue* politiche e sempre più sulla vita privata dei personaggi, perennemente impegnati a intrecciare relazioni come nel più classico dei *workplace drama*. Ma proprio questa sarà, del resto, la direzione presa dagli altri telefilm che oggi si occupano di candidati e di altri uomini politici.

### Figure di candidati nel *popular drama*

Abbandonato il recinto protetto del *political drama*, figure immaginarie di candidati fanno il loro ingresso anche in alcune serie da *prime time* per molti aspetti vicine alle forme di rappresentazione (e di consumo) della soap opera, non esplicitamente centrate sulla messa in scena della politica.

Le stagioni finali di *West Wing*, con la loro progressiva apertura a linee narrative ispirate alla vita privata dei protagonisti, avevano dimostrato la potenzialità dell’intreccio tra temi politici e caratteristiche tipiche della soap opera. In tempi più recenti, tale potenzialità è stata rilanciata e portata alle estreme conseguenze da un *corpus* di telefilm, tutti trasmessi dal network Abc e accomunati da un *set* di caratteristiche condivise: *Dirty Sexy Money* (2007-2009), *Brothers and Sisters* (2006-), *Desperate Housewives* (terza e quarta stagione, 2006-2008). In tutti questi casi, all’interno di ampie narrazioni corali, si inserisce una figura di candidato a ruoli di pubblica rappresentanza, locali o nazionali.

Non è solo la presenza di un immaginario candidato ad accomunare queste serie: i tre telefilm presentano strutture ricorsive da un punto di vista sia tematico, che di impianto narrativo. Sia *Dirty Sexy Money* che *Brothers and Sisters* sono incentrati sulle vicende e sulle relazioni interpersonali di un nucleo familiare, la *core family* tipica della soap opera, i cui componenti rappresentano dei “tipi seriali”, che incarnano funzioni precise e rispondono a ruoli ben identificati<sup>15</sup>. Seppur non focalizzato sulle vicende di un’unica famiglia, anche *Desperate Housewives* mette al centro della narrazione i rapporti che si instaurano nell’ambito familiare e di coppia. Tutti e tre i telefilm presentano inoltre una forte ripresa delle formule narrative proprie del *continuous serial*: la serializzazione interstagionale basata su *mystery* e trame sentimentali, il meccanismo narrativo del “segreto” come motore della storia, la prevalenza dei dialoghi sull’azione. Da una parte dunque si assiste a un’esplicita ripresa delle formule della soap. Dall’altra però tutti i prodotti (seppur in gradazioni diverse) sono costruiti tramite una complessificazione del genere: la soap opera viene ibridata e arricchita da sfaccettature plurime, ispirate al *mystery*, alla commedia, al *political drama* appunto, che permettono di sovrapporre diverse convenzioni testuali in un prodotto polisemico.

---

<sup>15</sup> Si pensa in particolare alla definizione di *ideal serial type* in C. GERAGHTY, “Continuous Serial. A definition”, in R. DYER (a cura di), *Coronation Street. Television Monographs* (British Film Institute), n. 13, BFI, London 1981, pp. 9-26.

I filtri di genere e le specificità dei sottogeneri rivestono un'importanza centrale nel delineare le forme di rappresentazione della politica nella fiction seriale<sup>16</sup>. In particolare, l'ingresso delle figure di candidati in questi testi sembra rispondere a due motivazioni principali. La prima è che seguire la parabola della campagna elettorale permette di lavorare alla caratterizzazione umana del politico, raccontandone la personalità e la storia privata<sup>17</sup>. La seconda motivazione è che, almeno nella cultura politica anglosassone, il momento della campagna è quello in cui maggiormente si pubblicizzano gli spazi di retroscena del candidato. Tale pubblicizzazione permette in questi telefilm di esplorare, anche attraverso la dinamica narrativa del *gossip*<sup>18</sup>, i comportamenti privati del leader e la loro potenzialità di generare scandali pubblici, attraverso una modalità di racconto tipica del *continuous serial*<sup>19</sup>. I momenti più legati alla ribalta sono invece tenuti ai margini del racconto, incorniciati in episodi topici: il faccia a faccia tv con l'avversario, il comizio.

Le modalità di rappresentazione del candidato in queste serie si organizzano intorno ad alcuni snodi principali: il rapporto con la famiglia, intesa come spazio privato privilegiato e luogo di sviluppo di relazioni identitarie; poi il *gossip*, come struttura narrativa fondativa e possibile condizionamento della campagna elettorale; infine, lo scandalo.

