

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

ILARIA BIANO

*La città come spazio della stratificazione del trauma
nelle rappresentazioni del post-Katrina di Spike Lee e David Simon*

*Urban landscapes and the layers of trauma
in Spike Lee and David Simon post-Katrina narratives*

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo intende proporre alcune riflessioni sulla rappresentazione degli effetti dell'uragano Katrina sulla città di New Orleans e sui suoi abitanti nel documentario *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* diretto da Spike Lee e trasmesso da HBO (2006) e nella serie *Treme* creata da David Simon con Eric Overmyer e trasmessa dalla medesima emittente (2010-2013). In particolare ci si soffermerà sulle rappresentazioni del rapporto tra evento traumatico-città-abitanti e sulle modalità di spazializzazione del trauma e formalizzazione dello spazio urbano e dei luoghi. In essi infatti emerge tutta la specificità dell'evento Katrina e della complessa stratificazione del trauma che implica. Un trauma collettivo che tiene insieme dimensioni culturali ma anche pienamente psicologiche individuali, che è insieme trauma politico, ambientale e urbano. Entrambi i testi si collocano come attori dei processi, anche politici, di significazione e risignificazione dell'evento traumatico, rappresentando il passaggio dal trauma al patrimonio traumatico e instaurando un legame con la città che va oltre gli aspetti scenografici agendo attivamente sui processi di ricostruzione. I testi evidenziano come sia nel tessuto cittadino di New Orleans, nella trama urbana e nella specificità della sua storia, che si possono leggere effetti e cause insieme del trauma e contemporaneamente da lì ripartire per una rielaborazione e costruzione di nuove memorie condivise.

The paper will propose some reflections on the representations of the post-Katrina in *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, a documentary directed by Spike Lee in 2006, and the TV series *Treme*, written and produced by David Simon and Eric Overmyer (2010-2013); both texts were aired by HBO. The peculiar aspects of the complex and layered trauma experienced by those affected by Katrina emerge in the specificities of the narrativization of the relationship between trauma, the city, and

the residents and of the spatialization of trauma that the two texts elaborate. As a collective traumatic experience, Katrina brought together not only psychological and cultural aspects of trauma, but also political, urban, and environmental ones. Both *When the Levees Broke* and *Treme* acted not only as mediators of the event and its meanings, but also as political actors in the rebuilding processes. The two texts pointed out how it's possible to read in the landscape and texture of the urban space and intimate places causes and effects of Katrina trauma and from there beginning a journey of healing and shared memories.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

David Simon; Spike Lee; serialità; trauma; spazio urbano
David Simon; Spike Lee; seriality; trauma; urban space



ILARIA BIANO

*La città come spazio della stratificazione del trauma
nelle rappresentazioni del post-Katrina
di Spike Lee e David Simon*

Quando alla fine di agosto del 2005 il mondo puntava gli occhi sul Golfo del Messico e su New Orleans, era il passaggio dell'uragano denominato Katrina, classificato la mattina del 28 di categoria 5, massimo grado di distruzione sulla scala Saffir-Simpson, a suscitare maggiori preoccupazioni. Immagini di colonne d'auto che lasciavano la città dopo l'ordine di evacuazione emanato dal sindaco Nagin e di coloro che cercavano riparo al Superdome, stadio cittadino adibito a rifugio per chi fosse impossibilitato a lasciare la città, rendevano idea della gravità della situazione. Ma quello che si sarebbe dispiegato sulla città, rivelandosi come una delle maggiori catastrofi nella storia degli Stati Uniti, non avrebbe avuto origine tanto naturale, quanto umana. Mentre l'uragano toccava la città in misura relativamente ridotta rispetto a quanto temuto, il sistema di argini cedeva in oltre 50 punti causando l'allagamento di oltre l'80% del territorio cittadino, con i danni maggiori nel Lower

Ninth Ward. I primi argini cedettero prima ancora del passaggio dell'uragano. L'allagamento, che in molte zone superò i tre metri, proseguì fino al 1 Settembre.

Nelle prossime pagine ci soffermeremo sulla rappresentazione del passaggio di Katrina sulla città di New Orleans, dei suoi effetti sul breve e medio periodo e sul rapporto tra evento traumatico e città in due testi: il documentario in quattro parti di Spike Lee *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (HBO 2006)¹ e la serie televisiva *Treme* scritta e prodotta da David Simon e Eric Overmyer (HBO 2010-2013). Considereremo dapprima brevemente i principali riferimenti teorici in cui l'analisi dei testi si colloca nonché le specificità dei due autori. Vedremo quindi le modalità in cui i due testi declinano dal punto di vista formale i temi dello spazio e del trauma come elementi chiave delle narrazioni. Un'analisi di alcuni paradigmatici episodi, personaggi e principali archi narrativi chiuderà la trattazione.

La chiave di lettura e interpretazione che si intende proporre mira a evidenziare come questi testi riescano a far emergere e rappresentare la complessità dell' 'evento traumatico Katrina' mediante le modalità in cui questo viene spazializzato: non solo nella rappresentazione di specifici quartieri e residenti, nel rapporto tra città e residenti prima, durante e dopo gli eventi e nella dimensione culturale e collettiva su cui si innesta e con cui reagisce, ma anche nelle modalità estetiche e narrative con cui lo spazio diviene non solo contesto, cornice ma attore direttamente coinvolto nei processi storico-sociali che al trauma sottostanno. Questi testi hanno svolto un ruolo cruciale nell'enfatizzare e comunicare le componenti (e responsabilità) del tutto umane e affatto naturali nell'evento traumatico Katrina scolpendo nella rappresentazione dello spazio le tracce di un trauma che emerge dalle acque come una stratificazione di una molteplicità di traumi storicamente e socialmente dati, di cui uragano e allagamento costituiscono solo l'ultima cicatrice.

1. Le coordinate teoriche e i testi

Il contesto teorico in cui ci si intende inserire si articola lungo due direttrici principali: da una parte, un approccio critico ai *Trauma Studies* così come si è venuto delineando negli ultimi due decenni, declinato in particolar modo intorno a una concezione complessa del fenomeno traumatico, inteso in una molteplicità di accezioni differenti. Dall'altra, il contesto della produzione artistica e delle cifre stilistiche dei due autori, caratterizzati da forti elementi di continuità e distinzione.

