

[Home](#) / [Archivi](#) / [V. 6 N. 11 \(2016\): Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale](#) / [Serialità televisive: Analisi](#)

## 'All in the Seventies'. Riflessioni sul cronotopo della sitcom e la rappresentazione mimetica della contemporaneità

**Cinzia Scarpino**

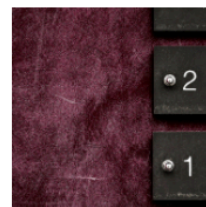
Università degli Studi di Milano

**DOI:** <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2093>

**Parole chiave:** Sitcom, Seventies, Norman Lear, chronotopoe, All in the Family, Maude

### Abstract

Come genere TV la sitcom - o situation comedy - appartiene alla serie episodica classica basata su puntata autonome, un gruppo di personaggi limitato, e ambientazioni fisse (la casa, il luogo di lavoro), e una "formula" narrativa definita dalla propria ambientazione spazio-temporale. Genere tra i più longevi della storia televisiva, la sitcom (ri)fiorente negli anni Settanta grazie alle sitcom "socialmente rilevanti" di Norman Lear - All in the Family e spinoff - e della MTM che portano a una riconfigurazione del genere in termini di volontà mimetica nella rappresentazione degli aspetti più controversi della contemporaneità culturale, sociale e politica (i diritti delle donne e dei gay, le leggi sul divorzio e sull'aborto). Con percentuali di ascolto formidabili, queste sitcom riescono a parlare ai loro tempi facendo perno sulla categoria spazio-temporale (o cronotopo) della quotidianità di unità familiari middle- e working-class.



[PDF](#)

Come citare  
Scarpino, C. (2016). 'All in the Seventies'. Riflessioni sul cronotopo della sitcom e la rappresentazione mimetica della contemporaneità. *Between*, 6(11). <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2093>

Ulteriori formati di citazione



ISSN 2039-6597

[Fai una proposta](#)



Lingua

[English](#)

[Italiano](#)

UniCA Open Journals

# 'All in the Seventies'.

## Riflessioni sul cronotopo della sitcom americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità

Cinzia Scarpino

### **Introduzione: sitcom, mimesi, cronotopi**

Nella storia della televisione americana, gli anni Settanta sono associati a un cambio di paradigma nella programmazione della CBS e del suo allora presidente Robert D. Wood verso una serie di sitcom che si aprono alla rappresentazione diretta delle tensioni economiche, sociali e culturali del paese (Gitlin 1985: 179-185). A inaugurare la stagione delle sitcom cosiddette «socialmente rilevanti» sarà *All in the Family*, creata da Norman Lear e trasmessa dalla CBS – sfidando previsioni scoraggianti e campioni di ascolto inizialmente tiepidi – tra il 1971 e il 1979 (per proseguire poi fino al 1983 con il nome di *Archie Bunker's Place*). Il programma di Lear resterà al vertice del gradimento televisivo degli americani per cinque anni di fila – dal 1971 al 1976 – e vincerà quattro Emmy Awards come «Outstanding Comedy Series» tra il 1971 e il 1978 (Gunzerath 1997: 58). Che una sitcom – genere televisivo depositario di visioni rassicuranti del focolare domestico fin dagli anni Cinquanta – si rivolga a temi sociali controversi e spesso fino a quel momento «proibiti» quali «stupri, funzioni funerarie, morti riprese dalla telecamera, omosessualità maschile e femminile, mastectomie, vasectomie, menopausa, frigidity, impotenza, terrorismo politico, perdita della fede religiosa, per non dire razzismo e altre forme di fanatismo e pregiudizio» (Keefer 1981: 12), è una novità

assoluta contenuta tuttavia nelle convenzioni del format (Gitlin 2014: 12). Centrale, in *All in the Family*, sarà proprio la trasformazione della famiglia – una famiglia delimitata sul set in uno spazio-tempo domestico fisso e riconoscibile – in «arena politica»:

Prior to *All in the Family*, social problems were portrayed as something that happened “out there” in the public arena [...]. Lear ignored those conventions and portrayed the family as a political arena – as *the* political arena. (Adler 1979: xxxix)

D'altronde la sitcom – o “situation comedy”, commedia della/e situazione/i ovvero di «una posizione o una combinazione di circostanze in un certo momento» (Merriam Webster) – è caratterizzata da una singola ambientazione spazio-temporale, o da un insieme limitato di ambientazioni, e da un gruppo sostanzialmente fisso di personaggi che hanno ragione di esistere in rapporto alle situazioni, più o meno anch'esse fisse, in cui si trovano. Le diverse situazioni si danno nella quotidianità domestico/lavorativa (la casa può essere un appartamento, con salotto come cronotopo centrale, o una caverna, e casa e lavoro possono fondersi in un campo militare, una crociera, un bar): sono quindi spazio-tempi – o cronotopi – dalla carica familiare.

Per Michail Bachtin il cronotopo romanzesco è «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 1979: 231); il tempo che si condensa in alcune porzioni di spazio facendo scaturire l'immagine letteraria. Il cronotopo determina il genere in cui compare (il romanzo d'avventure è così definito dal cronotopo dell'incontro e della strada) e intrattiene rapporti con i cronotopi della realtà extra-testuale, ovvero il mondo raffigurante. Sebbene il campo di indagine e di applicazione del cronotopo sia all'origine il romanzo, sono ormai numerose le estensioni della teoria bachtiniana a generi emergenti come «il road movie, il graphic novel e la narrativa testuale» (Falconer 2010: 112), nonché, appunto, le serie televisive. Colin Irvine ricorre al cronotopo nel suo studio sul genere delle sitcom argomentando che le modalità spesso raffinate in cui queste intrecciano riferimenti a diversi spazio-

tempi «è esattamente ciò che le rende quello che sono: situation comedies» (Irvine 2012: 218). Sempre nel solco bachtiniano, sui rapporti di azione reciproca tra il testo e l'extra-testo, le sitcom «si fanno più (invece che meno) stabili e coerenti quando incorporano riferimenti da numerosi altri testi e dal mondo al di là dei confini narrativi» (*ibid.*). Ed è proprio sul rapporto con il mondo là fuori, quello degli spettatori, che si struttura la sitcom, con riferimenti a specchio tra il mondo raffigurato (il primo livello diegetico) e quello raffigurante (il livello extra-diegetico). Il genere della sitcom si offre infatti come commento a un macrocosmo mettendone in scena gli effetti su alcuni microcosmi («una famiglia, una famiglia allargata, un gruppo professionale, o altre unità sociali microcosmiche», Marc 1996: 65).<sup>1</sup> Ma c'è di più. Se pensiamo alla sitcom classica degli anni Settanta – che prende le mosse dal genere del romanzo di appartamento in cui si condenserebbero per Bachtin «le sfere mute e invisibili» della modernità, il mondo dell'unità disgregata e del carattere interiore e intimistico (Sini 2011: 128) – si può infatti ragionare sulle modalità con le quali, a dispetto di alcune analogie con la letteratura, la sitcom vada a squadernare le categorie di pubblico e privato, portando agli estremi il gioco narrativo della vita privata spiata dal lettore: lo spettatore di *All in the Family* non entra nei rituali segreti di una saga familiare – per farlo dovrebbe guardare una *soap* – ma nella dimensione pubblica e politica, chiassosa e aperta, di un'unità spazio-temporale trasparente e compatta. Il successo di pubblico dell'invenzione di Lear risiederebbe d'altro canto nella mancata conciliazione delle dicotomie incarnate dal *pater familias*, Archie Bunker il conservatore bigotto, e il genero, Mike Stivic il figlio della controcultura, nello scontro caustico tra posizioni conflittuali che restano tali salvo essere contenute dallo spazio-tempo della sitcom (Gitlin 1994: 185)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulla funzione di “commento” sociale della sitcom si legga Ella Taylor: «Television comments upon and orders, rather than reflects, experience, by highlighting public concerns and cultural shifts», 1989: 17.