L'esempio più emblematico di focus sulla dimensione familiare è quello di *Brothers and Sisters*, che racconta le complicate relazioni che si instaurano tra i membri della famiglia Walker alla morte del padre-patriarca William, in particolare tra la madre Nora, i cinque figli ormai adulti e altri comprimari, legati a loro da relazioni sentimentali. La minore delle figlie femmine, Kitty, è una giornalista televisiva repubblicana: in una puntata del suo talk show politico si trova a intervistare il senatore Robert McCallister (Rob Lowe, già protagonista di *West Wing*), che la convince a lasciare la tv per dirigere il suo ufficio stampa, in previsione della candidatura alle primarie repubblicane. Presto la relazione professionale si trasforma in rapporto sentimentale, fino al matrimonio e alla successiva separazione. La candidatura del senatore McCallister, prima alle primarie presidenziali e poi a governatore della California, funziona come istanza che dà vita a un'esplorazione dettagliata e approfondita del privato del candidato, in cui affondano le radici molte sue decisioni politiche. Per esempio, la rinuncia alla candidatura a vicepresidente, oppure, sul finire della terza stagione, la sottotrama incentrata sul fallimento del suo matrimonio con Kitty, causato dal rifiuto a rinunciare alla candidatura a governatore, nonostante le sue gravi condizioni di salute e la contrarietà della moglie. È poi centrale il tema del segreto, enfatizzato anche dal sottotitolo della serie, *Segreti di famiglia*. Ogni puntata è costruita infatti a partire da una confidenza scambiata tra alcuni membri della famiglia, le cui conseguenze investono anche la sfera privata e la ribalta politica del candidato: il dislivello di consapevo-

<sup>16</sup> Cfr. J. CORNER, K. RICHARDSON, "Political Culture and Television Fiction: The Amazing Mrs. Pritchard", in «European Journal of Cultural Studies», 2008, n. 11, pp. 387-403.

<sup>17</sup> Pur non pretendendo di esaurire l'ampia letteratura dedicata al tema, si veda sul tema del rapporto tra campagna elettorale e personalizzazione della politica: A. MUGHAN, *Media and the Presidentialisation of Parliamentary Elections*, Palgrave, London 2000.

<sup>18</sup> Cfr. C. GERAGHTY, "Continuous serial - a definition", cit.

<sup>19</sup> L. VAN ZOONEN, "After Dallas and Dynasty we have... Democracy. Articulating Soap, Politics and Gender", in J. CORNER, D. PELS (a cura di), *Media and the Restyling of Politics*, Sage, London 2003, pp. 99-116.

lezza tra i personaggi è colmato progressivamente attraverso il gossip, che riveste un importante ruolo formale nel tenere insieme le trame e i protagonisti, garantendo coerenza al racconto. Infine l'universo della politica è strettamente associato alla dimensione dello scandalo, sia legato alla storia personale del candidato – per esempio, con il presunto *affaire* tra il senatore e la baby sitter dei suoi figli – sia come possibile modalità di costruzione della campagna elettorale, come quando uno *spin doctor* cerca di screditare l'avversario politico di Robert rivelando ai media le condizioni del figlio malato.



*Brothers and Sisters*. Episodio 1x08, “Sono stati fatti degli sbagli – Parte I”.

Anche in *Dirty Sexy Money* è protagonista una famiglia, quella del patriarca Tripp Darling e di sua moglie Leticia, che con i loro sei figli controllano gli affari e l'alta società di New York. Rispetto alle sfumature più vicine ai toni del melodramma che caratterizzano *Brother and Sisters*, *Dirty, Sexy Money* si distingue per uno stile visivo più sfacciato e per un minore approfondimento dei personaggi: i caratteri sono appiattiti, la ricostruzione degli ambienti e delle psicologie più irrealistica ed eccessiva. Oggi Darling sembra rispondere a un archetipo, a una sorta di *serial ideal type*: l'ambiguo sacerdote, la bella svampita, i gemelli eccentrici, l'avvocato rispettoso e infine il candidato, Patrick, da subito presentato come portatore di diversi segreti. Patrick Darling, procuratore generale di New York, decide di candidarsi a Senatore per adempiere al disegno del padre, che vuol far uso della sua influenza per “portare un Darling alla Casa Bianca”. La seconda stagione della serie si apre proprio con la candidatura di Patrick, da subito declinata in termini di scandalo: sia di tipo sessuale, scatenato dall'amore del procuratore per la transessuale Carmelita, sia legato a una trama *mystery*. La moglie Hellen muore in un incidente domestico mentre è sola con Patrick: per non coinvolgere il procuratore in uno scandalo che ne comprometterebbe la campagna, la famiglia decide di insabbiare il fatto, simulando la morte della donna in un incendio. Paradossalmente, proprio da questo segreto derivano due momenti che risolvono in positivo la campagna: un comizio alla caserma dei vigili del fuoco, che prende spunto dal falso rogo per chiedere norme antincendio più severe; e poi l'elogio funebre di Patrick alla moglie, scritto in realtà per Carmelita, che si trasforma in una notizia rilanciata dai media, convin-