Approcci critici allo studio delle rappresentazioni del trauma hanno orientato il dibattito negli ultimi anni verso un ripensamento del concetto stesso, a partire da aporie strutturali alla base delle teorizzazioni classiche che avevano costruito a partire in particolare dall'approccio post-strutturalista di Cathy Caruth (1996). Tali approcci stigmatizzano una visione essenzialista e depoliticizzata del trauma, sorda a forme 'altre' di sofferenza, non occidentali, ma anche minoritarie nel contesto egemonico in cui i *Trauma Studies* si sono formati (Craps 2014; Casper, Wertheimer, eds. 2016). In questo contesto, il trauma emerge come un fenomeno plurale, inerente in potenza a una molteplicità di contesti e manifestazioni differenti².

Gli approcci critici all'analisi del trauma nei prodotti culturali valorizzano allora gli aspetti delle rappresentazioni inerenti non solo e non tanto al trauma nei suoi aspetti di sofferenza, compulsività e *acting out*, ma soprattutto a quelle forme di trasmissione della memoria traumatica che insistono su dimensioni di agency, lotte per la giustizia e *working through* (Traverso, Broderick 2010). Il trauma è dunque trasmissibile, nel senso di rappresentabile e narrativizzabile nella misura in cui, attraverso un processo di *working through*, il testo riesce a porre una distanza critica tra soggetto ed esperienza, ma anche tra esperienza e spettatore. Questa distanza è cruciale per evitare una conflazione tra vittime, carnefici e spettatori, pur riuscendo

a suscitare quel che si definisce turbamento empatico (*empathic unsettlement*, LaCapra 2001), rimettendo al centro le vittime ‘reali’.

Anche la dimensione spaziale acquisisce, in questi approcci, una centralità che in Caruth era subordinata alla dimensione temporale ritardata che colloca il trauma in nessun luogo preciso. In linea con un più generale *Spatial Turn* nelle scienze sociali e umane, il trauma viene inquadrato nel rapporto tra evento/esperienza traumatica, memoria traumatica e spazi o luoghi, integrando approcci di geografia critica e enfatizzando la rilevanza della dimensione spaziale: “*where things happen is critical to knowing how and why they happen*” (Warf, Arias, eds. 2009: 1). Tumarkin, in particolare, ha parlato di *traumascapes* come spazi concreti e materiali “*inscribed with trauma and materially implicated in the production and re-production of mourning, remembering, and meaning-making*” (Tumarkin 2005: 9).

In secondo luogo, come detto, è necessario considerare i testi all’interno del *corpus* più generale dei loro due autori, firme con una personalità rilevante come quelle di Spike Lee e David Simon. I due testi, infatti, mettono in scena paradigmaticamente alcune delle loro tematiche ricorrenti: la storia della comunità afroamericana, le discriminazioni e persecuzioni per l’uno, le realtà urbane marginalizzate e i conflitti al loro interno per l’altro. Anche i generi sono loro tipici. Il genere documentaristico è infatti presente e rilevante nell’opera di Lee al pari della sua produzione drammatica; il *drama* televisivo tra *facts* e *fiction* è l’emblema di Simon. I due stili e approcci al documentario e al dramma appaiono peraltro complementari e quasi speculari. Se Simon “*fattualizza il finzionale*” (Rossini 2018) ed è quasi etnografico nel suo realismo mimetico (Williams 2011), i documentari di Lee sono stati definiti una *non-fiction* creativa, una forma di narrativizzazione del reale (Letort 2015). Allo stesso modo,

la dimensione spaziale è nodale nella produzione di entrambi gli autori. Simon pone nel rapporto tra umanità travagliata e spazio urbano il punto di equilibrio della sua poetica. Il tema del rapporto tra spazio urbano e diseguaglianze, tra discriminazioni razziali strutturali e processi di gentrificazione, rappresenta, a sua volta, uno degli assi portanti dell'opera di Lee.

Con un intreccio bilanciato di immagini storiche d'archivio, filmati tratti dai notiziari che coprivano il passaggio di Katrina, riprese originali e soprattutto lunghe interviste con i residenti realizzati da Lee tra il settembre 2005 e il febbraio 2006, *WLB* si propone come una narrazione completa, 'impegnata' e non neutrale di una vicenda dalle molte implicazioni. *Treme* è la storia corale di un variegato gruppo di persone residenti a New Orleans, nel Ninth Ward, tutte colpite seppur in modi differenti da Katrina. Nel corso della prima stagione viene narrato come ciascuno di essi, dal professore universitario alla ristoratrice, dal musicista di strada al Big Chief del Mardi Gras Indians, cerca di ricostruire attività perdute, case distrutte, vite interrotte.

In questa sede s'intende evidenziare la complementarità di questi due testi e per tale ragione ci si focalizzerà sulla sola prima stagione di *Treme*. I primi due atti di *WLB* si focalizzano infatti sul passaggio di Katrina e sulla settimana di allagamento. Il terzo e il quarto episodio si soffermano sulla situazione della città rispettivamente a tre e sei mesi di distanza; su questo stesso periodo si articolano i primi dieci episodi di *Treme*³.

2. Katrina e le rappresentazioni del post-uragano: situare i testi e il trauma

Esiste un sostanziale spartiacque tra la narrazione che di Katrina è stata fatta in tempo reale, dagli organi di informazione e dagli organi ufficiali federali e statali, e le narrazioni che su di essa si sono elaborate in seguito. Non si tratta meramente di un diverso grado di conoscenza dell'evento o di accesso alle

fonti. Larga parte dei media, infatti, ha diffuso narrazioni spesso incentrate su una criminalizzazione in particolare della popolazione afroamericana di New Orleans, enfatizzando quelli che si sono rivelati sporadici casi di saccheggi e ignorando le violenze e i respingimenti operati contro coloro che cercavano di lasciare la città (Andersen 2018; Keeble 2020). Da questa prospettiva, *WLB* e *Treme* rappresentano vere e proprie contro-narrazioni rispetto a quello che il pubblico, americano e non, aveva letto guardato e ascoltato tramite la copertura originale.