<sup>2</sup> Secondo Emily Nussbaum (2014) e Saul Austerlitz (2014), inoltre, la vera fortuna di *All in the Family* andrebbe cercata nella popolarità di Archie

Negli anni Settanta, l'ultimo decennio di "broadcasting" tradizionale,<sup>3</sup> la vocazione mimetica intrinseca al genere della sitcom – una formula nota per la sua capacità di produrre «immagini riconoscibili di vita familiare contemporanea» (Silverston 1994: 41) – incontra un pubblico demograficamente trasversale (Marc 1996: 167), una compagine virtualmente allargata all'America tutta, una sovrastruttura alle divisioni di classe, genere, e razza. Sebbene non ancora interessate alle nicchie spettatoriali del "narrowcasting" inaugurato da lì a poco dall'avvento del VCR e dalla preminenza delle televisioni via cavo, le sitcom prodotte nei primi anni Settanta dalla CBS conoscono una graduale targetizzazione demografica, assecondando una nuova strategia commerciale da parte dell'industria televisiva. Nel suo *Demographic Vistas. Television in American Culture*, David Marc equipara l'apertura democratica del "broadcasting" al suffragio universale:

'General interest' broadcasting, much like universal suffrage, retains inherently democratic potentials, even though the process is often manipulated toward anti-democratic ends. [...] Structured for transdemographic address, broadcasting solicits rich and poor, egghead and illiterate [...] offering all parties abrupt association as members of a single audience, and adding the security of physical isolation from each other in the bargain. (Marc 1996: 167)

La combinazione del realismo innato della sitcom con l'apertura democraticamente trans-demografica del "broadcasting" – vale a dire l'azione congiunta di una caratteristica interna, o meglio strutturale, e una esterna (Mittell 2004: 13) – dà vita negli anni Settanta a una stagione unica e ri-fondativa dell'intero genere in termini, si è scritto,

---

Bunker presso un pubblico che lo ama *non* in maniera ironica – vale a dire, nelle intenzioni di Lear, ridendo dei suoi pregiudizi – ma identificandovisi.

<sup>3</sup> La HBO viene fondata nel 1972, ma diventa commercialmente rilevante tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta (quando comincia a produrre serie originali).

di rilevanza e di impatto sociale.<sup>4</sup> Dall'intento scopertamente didattico e politico delle produzioni di Norman Lear – *All in the Family* e i suoi *spinoff* – alla raffigurazione delle mutate dinamiche familiari e di *gender* di quelle della MTM Enterprises – *Mary Tyler Moore Show* (1970-77) e relativi *spinoff* – le sitcom degli anni Settanta danno vita a un nuovo modello narrativo in cui il mondo reale entra con forza, generando tensioni e controversie che investono l'intera società civile<sup>5</sup>.

La sovrapposizione insistita, inevitabile e strutturale tra lo spazio-tempo delle sitcom e quella degli spettatori permette a scrittori e produttori di affrontare problematiche del tempo ricorrendo a riferimenti culturali e politici condivisi dall'audience, e di farlo però attraverso un processo di "addomesticamento" che traduca gli aspetti più contraddittori nella dimensione rassicurante di una formula narrativa definita da cronotopi familiari. La programmatica compenetrazione dei piani narrativi, il finzionale e il reale, accorda alle sitcom quel grado di ironia possibile grazie alla distanza tra personaggio e spettatore: l'irriverenza è infatti garantita nella misura in cui i personaggi fittizi non sono tenuti a rispondere alle regole di decenza e di decoro che possono invece inibire socialmente gli spettatori. In questo senso, le buone sitcom espongono sempre il pubblico a un confronto serrato, aiutandoli ad articolare il loro pensiero su «livelli multipli» simultaneamente<sup>6</sup>:

---

<sup>4</sup> Sulla presa trans-demografica del broadcasting è esemplare proprio la ricezione americana di *All In The Family* che alla fine del 1971 è visto dal 60 per cento degli spettatori americani, raggiungendone quindi più di cinquanta milioni su scala nazionale. Cfr. Nussbaum 2014.

<sup>5</sup> Da *All in the Family* nascono, a catena, una serie di *spinoff*: *Maude* (1972-78) – che genera *Good Times* (1974-79) – *The Jeffersons* (1975-85), *Archie Bunker's Place* (1979-83), *704 Hauser* (1994), *Gloria* (1982-83); le altre due sitcom rilevanti firmate da Norman Lear sono *Sanford and Son* (1972-77) e *One Day at a Time* (1975-84). Da *The Mary Tyler Moore Show* (1970-77) discendono invece *Rhoda* (1974-78), *Phyllis* (1975-77) e *Lou Grant* (1977-82).

<sup>6</sup> Non è un caso che proprio la sitcom si sia da poco aperta alla rappresentazione ironica e dissacrante delle famiglie musulmane-americane con una produzione – *Halal in the Family*, che prende le mosse fin dal titolo dalla

The sitcoms thus encourage and even prepare viewers to be watchful, and suspicious, to look askance at authority and to keep a safe psychological (sarcastic) distance from such ideals as patriotism and nationalism. (Irvine 2012: 229)

Dagli anni Cinquanta a oggi – discorso diverso si rende necessario per le distribuzioni via cavo e in *streaming*<sup>7</sup> – la sitcom è seriale, prevede cioè una programmazione settimanale in una determinata fascia oraria (spesso il *prime time* serale intorno all'ora di cena) all'interno di un palinsesto televisivo. Si tratta, almeno fino agli anni Settanta, di una serie episodica classica («un insieme ristretto di personaggi ricorrenti, un'ambientazione più o meno fissa, una 'formula' che si ripete di episodio in episodio e una totale assenza di continuità», Rossini 2014: 1). Negli stessi anni Settanta la struttura "chiusa" degli episodi incontra una crescente complessità dei personaggi e delle situazioni in cui essi si trovano, accorpendo inevitabilmente elementi del *drama* che erano prima appannaggio delle *soap* (Morreale 2003: 151)<sup>8</sup>.

---

creazione di Norman Lear. Allargando il discorso delle rappresentazioni televisive di famiglie musulmane integrate vale la pena di ricordare la sitcom britannica *Citizen Khan* (BBC) di Adil Ray che in un'intervista al *Mirror* del 2014 parla di una «counter narrative to Islamic State conflict» e cita «una sitcom in Iraq che fa la parodia di un campo dell'Isis». (Tufayel 2014). E anche l'idea di una sitcom che si faccia parodia di un campo militare non esisterebbe senza *M.A.S.H.* (1972-83), la terza regina della troika CBS composta da *All in the Family* e *Mary Tyler Moore*.

<sup>7</sup> È altresì vero che le migliori sitcom dell'ultimo decennio – da *30 Rock* a *Modern Family*, da *Big Bang Theory* a *The Office* – continuano a essere prodotte e trasmesse da canali generalisti (NBC e FOX).