cendo gli elettori della sua sincerità. In un gioco di autoriflessività sul medium, il faccia a faccia televisivo con il diretto competitor rappresenta uno dei pochi momenti legati alla ribalta raccontati dai *popular drama*. Se in *West Wing* il confronto tv è l'occasione per dimostrare l'abilità retorica del candidato e illustrare il lungo *labor limae* dello staff sui discorsi e sulle istanze politiche, in *Dirty Sexy Money* il dibattito si trasforma in una riflessione sui temi dello scandalo e sulla dialettica tra apparenza e realtà<sup>20</sup>. Alla domanda “Cos’ha da dire agli elettori sulla sua onestà?”, Patrick Darling cede al ricatto del padre e mente sulle sue relazioni extraconiugali e sulla morte della moglie.



*Dirty Sexy Money*. Episodio 2x08, “Il piano”.

La rappresentazione del candidato in *Dirty Sexy Money* presenta notevoli punti di contatto con una delle *storyline* che hanno innervato terza e quarta stagione di *Desperate Housewives*. Dopo il divorzio dal marito, Gabrielle Solis, una delle quattro protagoniste, conosce Victor Lang, candidato sindaco della cittadina di Fairview, che ospita il quartiere di Wisteria Lane, e intreccia con lui una relazione. Come avviene anche nella terza stagione di *Ugly Betty*<sup>21</sup>, la politica entra in *Desperate Housewives* attraverso una campagna elettorale locale che coinvolge l'universo socioculturale ispanico. E da subito, la figura del candidato è filtrata da una prospettiva sentimentale<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> II stagione, episodio *The Silence*.

<sup>21</sup> Nella terza stagione di *Ugly Betty* è presente un candidato alle elezioni locali: mentre il padre di Betty, Ignacio, vota per la prima volta da cittadino americano, la sorella Hilda conosce Archie Rodriguez, aspirante *councilman* per la città di New York. Anche in questo caso il filtro di genere condiziona la messa in scena della politica e Archie continua a essere presente nella trama come partner sentimentale di Hilda.

<sup>22</sup> *Desperate Housewives* è forse la serie tra quelle prese in esame più vicina alle formule della soap, per stessa ammissione del creatore Marc Cherry, che ha dichiarato di voler «riportare la soap opera alle sue radici», aggiungendo però nuovi *twist* al genere. Cfr. K. AKASS, J. MCCABE (a cura di), *Reading Desperate Housewives*, IB Tauris, London 2006.



*Desperate Housewives*. Episodio 3x18, “Liaisons”.

Come avviene per Patrick Darling, anche la campagna di Victor diventa un affare di famiglia, con la presenza del padre a manipolare il figlio. In *Desperate Housewives* sono presenti anche due delle principali modalità di messa in scena del candidato già discusse: il faccia a faccia con l'avversario, declinato in una dimensione di intrigo sentimentale, e lo scandalo. Alcune immagini rubate che ritraggono la coppia in un momento di passione rischiano di comparire sulla stampa, compromettendo la campagna. Viene così tematizzato apertamente il rapporto del candidato con i media, che Gabrielle manipola per salvaguardare la reputazione del futuro sindaco, annunciando future nozze con lui. Al loro matrimonio è poi riservato il *season* finale della terza stagione. La rappresentazione delle nozze costituisce uno degli snodi narrativi più caratterizzanti della soap opera, caricato di così ampi significati emotivi da costringere a lasciare momentaneamente da parte le altre sottotrame, concentrando tutti i protagonisti in un'unica scena. L'episodio delle nozze aiuta così a comprendere le modalità attraverso cui il candidato è messo in scena nella serie: Victor ha deciso di candidarsi alla carica di governatore, nonostante l'opposizione di Gabrielle, stanca del ruolo di *trophy wife*. Per vincere ha però bisogno dell'appoggio della comunità latina, ottenibile più facilmente se si ha al proprio fianco una moglie di origine ispanica. Gabrielle scopre le macchinazioni del marito e, secondo una convenzione testuale ricorrente nella soap, tradisce il marito proprio il giorno delle nozze.