I due testi possono essere letti, come si vuole suggerire, come speculari e complementari: due narrazioni che, pur nelle loro differenze circa il formato, lo stile e l'epoca di produzione, non sono solo intertestualmente collegate, ma anche leggibili in parallelo come un'unica grande narrazione che condivide cornice interpretativa e obiettivi.

Elemento centrale delle narrazioni, infatti, è la spazializzazione dell'evento traumatico. Se un evento dirompente come Katrina agisce sullo spazio su cui si dispiega in maniera tale non solo da cambiarne radicalmente i connotati, ma anche da metterne in evidenza dimensioni strutturalmente critiche e conflittuali, che ruolo svolgono nella lettura e nella definizione di tale spazio due testi che si sono posti programmaticamente come contro-narrazioni 'ufficiali' dell'evento catastrofico e delle sue conseguenze?

In una situazione come quella della New Orleans post-Katrina, inaccessibile ai più e in larga parte sotto-rappresentata nel dispiegarsi dell'evento, sono esattamente testi come *WLB* e *Treme* che forniscono la rappresentazione dei luoghi e dello spazio attraverso i quali gran parte delle persone ha potuto avere accesso a quegli spazi e raffigurarsi quegli eventi, anche a distanza di tempo (George 2015).

Queste rappresentazioni, d'altra parte, portano con sé gli espliciti *frames* interpretativi dei loro autori. A differenza di

quanto è stato scritto, tanto in riferimento a Lee (che in *WLB* si sottrarrebbe fino a rendersi quasi invisibile; Denby 2006), quanto su *Treme* (considerata come una voce depotenziata a livello di impatto narrativo a carica critica rispetto, ad esempio, a *The Wire*; Nussbaum 2012), lo sguardo degli autori permea profondamente i testi, non solo a livello interpretativo ma anche formale. Da una parte *Treme* che fonde due tendenze insite nei lavori precedenti di Simon come l'inserimento di elementi narrativi in opere di *nonfiction* e un realismo estremo in testi finzionali (Bruun Vaage 2017; Rossini 2018). La serie, infatti, ha un referente storico, che tanto reinterpreta finzionalmente quanto riproduce talvolta anche in forma di *re-enactment*. Dall'altra il documentario di Lee che, pur nella rappresentazione diretta degli eventi, opera di fatto una *mise en scène* della sua ricostruzione, in particolare attraverso un meticoloso *character building* degli intervistati, i quali più che oggetto della narrazione divengono autori e interpreti delle loro testimonianze (Letort 2015).

In entrambi i casi ci troviamo di fronte a narrazioni corali in cui le vicende individuali sono radicate nella città e nei luoghi e tra loro intrecciate; tali narrazioni si realizzano però attraverso differenti strategie formali ed estetiche, rispondenti al diverso intento narrativo, nella rappresentazione dello spazio. In *WLB* la narrazione multivocale dell'esperienza del trauma trae tutta la sua forza narrativa dal legame instaurato tra voci e luoghi. Questo si realizza, in particolar modo, nei primi due atti, attraverso le immagini brutali della devastazione e della morte; inoltre, il rapporto tra trauma e spazio è reso nella dimensione relazionale che porre gli intervistati nei siti del trauma (davanti alle loro case distrutte, nelle roulotte o davanti al cancello di un cimitero) istituisce tra persone e luoghi. Lasciar parlare i soli protagonisti della vicenda, residenti e città in egual misura, in stretta connessione formale e solo relativamente e in maniera

funzionale immagini d'archivio. Se *Treme* a sua volta si presenta come una *network narrative* (Fisher 2019) o *community biography* (Gendrin, Dessingen, Roberts 2017), la relazione tra personaggi e spazio del trauma si articola in modalità differenti che hanno a che fare solo marginalmente con il parzialmente differente *setting* cronologico. *Treme*⁴ non mostra sostanzialmente mai i giorni dell'uragano o dell'allagamento, né alcuna delle brutali immagini di corpi e devastazioni che sono presenti in *WLB*. È nell'intreccio delle storie dei personaggi, tra loro e con la città, che viene veicolata la memoria traumatica dell'evento, tanto a fini narrativi quanto allo scopo di elaborare una memoria pubblica condivisa. Le storie non si intrecciano casualmente: è New Orleans in quanto tale, le sue tradizioni e la sua conformazione, a unire le storie dei personaggi e nelle modalità in cui ciò si realizza è possibile scorgere la geografia delle trasformazioni che affronta (Fisher 2019). Cionondimeno il riferimento ai giorni dell'uragano e dell'allagamento è suggerito sottilmente, da una parte attraverso saltuari ricorsi a sequenze oniriche o flashback, dall'altra attraverso il riferimento intertestuale allo stesso *WLB*, sia in maniera esplicita, tramite l'utilizzo di immagini nei titoli di testa e il casting di attori e non professionisti già apparsi nel documentario, sia in modo implicito ereditando e sviluppando alcune delle linee narrative esplorate in *WLB*, come la questione securitaria o il tema dei ritorni e del *public housing*.

Pensati e prodotti in fasi diverse del post-Katrina, i due testi si pongono scopi e funzioni in parte differenti nei processi non solo di rappresentazione dello spazio del trauma e di trasmissione della memoria collettiva, ma anche di significazione e risignificazione dell'evento traumatico. Entrambi, tuttavia, segnano il passaggio dal trauma al patrimonio traumatico (Violi 2014), attori non solo nella costruzione e trasmissione delle memorie traumatiche, ma anche direttamente coinvolti nei processi di ricostruzione.