<sup>8</sup> E aderendo così al prodotto televisivo per molti versi più paradigmatico del decennio, *Dallas*, prima serie "serializzata", una *soap* che incontra il *family drama*. La crasi di elementi drammatici e comici genererà un ulteriore

## 1. Le sitcom “socialmente rilevanti”

Sono quindi Norman Lear (Tandem Production) e la MTM a dettare il tono delle sitcom “socialmente rilevanti” degli anni Settanta. Nell’affrontare in modo ironico tematiche conflittuali, serie come *All in the Family*, *Maude*, *Mary Tyler Moore Show* e *Rhoda* aprono la strada a dibattiti pubblici situati nella contingenza storica che accomuna il mondo interno ed esterno alla finzione (Archie Bunker, come i suoi spettatori, assiste, perplesso, all’avvicendamento presidenziale di Nixon, Ford e Carter; *Maude*, come le sue spettatrici, si interroga sulla legge sull’aborto e ne vive sulla propria pelle le contraddizioni).<sup>9</sup> Se il celebre boicottaggio di *Amos ‘n’ Andy* da parte della NAACP per la rappresentazione stereotipata e offensiva dei neri risale già agli anni Cinquanta, è poi a partire dagli anni Settanta che il dialogo con la controparte civile si va a intensificare, producendo accese dispute politiche. Da *All in the Family* a *Ellen* a *Modern Family*, la sitcom continua ad avere ricadute istantanee sul terreno socioculturale americano:

[...] There were the social and political issues raised by *All in the Family*, the debate incited by the main character’s abortion on *Maude*, and the politicization of the fictional Murphy Brown’s illegitimate child. More recently, the protests over both the real and the fictional Ellen coming out as a lesbian and the public spectacle that surrounded the closing episode of *Seinfeld* demonstrate the sitcom genre’s impact upon the social and cultural terrain. (Morreale 2003: xii).

Il genere della sitcom mette in scena scontri culturali del tempo corrente di chi la produce e di chi la guarda. Non solo; cambia la

---

genere ibrido, il *dramedy*, etichetta fortunata per prodotti quali *Sex and the City*, *Ally McBeal* e *Gilmore Girls*.

<sup>9</sup> Lo scandalo Watergate così come l’impeachment di Richard Nixon saranno ampiamente coperti dalla televisione e riceveranno ascolti record (Barnouw 1990: 558).



propria grammatica ciclicamente – seguendo una parabola di ascesa, declino, e riemersione di alcuni suoi sottogeneri – in relazione a ciò che accade nel mondo reale (Feuer 1992: 143) anche in termini di alternanze generazionali. Il successo delle sitcom di Norman Lear e della MTM negli anni Settanta è reso possibile – nonché commercialmente propizio – da un'intera generazione di *baby boomers*: tanto nell'agenda politica di *All in the Family* e *Maude* (154), quanto nella garbata costruzione di personaggi femminili “nuovi” della MTM, un segmento demografico di ventenni urbani, istruiti e progressisti, prenderà a riconoscersi, accentuando così una sensibilità alle questioni di genere, di potere e autorità (Kutulas 2005: 53).

Rispetto alle sitcom degli anni Cinquanta, i «Tranquillized Fifties»<sup>10</sup>, all'universo sostanzialmente conservatore della cellula familiare *middle-class* e suburbana normativa lì celebrato con un alto livello di impermeabilità sociale<sup>11</sup>, e a quelle del turbolento decennio successivo, alle prese con una raffigurazione dell'*altro* proiettato ai confini della realtà (Gitlin 2014: 12)<sup>12</sup>, negli anni Settanta la cifra distintiva del genere sarà invece l'apertura mimetica diretta a una contemporaneità riconoscibile.

A ben vedere, però, il paradigma della sitcom negli anni Settanta *non* cambia per assecondare in via empirica le trasformazioni sociali in atto ma per rispondere a una nuova strategia di marketing delle reti televisive – in primis la CBS – che si dà contestualmente non solo al

---

<sup>10</sup> Non “tranquilli” ma sedati con l'uso di tranquillanti chimici e metaforici. Espressione coniata da Robert Lowell nel suo *Memories of West Street and Lepke*, 1959.

<sup>11</sup> A eccezione dei *The Honeymooners* (*working-class* e urbani) e *I Love Lucy* (con un'eroina femminile assai più sfumata degli angeli del focolare che imperversano sul piccolo schermo), sitcom come *The Adventures of Ozzy and Harriet*, *The Donna Reed Show*, *Leave it to Beaver* e *Father Knows Best* riproducono modelli fortemente conservatori improntati a gerarchie familiari WASP, benestanti e suburbane.

<sup>12</sup> Si pensi a *Bewitched* ma anche all'inquietante quadretto di *The Adams Family*. Cfr. Case 2000: 195-202.

ricambio dei campioni-famiglia dei Nielsen Ratings (D'Acci 1994: 47)<sup>13</sup> ma anche, come spiega Erik Barnouw in *Tube of Plenty*, alla specificità qualitativa delle informazioni che si possono ricavare dal rilevamento degli ascolti. Con gli anni Settanta dai Nielsen Ratings gli sponsor cominciano a ottenere dati preziosi circa l'audience in termini di sesso, età, status economico e culturale, residenza rurale o urbana. Incrociando queste informazioni demografiche – suddivise per gruppi di età 18-24; 25-34; 35-49; 50-64; 65 e oltre – con il Brand Rating Index che fornisce agli sponsor il profilo demografico dei consumatori dei loro prodotti, la compravendita di slot pubblicitari si traduce in un'analisi di tabelle e grafici che poco e niente hanno a che fare con i programmi trasmessi (Barnouw 1990: 471-72). La «demographic mania» di cui parla Barnouw ha poi ricadute notevoli sui tagli dei programmi che pur primeggiando su scala nazionale in termini quantitativi non rispondono a segmenti della popolazione demograficamente redditizi. Quando nell'autunno del 1971 Robert Wood decide di interrompere la trasmissione di *Mayberry R.F.D.*, *The Red Skelton Hour*, *The Beverly Hillbillies*, *Hee Haw*, *Green Acres*, *Petticoat Junction* – serie della CBS fino a quel momento vincenti ma legate ad ambientazioni rurali nonché a un pubblico non urbano e poco dinamico da un punto di vista anagrafico ed economico – e di puntare su una sitcom rischiosa come *All in the Family* lo fa assecondando un'intuizione demografica suggerita proprio dai nuovi dati Nielsen. Ma l'intuizione è anche culturale: tra il 1969 e il 1971 gli Stati Uniti stanno attraversando un periodo di «cambiamenti sociologici importanti» (Robert Wood cit. in Gitlin 1994, 181), trasformazioni in magmatico divenire che toccano la rivolta giovanile, il movimento antibellicista, le battaglie per i diritti civili, il femminismo *second wave*, l'ambientalismo, i rinascimenti etnici e il Gay Rights Movement.

---

<sup>13</sup> Nel 1970, la A.C. Nielsen Company (la nostra Auditel) rinnova il suo gruppo fisso di 'famiglie' designate a esprimere il gradimento televisivo rispetto a un campione ormai datato ai sondaggi sul pubblico radiofonico. Il nuovo campione, a differenza del vecchio, privilegia una rappresentanza più giovane e urbana.

Strategia di marketing, dato generazionale, clima politico. Negli anni Settanta, il filone della sitcom socialmente rilevante si rivolge a un pubblico più giovane e urbano, istruito, progressista e di ceto medio ma anche medio-basso che si ritrova nei personaggi di una *working class* bianca e nera e di una *middle class* non troppo stabile.<sup>14</sup> Verrebbe da dire una fascia demografica dinamica sia da un punto di vista economico – commercialmente appetibile nel suo potenziale di consumo – sia da un punto di vista sociale – culturalmente aperta ad argomenti politici in via di definizione e negoziazione nella contingenza storica del paese. Conquistare quel segmento di spettatori significherebbe quindi riprodurre e commentarne – e, nei casi più riusciti, anticiparne – paure e aspirazioni nei confronti dei mutamenti sociali e culturali in corso.