## Conclusioni

L'analisi di questi telefilm, condotta in una prospettiva di analisi testuale, ha permesso di avanzare alcune ipotesi sulle modalità di rappresentazione della politica nella fiction televisiva, individuando costanti e specificità legate alle regole di genere. Oltre alla personalizzazione, all'attenzione al retroscena, alla lotta per la visibilità e all'uso delle elezioni come espediente narrativo privilegiato, la rappresentazione della politica nella fiction chiama in causa anche la questione della verosimiglianza, che il *corpus* di prodotti analizzati appropria da punti di vista differenti. Se il capostipite *West Wing* è modellato su una precisa corrispondenza alle reali *routine* di funzionamento della “macchina” istituzionale, *Dirty Sexy Money* e *Desperate Housewives* ri-

ducono la complessità dei temi politici della società americana a narrazioni superficiali e funzionali allo sviluppo melodrammatico del racconto. Tra i *popular drama*, *Brothers and Sisters* intraprende una strada originale, improntata a un maggiore realismo: alla base di vicende del tutto fantastiche si scorge il senso di un'effettiva e reale agenda pubblica, che prende vita nell'approfondimento di temi come il conflitto iracheno e l'elezione di Obama, seguita attraverso un telegiornale fittizio che infrange per un attimo l'ordine immaginario della narrazione. Uno scenario politico noto e familiare è combinato con tratti utopici, deformato per adeguarsi alle strutture del melodramma.

Attraverso le figure del candidato, diventa evidente un processo di progressiva *popolarizzazione* delle estetiche di rappresentazione della politica nella fiction, espresso tramite specifiche strategie narrative. Dopo un'iniziale confino del racconto della politica in prodotti "alti", autoriali (*Tanner 88* su tutti), si è assistito al suo tracimare in telefilm popolari, molto vicini alle formule della soap e a modalità di consumo segnate da un piacere *gendered*, prevalentemente riconducibile a un pubblico femminile. La graduale popolarizzazione del racconto della politica è evidente, da un lato, nell'evoluzione interstagionale di un prodotto come *West Wing*, inizialmente più calibrato sul racconto dei meccanismi di governo e poi progressivamente orientato verso un approfondimento delle dinamiche interpersonali dei personaggi; dall'altro, nelle sempre più numerose *storyline* dedicate a candidati d'invenzione nei *popular drama* di prime time. L'ingresso della politica nella fiction tramite candidati immaginari risponde alla capacità di questa figura di innescare motori narrativi convenzionalmente legati alle modalità di racconto della soap e, ancora prima, dei generi letterari d'evasione: la dimensione familiare, lo scandalo sessuale, la dimensione dell'affettività, la selezione di temi focalizzati sulla sfera privata ed emotiva – espressi attraverso lunghe conversazioni – il procedere della trama più attraverso i dialoghi che attraverso l'azione. Questo fenomeno di "abbassamento" della messa in scena della politica, evidente non solo nella fiction, ma anche nell'approccio ai temi politici da parte di altri generi televisivi, sembra anche modellarsi sui cambiamenti che hanno investito lo scenario della serialità televisiva americana del nuovo millennio, con una tendenza che ha visto i confini di genere farsi sempre più labili e l'affermazione di sempre più frequenti esperimenti di ibridazione tra serie e serial popolari, sia in termini di formato che di temi e stile.

Nel pilota di *Brothers and Sisters*, Kitty Walker spiega le sue perplessità ai dirigenti del network televisivo che trasmette il suo talk show: «La politica... Tutto sommato non si può fare niente per renderla attraente». Ma il successo dei *popular drama* presi in esame e i fenomeni di culto sviluppatisi intorno a *West Wing* dimostrano essenzialmente il contrario: la politica, anche raccontata dal punto di vista di immaginari candidati, può diventare, con una precisa costruzione narrativa, un universo tematico fortemente *appealing*.