3. Katrina, New Orleans e la stratificazione del trauma

Nelle modalità in cui *WLB* e *Treme* scelgono di spazializzare il trauma emergono tutte la specificità di Katrina come evento traumatico complesso. Se da una parte l'evento Uragano e Allagamento riporta in primo piano e dà nuova vita al trauma culturale della comunità afroamericana (Eyerman 2002), dall'altra è l'intero apparato istituzionale nazionale e locale a tradire gli abitanti della città o almeno di alcune sue aree, lasciando un senso di abbandono e disorientamento. Infatti, il 'trauma storico' dell'evento è trauma personale e insieme collettivo di portata catastrofica che colpisce la società nel suo insieme. Si realizza come trauma ambientale, con una categoria che nell'identificare una serie di occorrenze di eventi traumatici, implica al suo interno una forte componente di sperequazione sociale. Ed è anche trauma urbano, legato alle forti diseguaglianze presenti in una città come New Orleans, ma dovuto anche ai ricollocamenti e al dispossessamento che a Katrina fanno seguito. Un trauma che è politico nella dimensione del senso di abbandono da parte delle istituzioni, di *unaccountability* e perdita di fiducia nel sistema. Ma soprattutto, emergendo prepotentemente nei giorni immediatamente successivi e nei mesi seguenti, amplifica il trauma culturale afroamericano, trauma di lungo periodo che mette in evidenza 'l'eccesso' ulteriore, per determinati soggetti, del trauma contingente.

Su New Orleans e soprattutto su una parte dei suoi abitanti si stratificano, dunque, una molteplicità di forme di trauma differenti, che non emergono unicamente come categorie interpretative e narrative, ma appaiono nei testi per quello che sono: ferite storiche e sociali strutturali inscritte nello spazio pubblico, così come nei luoghi privati che *WLB* e *Treme* pongono al centro della narrazione.

WLB, nel suo dispiegarsi come una narrazione lineare dal punto di vista cronologico, si struttura, tuttavia, come un

progressivo disvelamento delle varie dimensioni del trauma che emergono nel corso del tempo. I quattro atti in cui il documentario è suddiviso rappresentano quattro momenti di emersione e strutturazione del trauma nelle sue diverse dimensioni, nonché di radicamento nella formalizzazione dello spazio. Il trauma storico di tipo ambientale emerge nel primo atto incentrato sulla manciata di giorni dall'ordine di evacuazione al passaggio dell'uragano e i primi allagamenti. Già nel secondo atto dalla dimensione contingente dell'evento emerge un trauma politico di natura sistemica: ci troviamo di fronte alla settimana di allagamento, alle persone stipate nel Superdome e in altre strutture e al paradosso di una città ultra militarizzata ma senza soccorsi. È nel terzo atto che queste dimensioni si rivelano come innestate in uno strutturale trauma culturale collettivo che è specifico di New Orleans ma anche nazionale: la narrazione si sposta avanti di tre mesi e il tema è quello dei ricollocati che diventano nel dibattito pubblico "rifugiati" all'interno del loro stesso Paese e le molteplici discriminazioni nei confronti della comunità afroamericana. Il quarto atto inizia con il Mardi Gras del 2006 e nel presentare la situazione nella sua apparente immobilità, inquadra le criticità dell'evento Katrina nella loro dimensione strutturale e di lungo periodo.

In *Treme* i vari livelli del trauma sono esplorati non diacronicamente ma sincronicamente attraverso il coro polifonico di voci, luoghi e spazi che articolano la narrazione. Le principali linee narrative incarnano nel rapporto tra personaggi e aspetti specifici dello spazio, urbano e intimo, aspetti diversi del trauma. Nella vicenda di Albert Lambreaux, Big Chief del Mardi Gras Indians, e in quella di LaDonna Batiste, alla ricerca del fratello Daymo, detenuto scomparso durante l'uragano, si intrecciano trauma culturale e politico che colpiscono la comunità afroamericana. Lambreaux, mentre ricostruisce la sua casa e i luoghi della sua comunità, si batte per il diritto al ritorno

e contro i progetti di esproprio e distruzione delle case popolari. La Donna si ritrova con una famiglia separata e dispersa e un'attività commerciale colpita e a sua volta sperimenta le ingiustizie del sistema carcerario e giudiziale. Un terzo arco narrativo è quello di Creighton Bernette: professore universitario, bianco, esperto di storia della città e cultore delle sue tradizioni, non si capacita dell'evento Katrina stesso, di come la città sia stata devastata e rischi di non venir ricostruita per colpe tutte umane e sistemiche; lui, che sull'alluvione del 1927, sta scrivendo un libro che ormai gli pare inutile, dà voce alla sua frustrazione tramite invettive su YouTube, ma sceglierà di uscire di scena in quelle stesse acque divenute nemiche solo per l'incuria umana. Altri due filoni raccolgono le vicende di personaggi legati da una parte al mondo della musica, come Antoine Batiste, rinomato trombettista affannosamente alla ricerca di impiego, e dall'altra a quello delle attività commerciali e alle loro difficoltà economiche, come la ristoratrice Janette, acclamata eppure sempre rincorsa dai creditori. Sono tutti personaggi traumatizzati che stabiliscono una relazione di costante scambio con lo spazio con cui interagiscono, in relazione al trauma da cui sono colpiti.

In modi diversi, dunque, ma lontani da rappresentazioni isolate da conflitti strutturali o visioni folkloristiche o turisticizzanti⁵, i due testi ci propongono New Orleans e il Lower Ninth Ward come *traumascapes* che, nell'evocare memorie di violenza, sofferenza e perdita, stravolgono il modo in cui i residenti fanno esperienza e danno un senso ai loro luoghi (Tumarkin 2005: 11).

4. "What it means to miss New Orleans". Spazio, trauma e appartenenza

Ci soffermeremo ora sull'analisi di alcune specifiche linee narrative e momenti paradigmatici all'interno dei due testi, in

relazione a quanto fin qui considerato da un punto di vista più generale e teorico.