## 2. «They've come a long way on TV!»: gli anni Settanta visti dalle sitcom

Gli anni Settanta. I lunghi, pigri Settanta sulla scia dei brevi e intensi Sessanta? o «il più importante spartiacque della storia moderna statunitense, l'inizio del nostro tempo?» (Schulman 2001: xii)

La questione è dibattuta lungo due linee storiografiche. Una prima scuola di pensiero ha proclamato, per così dire in presa diretta, l'esistenza di un decennio apatico, narcisistico, egoriferito, imploso, caratterizzato da uno stato di ansia diffuso, dal collasso del senso di condivisione comune e dalla crescente frammentarietà della vita sociale. I titoli di alcune opere coeve – *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979), di Christopher Lasch; "The Me Decade and the Third Great Awakening" (1976), di Tom Wolfe – evocano appunto un cupo per quanto compiaciuto ripiegamento sociale, culturale e psicologico del sé, una

---

<sup>14</sup> Per la *middle class* non troppo stabile si pensi, per fare solo alcuni esempi, alla precarietà lavorativa di Rhoda e, in parte, Mary Tyler, e alle difficoltà economiche del marito di Maude, per non parlare dei nuovi arricchiti come i Jefferson.

conversione delle ambizioni utopiche degli anni Sessanta in un'ossessiva ricerca della crescita personale e, per citare il celebre discorso di metà mandato di Jimmy Carter, una "crisi di fiducia" dell'intero paese. Un approccio capovolto da un più recente filone revisionista inaugurato dal lavoro di Bruce Schulman, *The Great Shift in American Culture, Society and Politics*, che riabilita i lunghi anni Settanta (durerebbero dal 1968 al 1985) soprattutto alla luce di una serie di cambiamenti profondi in materia di emancipazione femminile, integrazione razziale ed etnica, ascesa della Sunbelt.

Riabilitati o no, a guardarli con il vantaggio prospettico del poi, su questione femminile e conquiste dei diritti civili gli anni Settanta si presentano assai densi sia in termini di battaglie politiche sia in termini di provvedimenti legislativi. Per Schulman, dal punto di vista dell'integrazione razziale ed etnica il decennio presenterebbe risultati misti e parziali, se non proprio ambigui: da un lato, l'avvenuta desegregazione dei luoghi pubblici e l'accorciarsi del gap tra bianchi e altre minoranze, dall'altra "un terribile fallimento". Un'ambivalenza riprodotta nei *Jefferson*, ultimo *spinoff* di successo di *All in the Family* che rappresenta l'ascesa sociale di una famiglia di afroamericani ammessi sì a vivere in un quartiere *upper-class* di Manhattan ma come «stranieri» (*ibid.*: 53). Se l'integrazione al centro delle battaglie civili degli anni Sessanta è soppiantata dal concetto di diversità – parola d'ordine di cui si appropriano tutti i movimenti di protesta degli anni Settanta (femminismo, rinascimenti etnici, lotte per i diritti dei gay) – e se la diversità rivendica un'unicità identitaria irriducibile e non assimilabile ad altre, la rappresentazione televisiva di diversità plurime farà certo progressi in termini di visibilità "empatica" e divulgazione "didattica" e umoristica restando tuttavia ancora lontana da una resa complessa e autentica delle tante storie contemporanee di fallita integrazione.

È invece sulle politiche di emancipazione femminile che gli anni Settanta producono una serie di leggi e di sentenze, nonché di misure esecutive capaci di scuotere la vita americana, una sorta di "rivoluzione dei diritti" (Berkowitz 2006: 133-157). Sulla spinta della lunga stagione femminista sbocciata negli anni Sessanta, è poi solo negli anni Settanta che le rivendicazioni del "Women's Liberation

Movement" entrano nell'agenda politica legislativa e amministrativa. Oltre a un pacchetto di leggi in campi quali la salute, le politiche bancarie, la violenza domestica e lo stupro, e la lunga campagna per il varo, poi fallito, dello ERA (Equal Rights Amendment), i Settanta vedono l'approvazione del "no-fault divorce" – il divorzio senza colpa – passato prima in California (1969) per poi essere allargato ad altri nove stati a metà decennio, e la storica sentenza *Roe v. Wade* (1973) con cui la Corte Suprema dichiara l'aborto legale.

Si tratta di conquiste giuridiche che vanno di pari passo a trasformazioni profonde nell'assetto sociale e culturale di una nazione alle prese con l'entrata in massa delle donne nel mondo del lavoro; un dato capace di accelerare l'evoluzione di sistemazioni abitative, costumi sessuali e pratiche comportamentali. Sempre di più i giovani decidono di vivere insieme senza sposarsi, o anche solo di condividere appartamenti con gruppi di estranei (uomini o donne che siano). Cambia, in altre parole, la vita di famiglia. Meglio, come scrive Ella Taylor, cambia l'idea stessa di famiglia nucleare che diventa così epicentro del disagio moderno. A corroborare il dibattito contemporaneo intorno alla disgregazione dell'unità familiare, le statistiche di divorziati, famiglie con un solo genitore e single che vivono da soli (Taylor 1989: 21-30). E se il collasso della famiglia tradizionale è raffigurato da film quali *Ordinary People* (1980), *Kramer versus Kramer* (1979) e *Manhattan* (1979),<sup>15</sup> è soprattutto la sitcom che si fa carico di rendere la crisi di autorità di figure genitoriali tradizionali, l'emergere di modelli di famiglie alternative e l'affrancamento della donna da ruoli ancillari e muliebri e la conseguente presenza di figure maschili per lo più incolori e svigorite.

Nelle sitcom di Norman Lear l'intento didattico, la volontà di introdurre temi di rilevanza sociale che sappiano "educare" il pubblico al pluralismo e alla partecipazione democratica è scoperto:

---

<sup>15</sup> Non è forse un caso che Robert Redford scelga di far interpretare l'eroina femminile di *Ordinary People* proprio a Mary Tyler Moore, reinventandola in un ruolo drammatico.

I've had the strong conviction for some time that you can discuss national issues and deliver a large audience if it's done just right...I want to do SALT and nuclear energy and right-to-life and other issues that trouble people...People will watch. And they will learn. You get warmth and fire by rubbing things together. (Lear 1979, cit. in Taylor: 79)

Ma perché la gente “guardi” e “impari”, le problematiche sociali, culturali e politiche degli anni Settanta devono essere collocate all'interno di uno spazio-tempo domestico e familiare al tempo stesso. Nell'analisi di David Allen Case, lo spirito controculture e avanguardistico degli anni Sessanta continuerebbe, «addomesticato», nel decennio successivo proprio grazie ad alcune serie televisive capaci, almeno in parte, di «neutralizzare» i segni di quella che un tempo si poteva definire ribellione (Case 2000: 196).

Per addomesticare e neutralizzare le controversie politiche e sociali del proprio tempo, i tempi delle sitcom (quel segmento condensato dello scorrere quotidiano rinchiuso nell'unità della puntata) devono essere catalizzati in spazi riconoscibili (segmenti altrettanto compatti di quello scorrere quotidiano). Se il cronotopo della casa è fondante del genere, quello dell'ufficio/luogo di lavoro è introdotto per la prima volta in modo strutturale nel 1970 con il *Mary Tyler Moore Show*. La scelta di sdoppiare la sitcom in due cronotopi dall'aria familiare – in realtà speculari – non è, ancora una volta, primariamente artistica ma segue un'analisi demografica di mercato che individua due nuove fette di pubblico nei *baby-boomers* preoccupati della loro sorte occupazionale e nelle donne entrate in massa nel mercato del lavoro. Non è un caso che il cronotopo dell'ufficio sia, in *Mary Tyler Moore Show*, una costruzione idealizzata della famiglia in cui si formano legami affettivi, solidali, comunitari e cooperativi con i colleghi mentre l'appartamento di Mary sia rappresentato come alternativo alla famiglia nucleare e dominato dai rapporti di amicizia e non di parentela (Taylor 1989: 116-125).