È nelle rappresentazioni della città dei due testi che viene formalizzata quella stratificazione del trauma Katrina di cui si diceva. Le linee narrative si articolano su alcune dicotomie ricorrenti: appartenenza/sradicamento, dentro/fuori, vita/morte e si intrecciano con la performatività programmatica della dimensione spaziale intrinseca nei due testi. Il ricorso a testimonianze situate, riprese in loco, o al coinvolgimento a vario livello dei residenti, sono tutti aspetti funzionali a questo scopo e in essi si realizza la peculiare dimensione di narrazione traumatica dei due testi che si collocano infatti come peculiari combinazioni di *writing trauma* (come forma testimoniale) e *writing on trauma* (come narrazione 'esterna'). Non si tratta, infatti, di *trauma narratives* che rispettano i criteri estetici (modernisti e anti-realisti) individuati dai teorici 'classici' del trauma (Felman, Laub 1991; Whithead 2004)⁶. L'uso di flashback, incubi, frammentazione, presenze fantasmatiche è decisamente marginale e anche l'utilizzo documentaristico delle immagini d'archivio in *WLB* non indugia su dinamiche di *acting out*, evitando la ripetizione compulsiva di medesime sequenze e seguendo una narrazione piuttosto lineare. Allo stesso modo, come abbiamo già detto, *Treme* si colloca nell'alveo stilistico realista tipico di Simon. Ciononostante, i due testi si costruiscono precisamente sulla rappresentazione del trauma, lungo registri prossimi a un realismo traumatico, un'estetica del trauma basata su un bilanciamento di forme realiste, moderniste e postmoderniste (Rothberg 2000) che esplora il disorientamento tipico esperito dai soggetti traumatizzati nelle sue manifestazioni sintomatiche, senza rifuggire una possibilità di trasmissione dell'esperienza traumatica stessa (LaCapra 2001). Questo linguaggio si struttura sull'uso della *middle voice*, nell'accezione ristretta e specifica formulata da LaCapra⁷. L'utilizzo, limitato e contestualizzato,

della *middle voice* articola la narrazione del trauma lungo vie che permettono un *empathic unsettlement* che non si risolva in una identificazione tra autore e vittima o tra spettatore e vittima, identificazione che tradirebbe la natura testimoniale stessa della narrazione: il trauma è trasmissibile ma non si può assimilare il trauma con il trauma vicario. In *WLB* e in *Treme* tale modalità si realizza in larga parte attraverso la formalizzazione dei luoghi del trauma e la dimensione relazionale che istituiscono con le voci narranti.

Lo spazio viene esplorato principalmente lungo due direttrici, insieme distinte e integrate: lo spazio urbano (la città nel suo insieme o specifici quartieri, ma anche le strade, palcoscenici della musica e teatro di tensioni e controllo) e alcuni suoi luoghi specifici (abitazioni, i locali commerciali, della musica, della convivialità).

Lo spazio urbano di New Orleans è per entrambi i testi protagonista al pari delle persone intervistate o dei personaggi ritratti: attraverso la sua rappresentazione si evidenzia come sia nel tessuto cittadino, nella trama urbana e nella specificità della sua storia, sia possibile leggere effetti e cause del trauma e contemporaneamente rielaborare e costruire nuove memorie condivise.

La prima sequenza di *WLB*, dalle sembianze di *opening credits*, ma che di fatto non si ripete negli episodi successivi, è un montaggio di filmati storici di New Orleans, delle sue tradizioni, dal *Mardi Gras* alle parate, sequenze festose e allegre alternate a immagini dell'uragano, dei corpi, delle case distrutte. Lo stridente contrasto è accentuato dal sottofondo musicale di "Do You Know What It Means to Miss New Orleans?" cantata da Louis Armstrong. In maniera concettualmente non dissimile ma formalmente diversa, il primo episodio di *Treme* inizia con una scena in *medias res*, portando lo spettatore nel mezzo di una conversazione tra un gruppo di musicisti, per poi seguire il gruppo in strada in quella che scopriamo essere la prima

second line dopo l'uragano⁸. Se da una parte veniamo quindi introdotti alla coralità, realismo e quotidianità che saranno tipici della narrazione di *Treme*, d'altra parte questa sequenza musicale e vivace è inserita in un contesto ancora una volta stridente: le case portano i segni dell'uragano, le scritte sui muri sono quelle che indicano la presenza di morti all'interno, ma anche invettive contro governo e FEMA e, soprattutto, risalta l'intrusiva presenza di polizia e esercito. Già queste due primissime sequenze pongono al centro due aspetti: da una parte il tutt'uno trauma-spazio, l'iscrizione e la permanenza dell'evento traumatico nello spazio; dall'altra lo stretto rapporto tra spazio urbano e residenti, una relazionalità simbiotica che, ci viene suggerito, se da una parte è insita nella tradizione di New Orleans, dall'altra è stata stravolta da Katrina.

Ma i luoghi, intesi come spazi fisici specifici, svolgono un ruolo ugualmente importante, in questo senso, quanto lo spazio urbano. In *WLB* lo spartiacque tra i primi due atti, incentrati sull'evento e sulla dimensione politica del trauma, e i secondi due che radicano nella dimensione culturale e strutturale e in ultima istanza razziale, è evidenziato nei primi minuti del terzo episodio durante i quali vengono mostrati molti dei residenti già intervistati in precedenza davanti alle loro case distrutte o in altri luoghi simbolici per la loro vicenda. Viene in questo modo introdotto il tema del diritto al rientro e all'abitare. Nel primo episodio di *Treme* la *second line* incornicia l'introduzione di tutti i personaggi principali, presentati in contesti che rimarranno i riferimenti dei loro archi narrativi. Uno di questi, Lambreaux, ci viene mostrato mentre torna in città per la prima volta, accompagnato dalla figlia, con un solo intento: riprendere possesso dei suoi 'luoghi' e li rimanere, nonostante la sua casa e il suo bar portino i segni della catastrofe. Negli episodi successivi la storia di Lambreaux verterà sul tema della riappropriazione. Dei luoghi dell'appartenenza, prima ancora che della memoria,

anche se portano i segni di un trauma che permane: la casa, il bar. Ma anche dei luoghi della denuncia di quel trauma culturale e politico, come le case popolari sbarrate ai residenti anche se non danneggiate o le strade ora sbarrate al *Mardi Gras* degli Indians. Battaglie che sfidano l'istituzione e i tentativi di dispossessamento dei luoghi nei confronti dei residenti più svantaggiati cui è ostacolato il ritorno.

È dunque tanto sul suolo di New Orleans quanto nelle case e nei luoghi dei suoi residenti che i testi costruiscono quella stratificazione del trauma, il rapporto tra evento traumatico e diseguglianze strutturali, trasmutando il paesaggio in critica socio-politica che rende palese la diseguale distribuzione del rischio ambientale e il suo intrecciarsi con le discriminazioni razziali ed economiche.