Per motivi che dipendono in prima battuta dalle istanze produttive delle sitcom stesse – un genere a basso costo realizzato, è

ancora il caso di *All in the Family*, in diretta davanti a un pubblico in spazi di tipo teatrale fortemente tipizzati – gli spazi-tempo della sitcom sono, apparentemente, impermeabili a una qualche ambientazione geografica. Che la casa dei Bunker sia nel Queens di New York e quella di Mary Tyler Moore a Minneapolis non sembra infatti alterare le singole unità spazio-temporali di cui si compongono: interni domestici e lavorativi. Ma se costi di produzione e convenzioni di genere confinano la mimesi quotidiana in interni domestici fissi, l'insistenza di alcune sigle su paesaggi metropolitani/urbani/suburbani e i riferimenti diretti allo scorrere di una vita sociale e cittadina in spazi pubblici indicano suggestioni geografiche diverse. New York *entra* nel soggiorno dei Bunker dalle pagine di cronaca del giornale all'irruzione violenta di un pazzo che tenta di stuprare Edith, a un transessuale a cui Archie salva la vita. Le geografie televisive non sono quindi irrilevanti né in termini di rappresentazione né, tantomeno, in termini di audience. Se proviamo a disegnare una mappa nazionale delle sitcom del decennio noteremo come questa si sovrapponga, con qualche grado di approssimazione,<sup>16</sup> alla cartina politica delle elezioni presidenziali americane del 1976 vinte dal democratico Jimmy Carter.<sup>17</sup> Da un lato, le

---

<sup>16</sup> Qualche approssimazione certo, perché la conta degli stati non riflette quella delle contee interne agli stati (per esempio nella contea di Los Angeles vince Carter ma lo stato va a Gerald Ford, così come la città di Chicago vota per Carter ma lo stato va a Ford). Mentre la sitcom di Lear *One Day at a Time* (75-84) in cui una madre divorziata cresce da sola due figlie adolescenti è ambientata in Indiana – stato che voterà repubblicano – forse in risposta al desiderio di Lear di allargare il ventaglio geografico delle proprie sitcom a un Midwest tendenzialmente conservatore. Diverso ancora è il discorso di *Alice*, sitcom incentrata su una madre che rimasta vedova trova lavoro come cameriera e cresce il proprio figlio da sola. Trasmessa dalla CBS dal 1976 al 1985 e ispirata al film di Scorsese del 1974 *Alice Doesn't Live Here Anymore*, *Alice* è infatti ambientata a Phoenix, Arizona (altro stato repubblicano) in omaggio all'opera originale.

<sup>17</sup> Il confronto con quelle del 1972 che segnano il trionfo di Nixon al suo secondo mandato non sarebbe altrettanto produttivo considerato l'arco di tempo troppo breve intercorso dalla messa in onda di gran parte delle com-

zone blu delle ambientazioni urbane – le grandi città e i *suburb* residenziali della Three State Area – del democratico Lear (*All in the Family*, Queens, NYC; *Maude*, Westchester County, NY; *Jefferson*, Manhattan; *Good Times*, Chicago; *Sanford and Son*, Watts L.A.) ma anche dei due più importanti *spinoff* del *Mary Tyler Moore Show* (*Rhoda*, New York; *Phyllis*, San Francisco); dall'altro, gli stati rossi, l'America profonda, il cosiddetto *heartland*, la «maggioranza silenziosa» di Nixon (Johnson 2008: 27) calpestata dai media delle due coste e culla dei valori tradizionali (*Happy Days* e *Laverne & Shirley* Milwaukee, Wisconsin; *Mork and Mindy*, Boulder, Colorado), infine una "Sunny California" del tutto decorativa a fare da sfondo a *Three's Company* (ambientato a Santa Monica). Nonostante la raffigurazione dell'*heartland* come conservatore subirebbe una parziale reinterpretazione in chiave progressista da parte della MTM, che decide di ambientare il *Mary Tyler Moore Show* a Minneapolis, Minnesota (uno stato interno dalle simpatie democratiche), i due *spinoff* più importanti della sitcom non esitano a ricollocare le vicende di Rhoda e Phyllis, due personaggi femminili in cerca di una seconda possibilità nella vita, a New York e San Francisco.

Decisamente blu è la regione televisivo-politica – città e stato di New York – a cui appartengono le due serie di Lear su cui ci

---

medie socialmente rilevanti – la prima stagione di *All in the Family* risale al 1971 e quella del *MTMS* all'anno successivo ma tutti i rispettivi *spinoff* non cominciano prima del 1972 – alla campagna elettorale. Vale la pena di ricordare comunque quanto poco Nixon ami la serie di Lear come emerge dalle registrazioni delle sue conversazioni con H. R. Haldeman e John Ehrlichman nello scandalo Watergate. In una di queste intercettazioni Nixon fa riferimento alla quinta puntata della prima stagione – "Judging Books by Covers" – in cui un amico di Michael in visita dichiara la propria omosessualità portando poi Archie a realizzare che il suo amico giocatore di football è anch'egli gay. Nella registrazione, Nixon pensa che Michael sia probabilmente bisessuale e che il programma corrompa l'innocenza dei bambini «proprio come Socrate fece per l'antica Grecia»: cfr. Nussbaum 2014.



soffermeremo per offrire una breve analisi cronotopica di due episodi: *All in the Family* e *Maude*. Nello specifico, vedremo come a) l'integrazione razziale del mercato immobiliare sia raffigurata in un chiasmo di spazio-tempi interni, liminari ed esterni in *All in the Family* – con la poltrona di Archie come emblema di consuetudine conservatrice, la porta di casa come veicolo di minaccia alla consuetudine, e il tavolo del soggiorno come luogo di ricomposizione allargata; b) anche l'aborto di Maude si manifesti sotto forma di minaccia esplosiva da una porta e venga via via addomesticato dalla condivisione familiare/amicale della *dining room* (dal divano al tavolo da bridge), seguendo un chiaro schema didattico anch'esso spazializzato in un chiasmo.

### 3. La porta di casa Bunker e i nuovi vicini neri

È ormai nota la vicenda che vuole il *pilot* di *All in the Family* rifiutato – con il titolo di *Those Were the Days* – ben due volte dalla ABC come troppo controverso prima di approdare alla CBS che accetta di mandare in onda la sitcom di Norman Lear nonostante le previsioni fallimentari al prezzo di un rischio calcolato sulla psicologia degli spettatori testati. Secondo il resoconto ufficiale della CBS infatti:

[...] We believe that many viewers were ashamed to admit in the test situation, to enjoying certain programs or their characters. We think that when a person's real attitudes conflict with what he believes to be socially proper and desirable, he may express only the latter opinion. Because the main character in *Those Were the Days* expressed views which are not socially desirable, viewers might feel required to criticize him, even if deep down they identify with him. (cit. in Gitlin 1994: 31).