Paradossalmente, questo tema si incarna nelle narrazioni anzitutto attraverso una rappresentazione per assenza dello spazio traumatico. La città, il tessuto comunitario di riferimento, rappresenta il trauma in una dimensione che è insieme reale, nell'esperienza quotidiana, e immaginata nella sua figurazione. In *Treme* questo tema emerge, oltre che esplicitamente nelle storylines di Lambreaux e LaDonna, nel frequente collegare idealmente New Orleans ad altre città: spesso i musicisti suonano all'aeroporto, di frequente si recano in club di Houston, dove si trovano molti 'rifugiati' e dove serate vengono dedicate ai musicisti di New Orleans; il figlio di Lambreaux, il marito di LaDonna e altri familiari fanno la spola costantemente con altre città. Il tema in *WLB* emerge in particolare nel terzo atto analizzato, da una parte, tramite le narrazioni di chi è stato 'ricollocato' e non riesce a ritornare (per ragioni economiche e logistiche), stigmatizzato per di più come rifugiato; dall'altra, seguendo il rientro a casa di alcuni residenti, in scene cui il già citato ritorno di Lambreaux farà da eco. In questo atto, inoltre, viene anche messo a tema, come in una sorta di controcanto, la

dimensione più propriamente psicologica, patologica e individuale, del trauma, dai trattamenti alle sintomatologie. Il trauma viene quindi verbalizzato e al tempo stesso traslato in immagine nelle sue componenti di *loss*, perdita, che è anzitutto perdita dell'appartenenza, e quindi in parte anche *absence*, dimensione strutturale legata a un mancato riconoscimento della propria dignità individuale e culturale.

Se la rappresentazione del trauma culturale si articola sul registro dell'assenza, quella del trauma politico si realizza attraverso pratiche spaziali che sono a un tempo performative e conflittuali. Come abbiamo visto, il trauma politico si riferisce al senso di abbandono che suscita il venir meno di un'istituzione ai suoi doveri. In *Treme* è la vicenda di Bernette a incarnare più di ogni altra questa condizione, a partire dalla sua prima apparizione mentre rilascia un'intervista davanti a una parte dei sistemi di argini denunciando "What hit the Mississippi Gulf Coast was a natural disaster; a hurricane pure and simple. The flooding of New Orleans is a man-made catastrophe, a federal fuck up of epic proportion, and decades in the making" (*Treme*, S1, E1). Ma è la città in quanto tale, nei suoi quartieri più colpiti e nel suo corpo ferito, composto dai suoi residenti e dalle sue strutture, ad essere colpita da questo abbandono. Ed è la città che si mobilita per riappropriarsi dello spazio ferito e occupato con la forza. Lo fa performativamente, attraverso una quantità di eventi collettivi legati a quella dicotomia vita/morte: *Second Line*, *Mardi Gras*, funerali, manifestazioni.

I due testi rappresentano in una molteplicità di occasioni e modalità questa duplice dimensione performativa e politicizzata della città. Lo spazio urbano è spesso co-abitato da due anime: la musica e il controllo. I musicisti, le parate, i cortei e, a fare da contraltare, le forze dell'ordine, l'esercito, dispositivi di controllo. Questa sovrapposizione crea inevitabilmente momenti di cortocircuito e bruschi cambi di tono nella

narrazione, dati dallo scontrarsi con questa presenza ostile che è fisica, ma anche psicologica e metaforica. È ancora Bernette, in *Treme*, a dar voce a questa sensazione “Living now, here, is like a dream, the way that everything in a dream is the same yet not the same. Familiar, yet strange. Not quite right, but you just can’t put your finger on it” (*Treme*, S1, E8).

In questo senso non è possibile parlare per questi due testi di narrazioni ‘da cartolina’ o indifferenti a un quadro interpretativo storico più ampio. La rappresentazione dello spazio nella sua dimensione performativa si costruisce su aspetti tradizionali della cultura di New Orleans, ma non fa dell’autenticità un feticcio né delle conflittualità contingenti un elemento di eccezionalità. Piuttosto, *Treme* performa una autenticità critica che inscena, attraverso musica, spettacolo, folklore, cibo, una certa immagine della città e, allo stesso tempo, la usa come strumento polemico nei confronti delle due tendenze ricostruttive post-Katrina: da una parte quella omologante neoliberale che blocca i rientri e dall’altra la turistificazione e la trasformazione di New Orleans in un parco giochi. Allo stesso modo *WLB* radica la sua critica della gestione del post-Katrina in quella stratificazione storicamente data, sulla città di New Orleans, di decenni di discriminazioni, storicizzando il senso di perdita in una dimensione strutturale di assenza, in cui la politica urbanistica e sociale della città e del Paese svolgono indubbiamente il ruolo di *perpatrators*.

È in questo senso, allora, che testi di questo genere rappresentano non solo forme di trasmissione del patrimonio traumatico legato alla multidimensionalità di un evento come Katrina, ma costituiscono essi stessi dei siti della memoria. Testi che, nel costruire e ricostruire gli spazi e perpetuare la memoria del trauma, rappresentano a loro volta veri *traumascapes*, spazi immateriali e complementari a quelli fisici in cui gli eventi vengono vissuti e ri-vissuti nel tempo (Tumarkin 2005: 12).

Non si tratta infatti di sole drammatizzazioni o resoconti di eventi, ma di testi che realizzano o si pongono come *working through*. In questo senso la rilevanza della rappresentazione degli spazi e dei luoghi del trauma è allora ancor più precipua. I luoghi e le strade che impariamo a conoscere nel corso delle narrazioni si trasformano davanti ai nostri occhi, incarnando un desiderio di guarigione tanto performato da almeno una parte dei personaggi, quanto auspicato dagli autori stessi nella loro rappresentazione.

È stato scritto che questi testi non forniscono alcuna *narrative closure* né ai loro personaggi né all'evento in sé, poiché non realizzano un superamento che si compia con l'oblio (Hakola 2017). Tuttavia, per certi traumi una *closure* non è possibile e nemmeno auspicabile e cionondimeno un *working through* è realizzabile. Il trauma Katrina, che non si racchiude nell'esperienza traumatica dell'evento in sé, nella perdita delle case, degli effetti personali o di persone care, ma inasprisce o porta a galla traumi sistemici, siano essi culturali o politici, può essere rielaborato unicamente nella implementazione di forme di lotta e resistenza, in una continua negoziazione, senza che questo comporti un *acting out* ossessivo.