E in effetti gran parte del successo di *All In The Family* dipende dalla capacità del personaggio di Archie Bunker, divenuto poi un'icona americana con la sua poltrona finita allo Smithsonian National

Museum of American History (Gunzerath 1997), di catalizzare nevrosi, risentimenti e ansie di un'intera epoca. Come dichiarerà lo stesso Lear «I've always considered that an audience laughs hardest when they're concerned most». (cit in Gitlin 1994: 184). Lear decide poi di girare le puntate alla presenza di un pubblico in studio sostituendo così le risate preconfezionate («canned laughter») che hanno via via cancellato la pratica delle origini televisive. Ogni puntata è infatti registrata due volte e la versione che va in onda è una selezione dei tagli migliori delle due messe in scena (Keefer 1981: 12). L'importanza del feedback immediato – perché appunto spontaneo – darà a Lear non poche indicazioni circa il gradimento di temi e situazioni controversi.

Ispirata in parte al successo britannico della sitcom *Till Death Us Do Part* e in parte alla vicenda autobiografica dello stesso Norman Lear, la commedia è incentrata sulla vita *working-class* della famiglia Bunker nel Queens (New York), trovando il suo punto di forza negli scontri verbali tra il padre Archie, la figlia Gloria e il genero Michael (uno studente di sociologia dipinto come l'incarnazione di una controcultura compiaciuta e contraddittoria), e nella presenza naif della garrula Edith che, portando al parossismo la figura della moglie sottomessa, licenzia ignara alcune delle battute migliori della serie. Un ex veterano della seconda guerra mondiale, Archie confida nella politica dei repubblicani, è razzista e omofobo e si oppone a tutto ciò che è progressista salvo doversi confrontare quotidianamente – e in casa propria – con due paladini di un'era di pluralismo liberale.

La sigla anticipa temi e cronotopi della serie: primo taglio su un interno domestico *working-class* e *déclassé*, un piano scordato, una coppia di mezza età che canta un pezzo esilarante nostalgico degli anni Venti; panoramica aerea di Manhattan; rassegna di cassette familiari dei Queens; e di nuovo zoom su Archie e Edith con gli ultimi versi di “Those were the days”. Il micro (l'unità domestica), il macro (Manhattan, il Queens) e, di nuovo, il micro: una struttura spazio-temporale, nonché metaforica, su cui si fonda anche la puntata “Lionel Moves Into the Neighborhood” (S1, E8). L'episodio ruota intorno all'arrivo di una famiglia di afroamericani (i Jefferson) nel vicinato, evento deprecato da Archie alla stregua di una maledizione sociale.

L'episodio è letto da Ella Taylor come esemplare dell'atteggiamento xenofobo e settario di Archie nei confronti dei neri e di tutte le minoranze etniche e identitarie.<sup>18</sup> Spodestato da un mondo pluralista, egli sarebbe «precisamente il patriarca ormai diseredato della cui rovina parla Christopher Lasch in *The Culture of Narcissism*, con gioia delle femministe» (Taylor 1989: 148).

La puntata si apre con i coniugi Bunker seduti nel soggiorno: lui legge il giornale sulla sua poltrona, lei rammenda un paio di calze mentre gli fa delle domande sul loro matrimonio. Compagno quindi – scendendo le scale che portano al piano di sopra – Gloria e Michael, ingaggiano una conversazione con Archie sulla presidenza Nixon ed escono dalla porta di casa. A questo punto suona il campanello, Edith va in cucina a preparare un caffè mentre Archie si alza ad aprire la porta, trovandosi davanti a una donna di colore (Louise Jefferson) che si presenta con un «Hi, Mr. Bunker». Sulla soglia di casa seguono una serie di battute da commedia degli equivoci declinata in salsa razzista – Archie liquida Louise credendo che stia chiedendo offerte per beneficenza – finché la donna non menziona le chiavi della casa del vicino (Jim Bowman) facendo così rientrare in scena Edith. Mentre Edith si allontana per cercare le chiavi e un secchio, Archie e Louise rimangono in piedi in silenzio al di qua della soglia, poi Archie tenta un secondo affondo razzista facendo un riferimento al *Julia Show*, una

---

<sup>18</sup> Fin dal suo debutto (martedì 12 gennaio 1971 alle 9.30), *All in the Family* attirò non poche critiche da una parte della comunità afroamericana, tra cui gli attacchi sferrati dalla rivista *Ebony* a firma di Charles Sanders (Sanders 1971) e quello meno livido ma assai più tagliente della scrittrice ebrea americana Laura Z. Hobson – autrice del bestseller del 1947 *Gentleman's Agreement* – sul *New York Times* (Hobson 1971) calibrato sulle scelte di Lear di epiteti razziali solo parzialmente offensivi, una strategia che renderebbe Archie un bigotto più amabile. Mentre nei suoi anni di maggiore popolarità (1971-75) il programma è trasmesso il sabato dalle 8 alle 8.30, vale inoltre la pena di ricordare che nell'autunno 1975 la trasmissione di *All in the Family* è posticipata nel palinsesto CBS alle 9 di sera in osservanza della politica aziendale del "Family Viewing Time" a tutela degli spettatori più piccoli. Norman Lear farà causa alla CBS vincendo, nel 1976, la sentenza e riportando così la sitcom all'orario precedente, Barnouw 1990: 480.

sitcom americana trasmessa dalla NBC dal 1968 al 1971 che per la prima volta ritrae una donna nera in un ruolo non stereotipato:

Archie: How did you like the Julia show last night?

Stoccata a cui Louise risponde senza fare una piega:

Louise: Fine. How did you like Doris Day?

Uscita di scena Louise, Archie e Edith fanno delle congetture su chi abbia comprato la casa dei Bowman. Archie decide di andare davanti alla ex abitazione dei vicini dove incontra Bowman. Altra commedia di equivoci interrotta dall'uscita di Louise sulla veranda di quella che proclama essere ormai casa sua. A questo punto Archie rientra e, su tutte le furie, comunica all'intera famiglia la notizia che i nuovi vicini sono «spades». Segue un botta e risposta didattico sulle dinamiche del mercato immobiliare misto con Gloria e Michael che chiedono a Edith di pronunciarsi sull'argomento. Con la classica espressione tra l'interlocutorio e l'inebetito, Edith pronuncia la battuta più memorabile dell'episodio:

Only two years ago they was servants. Now they're doctors and lawyers. They've come a long way on TV!

Suonano di nuovo alla porta: è Lionel, figlio dei Jefferson, che consegna a Edith i suoi vestiti freschi di lavanderia – quella gestita appunto dai suoi genitori. Archie lo prende da parte – nel tavolo del soggiorno – e gli comunica la notizia destabilizzante che una famiglia nera verrà ad abitare nel quartiere. Lionel recita la parte del nero stupido e pauroso con tanto di accento da Minstrel Show salvo poi svelare ad Archie che la casa è stata acquistata proprio dai suoi genitori. Archie è ormai senza sponde. L'ultima scena della puntata lo ritrae prima seduto sulla sua poltrona a commentare causticamente il dialogo tra Lionel, Edith e i ragazzi (seduti attorno al tavolo del soggiorno), poi seduto lui stesso al tavolo accanto a Lionel per

snocciolare i segreti del vicinato con tanto di panoramica razzista; dal macellaio italiano (un «fat thumb» che gonfia il peso sulla bilancia), al benzinaio armeno (un «gypsy»), al postino tedesco silenzioso (ma da tenere sott'occhio), fino al climax sui «ragazzi neri» del camion della spazzatura:

Look out for these colored guys on the garbage truck: they are always trying to set you up for that Christmas tip... you know what I mean...