È allora in questo senso che questi testi manifestano le potenzialità del loro articolare la narrazione in forme prossime alla *middle voice*, una voce mossa dal turbamento empatico che mira a problematizzare convincimenti e condizioni date "in an agonistic, possibly fruitful, interaction with one another" più che porsi come veicolo per "truth claims" (LaCapra 2001: 197). Una voce riflessiva che pone in prospettiva il suo stesso rapporto di transfert con l'oggetto narrato.

Questo approccio riflessivo nei confronti della capacità di formulare pretese di verità, anche nel contesto di narrazioni criticamente orientate, emerge con chiarezza nei due testi. In *Treme* i confini sfumati tra realtà e *fiction* e una "reflexive

representation and negotiation of the contested events” rinforzano il peso della critica sociale nel bilanciamento tra autenticità e emozionalità (Moylan 2019: 319). Un’attitudine riflessiva che caratterizza anche l’impianto narrativo di *WLB* laddove, nel dar voce ai residenti, anche con posizioni cospirazioniste o apertamente parziali, senza screditarli, in quanto voci dell’esperienza traumatica da essi vissuta, mette alla prova la sua stessa natura di ricerca della verità: “weakening the documentary’s ability to unearth truth, but enhancing the narratives shaped by survivors” (Letort 2015: 32).

La New Orleans che *WLB* e *Treme* ci mostrano emerge come una delle *wounded cities* descritte da Till: città e popolazioni provate non solo da una distruzione materiale, ma da una storia di “displacement and individual and social trauma resulting from state-perpetrated violence” strutturale e sistemica che “continue to structure current social and spatial relations” determinando una condizione di trauma permanente sui suoi abitanti (Till 2012: 6). E tuttavia è in questi contesti, nota Till, che artisti e residenti insieme possono svolgere un ruolo cruciale nell’implementare “political forms of witnessing to respect those who have gone before, attend to past injustices that continue to haunt contemporary cities, and create experimental communities to imagine different urban futures” (3). Testi come *WLB* e *Treme*, in questo senso, sembrano non solo rappresentare, ma anche lavorare il e con il trauma, in modalità quanto più possibile situate e relazionali, con i luoghi e le persone, dando conto del trauma e del marchio che esso lascia sullo spazio, non cancellandolo, ma integrandolo nello spazio stesso e nella sua trasformazione in una dimensione più giusta e sostenibile.

NOTE

¹ D'ora in avanti WLB.

² Data la multidimensionalità dell'approccio al trauma che tanto i due testi esprimono quanto la presente trattazione intende proporre e nel contesto di un approccio critico ai *Trauma Studies*, si fa riferimento in questa sede ad alcune specifiche accezioni di trauma (come categoria tanto interpretativa quanto politico-sociale) che si sono affermate in ambiti disciplinari anche differenti. Già nel 1976 Erikson definiva il *collective trauma* come "a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality" (153). Su questa base Alexander parla di *cultural trauma*: "when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness marking their memories and changing their identity" (2004: 1). Più nello specifico Eyerman (2002) ha applicato l'idea di *cultural trauma* a realtà come l'identità afroamericana in relazione al trauma della schiavitù prima e della segregazione poi. L'attenzione sempre maggiore ai cambiamenti climatici e all'impatto dell'uomo sull'ambiente ha acuito anche la sensibilità nei confronti delle ricadute culturali e sociali di tali processi. Se l'idea di *climate trauma* mette a fuoco gli effetti sulla psiche della presa d'atto del cambiamento climatico, quella di *environmental trauma* si focalizza sugli effetti di eventi cataclismatici e sulla diseguale distribuzione del rischio in diverse aree del mondo e su diversi gruppi sociali. Si parla di *urban trauma* con riferimento soprattutto alla violenza sistemica legata a processi di trasformazione urbana, gentrificazione, dispossessamento.

³ È bene ricordare che *Treme* è andata in onda per altre tre stagioni, ambientate tra il 2006 e il 2009, mentre Spike Lee ha girato nel 2010 un *follow up* di WLB intitolato *If God Is Willing and da Creek Don't Rise*, due episodi per un totale di 4 ore che si focalizzano sugli anni passati, in particolare sui problemi del *public housing* e più in generale delle politiche di ricostruzione.

⁴ Tremé è il nome del quartiere di New Orleans in cui si svolge per lo più l'azione; si tratta di uno dei più antichi quartieri della città e di tutti gli Stati Uniti, punto di riferimento per la cultura e la storia afroamericana. Vi si trova, per esempio, Congo Square, antica sede del mercato degli schiavi, dove questi avevano anche la possibilità di riunirsi, suonare, avere un certo grado di libertà in determinati momenti.

⁵ In questi termini si sono espressi autori come Parmett, Thomas e Letort nei confronti di *Treme* che spettacolarizzerebbe New Orleans e il post-Katrina, creando una forma di turismo televisivo e appiattendolo le diseguglianze in un'armonia multiculturale posticcia. Per Walker, invece, WLB pur promuovendo istanze rilevanti, tralascerebbe il contesto storico di povertà strut-

turale della città (2010).

⁶ Autori come Felman, la stessa Caruth o Whitehead hanno identificato alcune strategie formali ricorrenti nella narrativa traumatica: la presenza perturbante di fantasmi, uso di elementi fantastici, frammentazione del racconto, nel convincimento che “a modernist anti-realist aesthetic offers the most effective textual form for representing traumatic events” (Felman, Laub 1991). Autori come Luckhurst (2008) e Craps (2014), invece, hanno evidenziato la limitatezza e potenziale dimensione discriminante di una tale estetica che concepisce solo forme avanguardistiche e sperimentali come adeguate a rappresentare un trauma validato nel suo derivare da eventi specifici e insensibile a forme sistemiche di trauma.