A livello di cronotopi e microcronotopi la puntata è quindi strutturata intorno a un chiasmo: poltrona-porta d'ingresso// esterno/veranda, soggiorno, tavolo// porta d'ingresso, poltrona, con una coda ricompositiva allargata nel tavolo del soggiorno. D'altro canto il chiasmo combina una dimensione spaziale (derivando etimologicamente dalla lettera greca  $\chi$ ) con quella del movimento, dell'incrocio, dell'inversione, e quindi del tempo (Cavell 2003: 77). Quando le situazioni si fanno troppo complesse da affrontare nello scambio domestico, Archie & co. si allontanano dal soggiorno verso la soglia, verso le scale, verso la cucina. Come se il cronotopo del salotto non potesse da solo contenere le contraddizioni e le spingesse altrove per poi ricomporle a fine episodio. Ma è la soglia il cronotopo che modella l'intera puntata: dalla porta di casa si palesa la "minaccia" che ne innesca lo svolgimento stesso. La porta di casa funziona qui per Archie come lo schermo televisivo per Edith: è il luogo in cui apprendere quel che succede là fuori, ma a distanza.

Spazio-tempo della crisi e dell'incontro-scontro del WASP Archie con la nera emancipata Louise, la soglia interrompe lo scorrere abitudinario e orizzontale del cronotopo del soggiorno dei Bunker e la relativa prevedibilità delle contese ideologiche e generazionali tra il capofamiglia, Gloria e Michael. Certo, Archie non è un personaggio di Dostoevskij. La soglia di casa Bunker non compendia la svolta di una vita. Ma di una puntata, sì.

#### 4. Il tavolo da bridge di Maude e un aborto tardivo

*Maude* (1972-78), primo *spinoff* di *All in the Family*, fa perno sulla protagonista omonima, Maude Findlay, cugina di Edith, che si è imposta al pubblico grazie ai suoi irresistibili diverbi con il cognato Archie. Femminista, di ampie vedute, estroversa, assertiva e supponente, Maude ha 47 anni e tre divorzi alle spalle, vive un'esistenza agiata a Tuckahoe – *suburb* residenziale di Westchester County, stato di New York – con il suo quarto marito (Walter) e la figlia (Carol), a sua volta separata e con un figlio. Nella seconda serie di *Lear*, il grado di controversia politica dei temi sociali trattati è altissimo: non solo, come non è difficile immaginare, diritti civili e liberazione della donna ma, nello specifico, divorzio, alcolismo, esaurimento nervoso, tentato suicidio, psicanalisi e, soprattutto, aborto.

Anche qui la sigla riflette la struttura spazio-temporale dell'episodio in due parti "Maude's Dilemma" (S1, E9,10) muovendosi dal macro (vista aerea del Chrysler Building e uscita da Manhattan attraverso il George Washington Bridge) al micro (la tranquillità delle vie suburbane, la porta di casa da cui compare Maude). Dal simbolo delle proteste femministe e non – l'illuminata e spregiudicata Manhattan – al santuario di sicurezza sociale ed economica del paesino di Tuckahoe: a giudicare dalle implicazioni spaziali della sigla, la ultraquarantenne Maude – che sarà pure «uncompromisin' enterprisin' anything but tranquilizin'» ma assume Miltown e Valium – non è quindi una *radical* metropolitana ma una *liberal* benestante e suburbana.

Episodio in due parti a sottolineare la complessità del tema trattato, "Maude's Dilemma", trasmesso il 14 e il 21 novembre 1972 con ascolti da record e proteste altrettanto imponenti, affronta la scelta abortista di una donna che scopre di essere incinta a 47 anni. Pur vivendo in uno stato in cui l'operazione è già legale, la decisione di Maude di interrompere la gravidanza è lacerante. Un anno dopo la messa in onda, la storica sentenza *Roe v. Wade* legalizzerà la pratica abortiva in tutti gli stati dell'Unione. Uno dei produttori del programma dirà poi che il nucleo originario dell'episodio non

prevedeva l'aborto ma la vasectomia, un tema innescato da un premio di 10,000 dollari messo in palio dal gruppo Zero Population Growth per le commedie che «avessero qualcosa a che fare con il controllo demografico» (Beale 1992). Ma alla fine, la (solo) ventilata vasectomia di Walter non gioca che un ruolo secondario, mentre il dilemma di *Maude* segnerà con la prima messa in scena televisiva di un aborto da parte di un personaggio protagonista, attirandosi una valanga di critiche. Nel giro di un anno, sulla scia della sentenza della Corte Suprema, la US Catholic Conference organizzerà una campagna contro la CBS – che riceverà diciassette mila lettere di protesta – intimando l'emittente di non mandare repliche dell'episodio sull'aborto, convincendo 25 delle sue 200 affiliate a non trasmettere il programma e compagnie come la Lipton Tea a rifiutarsi di sponsorizzarlo (Cowan 31).

Da un punto di vista strutturale, il doppio episodio risponde a due necessità narrative diverse. Mentre la prima parte – che ha il compito di introdurre la gravidanza tardiva e indesiderata di Maude – è assai più compatta perché conclusa nel format e nell'umorismo della sitcom e nei suoi cronotopi centrali (il soggiorno, la porta, la cucina), la seconda – deputata a risolvere l'intera vicenda – rispinge la scelta di Maude e di Walter verso cronotopi contigui (il bar, la camera da letto) nel segno di una necessaria sospensione/sostituzione della comicità tipica del soggiorno con registri più intimi e confessionali: la chiacchierata di Walter e Arthur – amico e medico – sulla eventuale vasectomia del primo, e la scena finale tra Walter e Maude nella loro camera da letto. In termini cronotopici è possibile affermare che mentre la prima parte è centripeta – accentrando il dibattito della questione nel più classico spazio-tempo del soggiorno, la seconda è centrifuga, decentrando la scelta abortista di Maude e Arthur a cronotopi che si collocano o fuori dalle mura domestiche (il bar) o su un piano fisicamente e metaforicamente separato dal centro della casa (la camera da letto). Nelle luci soffuse del bar e della camera da letto, il tempo si fa più lento e le battute più rade, concedendo ai protagonisti un'incursione nel dramma familiare.

È indubbiamente “Maude’s Dilemma Part I” a dar voce alle scene più politiche – nonché divertenti – dell’episodio. Delimitata da due momenti didattici affidati alla figlia Carol (nelle vesti di ambasciatrice di un femminismo da manuale che si ritrova a dover convincere proprio la madre del diritto all’aborto), la struttura della puntata sembra studiata a contenere l’ansia di Maude. Il primo sipario didattico si dà all’apertura e pur non coinvolgendo Maude, prepara per così dire il terreno per gli sviluppi dell’episodio. Florida – la saggia domestica di colore che lavora per i Findlay (e sulla quale Lear deciderà di ritagliare un intero *spinoff*, *Good Times*) – consegna una lettera a Carol chiedendole perché mai sia indirizzata a una “Ms.” (e non “Miss” o “Mrs.”). «It’s the result of women’s lib», replica Carol, producendosi poi in una perorazione femminista circa il motivo di quell’etichetta che riassume a scopo divulgativo il controverso dibattito scoppiato nel 1970 riguardo al titolo corretto con cui riferirsi a una donna. Non più Miss o Mrs., un numero crescente di donne americane si liberano così di una definizione binaria di status civile (nubile o coniugata) per abbracciare la libertà dell’indefinitezza. Florida – che non conosce certo Ms., il celebre magazine femminista fondato nel 1971 da Gloria Steinem – liquida l’intera diatriba linguistica come una moda estemporanea. Solo a questo punto arriva Maude, dalla porta d’ingresso, di rientro a casa dopo il consulto medico che le ha confermato di essere incinta. Segue quindi la confessione sul divano del soggiorno prima a Carol, poi a Vivian (amica e vicina) e a Florida. La tensione comico-isterica aumenta quando il Dr. Arthur – che è già venuto a sapere della gravidanza di Maude da un collega – suona alla porta per la consueta partita di bridge. I quattro – Maude, Carol, Vivian e Arthur – si siedono quindi al tavolo del soggiorno per giocare a carte e commentare il possibile aborto di Maude. Nel frattempo arriva Walter, buon ultimo che apprenderà la notizia da Maude non in soggiorno ma in cucina. La puntata si conclude nel soggiorno, con un secondo momento didattico di Carol che cerca di assicurare la madre della legittimità e legalità dell’aborto, e di quanto i tempi siano cambiati:



It's legal in New York...We're free, we finally have the right to decide what we can do with our own body...It's as simple as going to the dentist...listen to me. It's a simple operation now, but when you were growing up it was illegal, and it was dangerous, and it was sinister, and you never gotten over it...It's not your fault. When you were young, abortion was a dirty word, it's not anymore.

A parte un paio di contrappunti ironici di Maude, il discorso di Carol è seguito da un abbraccio sentito tra madre e figlia. La puntata per molti versi potrebbe chiudersi qui, su questo chiasmo spazio-temporale che contiene formalmente le paure della protagonista all'interno di una struttura compatta. Anche in questo episodio la "minaccia" si manifesta dalla porta di casa – la notizia della gravidanza segue l'ingresso di Maude – e si reitera sotto forma di elementi di disturbo (il Dr. Arthur, lo stesso Walter) che attraversano la soglia. L'alternanza soggiorno-porta di casa imprime ritmo all'episodio ma interrompe ogni pensiero articolato sulla questione. L'unico momento di pausa arriva alla fine della puntata con le parole di Carol. Maude le ascolta, le commenta, le accetta. Nel soggiorno dei Findlay, come in quello dei Bunker, anche le questioni più complesse trovano uno spazio di rappresentazione familiare.

*All in the Family, All in the Seventies.*

## Bibliografia

- Adler, Richard P. (ed.), *All in the Family: A Critical Appraisal*, New York, Praeger, 1979.
- Austerlitz, Saul, *Sitcom: A History in 24 Episodes for I Love Lucy to Community*, Chicago, Chicago Review Press, 2014.
- Bachtin, Michail, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barnouw, Erik, *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*, New York-Oxford, Oxford University Press, Second Revised Edition, 1990 (1975).
- Beale, Lewis, "20 Years Ago, Maude v. Wade", *Los Angeles Times*, Nov. 21, 1992.
- Berkowitz, Edward D., *Something Happened: A Political and Cultural Overview of the Seventies*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Caldwell, John Thornton, *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.
- Case, David Allen, "Domesticating the Enemy. Bewitched and the Seventies Sitcom", *The Seventies. The Age of Glitter in Popular Culture*, Ed. Shelton Waldrep, New York-London, Routledge, 2000: 195-204.
- Cavell, Richard, *MacLuhan in Space: A Cultural Geography*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- Cowan, Geoffrey, *See No Evil. The Backstage Battle over Sex and Violence in Television*, New York, Touchstone Edition, 1978.
- D'Acci, Julie, *Defining Women. Television and the Case of Cagney & Lacey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1994.
- Falconer, Rachel, "Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo", *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Eds. Nele Bemong et al., Gent, Academia Press, 2010: 111-130.
- Feuer, Jane, "Genre Study and Television", *Channels of Discourse, Reassembled*, Ed. Robert C. Allen, London-New York, Routledge 1992 (1987): 138-160.

- Gitlin, Martin, *The Greatest Sitcoms of All Time*, Lanham, Scarecrow Press, 2014.
- Gitlin, Todd. *Inside Prime Time*. London, Routledge, Revised Edition, 1994 (1983).
- Hobson, Laura Z., "As I Listened to Archie Say Hebe", *New York Times*, 12 Sept. 1971, D1.
- Irvine, Colin, "Why 30 Rock Rocks and *The Office* Needs some work", *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Ed. Melissa Ames, Jackson, University Press of Mississippi, 2012: 218-231.
- Johnson, Victoria E., *Heartland TV. Prime Time Television and the Struggle for U.S. Identity*, New York, New York University Press, 2008.
- Keefer, Fred, "Applause! Applause! The Spontaneous Outbursts of the Studio Audiences of *All in the Family*", *American Humor*, Vol. 8, No. 1 (Spring 1981): 12-18.
- Kutulas, Judy, "Who Rules the Roost? Sitcom Family Dynamics from the Cleavers to the Osbournes", *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, Eds. Mary M. Dalton, Laura R. Linder, Albany, New York, State University of New York Press, 2005: 49-60.
- Marc, David, *Demographic Vistas. Television in American Culture*, Revised Edition, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- Mittell, Jason, *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York-London, Routledge, 2004.
- Morreale, Joanne, "Television in the 1970s", *Critiquing the Sitcom: A Reader*, Ed. J. Morreale, New York, Syracuse University Press, 2003: 151-155.
- Nussbaum, Emily, "The Great Divide. Norman Lear, Archie Bunker, and the Rise of the Bad Fan", *The New Yorker*, April 7, 2014, <http://www.newyorker.com/magazine/2014/04/07/the-great-divide-emily-nussbaum>
- Rossini, Gianluigi, "La serie classica: istituzioni televisive e forme narrative", *Between*, IV.8 (2014), <http://ojs.unica.it/index.php/between>
- Sanders, Charles, "Is Archie Bunker the Real White America?", *Ebony*, June 1971, Vol. 27, No. 8: 186-192.

- Schulman, Bruce J., *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, New York, Free Press, 2001.
- Silverston, Roger, *Television and Everyday Life*, London-New York, Routledge, 1994.
- Sini, Stefania, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.
- Taylor, Ella, *Prime-Time Families. Television Culture in Postwar America*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Tufayel, Ahmed, "Citizen Khan's Adil Ray says British Muslim sitcom is a 'counter-narrative' to Islamic state conflict", *Mirror*, 31 Oct. 2014, <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/citizen-khans-adil-ray-says>

## L'autrice

### Cinzia Scarpino

Svolge un post-doc in Cultura e Letteratura Angloamericana presso l'Università degli Studi di Milano. È autrice di *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso* (Saggiatore 2011), e co-autrice con M. Maffi, C. Schiavini, M.S. Zangari di *Americana: storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z* (Saggiatore 2012), e con C. Schiavini e M.S. Zangari di *Letteratura degli Stati Uniti. Percorsi e protagonisti 1945-2013* (Odoya 2014). In via di pubblicazione un libro su legge, giustizia e letteratura nella Grande Depressione (Ledizioni, Milano). Ha scritto saggi sulla narrativa americana contemporanea (Raymond Carver, Grace Paley, Don DeLillo, Joan Didion), e sulla letteratura degli anni Trenta, così come sulla storia ambientale americana. È anche interessata in serie TV americana: ha co-curato con D. Izzo *I Soprano e gli altri* (Shake 2008) e con D. Izzo e F. Iuliano *The Wire e gli altri* (Editori Riuniti 2012). Fa parte della redazione di *Ácoma: Rivista Internazionale di studi Nordamericani* e *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*.

Cinzia Scarpino, *'All in the Seventies'*

Email: [cinzia.scarpino@unimi.it](mailto:cinzia.scarpino@unimi.it)

## L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Scarpino, Cinzia, **Come citare questo articolo** "'All in the Seventies' Riflessioni sul cronotopo della sitcom americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Bernardelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016) <http://www.betweenjournal.it>.