⁷ Non è il caso di soffermarsi sull'origine e gli usi della *middle voice*, una voce intermedia tra l'attivo e il passivo persa in gran parte delle lingue moderne e in grado di esprimere un'azione in cui il soggetto è insieme attore e implicato nelle conseguenze dell'azione. Enfatizzata da Hayden White come strumento per la scrittura del trauma in storiografia, LaCapra suggerisce un utilizzo limitato e cauto della *middle voice*, in particolare attraverso l'utilizzo del discorso indiretto libero “a hybridized, internally dialogized form that may involve undecidability of voice [...] irony and empathy, distance and proximity” (LaCapra 2001: 196). Nella scrittura sul trauma l'uso della *middle voice* può risultare adeguato quando “the narrator is empathically unsettled and able to judge or even predicate only in a hesitant, tentative fashion” (197). In questo senso, la *middle voice* “allows engagement with, critical distance on and self-reflexivity towards transferential relation [...] is empathetic rather than over-identificatory” (Crownshaw 2010: 79-80).

⁸ Le *second lines* sono parate musicali, con bande prevalentemente di ottoni, danze, uso di costumi; si svolgono in varie parte della città, organizzate da associazioni locali. Il nome si riferisce al fatto che in origine si trattava di parate spontanee che si accodavano ai *jazz funerals*, la *first line*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alexander, Jeffrey (2004), “Toward a Theory of Cultural Trauma”, *Cultural Trauma and Collective Identity*, eds. J. Alexander; R. Eyerman; B. Giesen; P. Sztompka; N. Smelser, Berkley, University of California Press: 1-30.

- Alexander, Jeffrey; Eyerman, Ron; Giesen, Bernhard; Sztompka, Piotr; Smelser, Neil, eds. (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkley, University of California Press.
- Andersen, Robin (2018), *HBO's Treme and the Stories of the Storm: From New Orleans as Disaster Myth to Groundbreaking Television*, Lanham, Lexington Books.
- Bruun Vaage, Margrethe (2017), "From The Corner to The Wire: On Nonfiction, Fiction, and Truth", *Journal of Literary Theory*, 11(2): 255-71.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Casper, Monica J.; Wertheimer, Eric, eds. (2016), *Critical Trauma Studies. Understanding Violence, Conflict, and Memory in Everyday Life*, New York-London, New York University Press.
- Craps, Stef (2014), "Beyond Eurocentrism: trauma theory in the global age", *The Future Of Trauma Theory. Contemporary literary and cultural criticism*, eds. G. Buelens, S. Durrant, R. Eaglestone, New York, Routledge: 45-62.
- Crownshaw, Richard, Kilby Jane, Rowland Antony (2010), *The Future of Memory*, New York, Berghahn Books.
- Denby, David (2017), "Disasters", *The New Yorker*, [26/03/2021] <https://www.newyorker.com/magazine/2006/09/04/disasters>
- Erikson, Kai T. (1976), *Everything in its Path*, New York, Simon and Schuster.
- Eyerman, Ron (2002), *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Felman, Shoshanna; Laub, Dori (1991), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.
- Fisher, Jaimey (2019), *Treme (TV Milestones Series)*, Detroit, Wayne State University Press.
- Gendrin, Dominique M.; Dessinges, Catherine; Roberts, Shearon (2017), "Tremé, New Orleans, and Post-Katrina Catharsis", *Hbo's Treme And Post-Katrina Catharsis. The Mediated Rebirth Of New*

- Orleans*, eds. D. M. Gendrin, C. Dessinges, S. Roberts, Lanham, Lexington Books: 3-22.
- George, Courtney (2015), "Revisiting Place, the Memorial, and the Historical in Tom Piazza's *Why New Orleans Matters* and Natasha Trethewey's *Beyond Katrina*", *After the Storm. The Cultural Politics of Hurricane Katrina*, eds. S. Dickel, E. Kindinger, Bielefeld, Transcript: 113-30.
- Hakola, Outi J. (2017), "Emotional Public: *Treme* as Post-Katrina Trauma Narrative", *American Studies in Scandinavia*, 49(2): 27-49.
- Keeble, Arin (2020), *Narratives of Hurricane Katrina in Context: Literature, Film and Television*, Londra, Palgrave Pivot.
- LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University.
- Letort, Delphine (2013), "The tales of New Orleans after Katrina: the interstices of fact and fiction in *Treme*", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 5: 1-15.
- (2015), *The Spike Lee Brand: A Study of Documentary Filmmaking*, Albany, State University of New York Press.
- Luckhurst, Roger (2008), *The Trauma Question*, New York, Routledge.
- Morgan Parmentt, Helen (2011), "Space, Place, and New Orleans on Television", *Television & New Media*, 13(3): 193-212.
- Moylan, Katie (2019), "Mediating the real: *Treme*'s activated aesthetic", *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 14(3): 307-21.
- Nussbaum, Emily (2017, June), "Roux with a View", *The New Yorker*, [26/03/2021] <https://www.newyorker.com/magazine/2012/10/01/roux-with-a-view>
- Rossini, Gianluigi (2018), "Fattualizzare il finzionale. *The Wire* tra cronaca e fiction", *SigMa - Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo*, 2: 149-73.
- Rothberg, Michael (2000), *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Thomas, Lindsey (2012), "People Want to See What Happened", *Television & New Media*, 13(3): 213-24.
- Till, Karen E. (2012), "Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care", *Political Geography*, 31(1): 3-14.
- Traverso, Antonio; Broderick, Mick (2010), "Interrogating trauma: Towards a critical trauma studies", *Continuum*, 24(1): 3-15.
- Tumarkin, Maria (2005), *Traumascapes. The power and fate of places transformed by tragedy*, Victoria, Melbourne University Press.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Walker, Janet (2007), "Moving testimonies and the geography of suffering: Perils and fantasies of belonging after Katrina", *Continuum*, 24(1): 47-64.
- Warf, Barney; Arias, Santa, eds. (2009), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London-New York, Routledge.
- Whitehead, Anne (2004), *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Williams, Linda (2011), "III Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of The Wire", *Critical Inquiry*, 38(1): 208-26.

FILMOGRAFIA

- If God Is Willing and da Creek Don't Rise*, HBO, USA, (2010).
- The Wire*, HBO, USA, (2002-2008).
- Treme*, HBO, USA, (2010-2013).
- When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, HBO, USA, (2006).