

“Who Do You Want Answering the Phone?” Donne, *leadership* e trauma nelle serie TV degli anni 2000

Donatella Izzo

Prologo: sonni tranquilli

Esterno notte. La macchina da presa si muove dall’alto verso il basso, da sinistra a destra, a inquadrare nel buio una facciata. La luce accanto al portone – quasi un faro nella notte – e quella che filtra da qualche finestra permette di percepire una bella casa a due piani in stile georgiano, borghese e ben tenuta, con alberi davanti. Le finestre illuminate lasciano intuire un caldo interno domestico. La macchina si sposta fluidamente a inquadrare il volto sereno di una bimba bionda addormentata: la camicina bianca a stelle blu e il cuscino a righe, insieme al tocco di rosso smorzato della coperta, richiamano sobriamente i colori e i motivi della bandiera degli Stati Uniti, mentre le lenzuola a fiori e il cumulo di coltri all’uncinetto trasmettono un senso di tenerezza e di cura, coniugando la modernità del cotone stampato alla tradizione del *comforter* fatto a mano in stile *Old America* [Fig. 1]. Segue il primissimo piano sul volto paffuto di un bimbo più piccolo, probabilmente un maschietto, che muove appena la manina nel sonno. Poi ancora un volto paffuto, questa volta nero: una bimba che riposa stringendo il suo coniglietto di pelouche. Due sorelline che dormono l’una accanto all’altra sui loro cuscini candidi. E ancora un maschietto, apparentemente ispanico, fra lenzuola a righe bianche e blu: il blu della bandiera e delle divise dell’esercito [Fig. 2]. Infine una porta bianca che si schiude sulla soglia di un’altrettanto bianca cameretta (dal motivo della testiera che si intravede si direbbe quella della prima bambina inquadrata), lasciando passare una figura adulta e

protettiva [Fig. 3]. Un sereno interno domestico? Sì e no. Su tutta la sequenza – in tutto 30 secondi – grava in realtà un senso di minaccia, trasmesso dallo squillo insistente di un telefono che sovrasta una musica d'archi, mentre una voce maschile fuori campo scandisce i reali termini della situazione:

It's 3 a.m. and your children are safe and asleep. But there's a phone in the White House and it's ringing. Something's happening in the world. Your vote will decide who answers that call. Whether it's someone who already knows the world's leaders, who knows the military, someone tested and ready to lead in a dangerous world. It's 3 a.m. and your children are safe and asleep. Who do you want answering the phone?

Chi legge avrà probabilmente riconosciuto un noto e discusso video elettorale prodotto durante la prima campagna di Hillary Clinton per la nomination presidenziale del Partito Democratico, in occasione delle primarie in Texas del 4 marzo 2008¹. Il video gioca in modo evidente sull'immaginario tipico del post-11 settembre 2001 e sulla retorica della *Homeland Security*, in cui famiglia e nazione si rispecchiano e diventano metafora l'una dell'altra, fin dall'uso linguistico – la parola "Homeland", poco usata prima che l'amministrazione Bush la ponesse al centro della legislazione antiterroristica². La minaccia politico-militare globale è resa *immediatamente* come una minaccia alla singola famiglia, con una sovrapposizione fra la dimensione privata e quella pubblica che è in realtà una *riduzione* della minaccia globale alla sfera del privato, indissolubile dalle emozioni patriottiche dell'elettorato.

Al di là della retorica securitaria – a quel punto già sufficientemente abusata da apparire quasi un cliché – a colpirmi in questo video

¹ Il video è visibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7yr7odFUARg>.

² Sulle retoriche del periodo post-11 settembre 2001, cfr. Collins - Glover (eds.) 2006 e Pease 2009.

sono due elementi: da un lato, le implicazioni in termini di *gender* della messa in scena; dall'altro, la saldatura fra la rappresentazione nella sfera sociopolitica e la rappresentazione nella sfera della fiction. Perché – partendo da quest'ultimo aspetto – lo scenario di minaccia e di protezione evocato dal video pro-Clinton è riconoscibilmente costruito nei termini resi familiari da mille serie TV di argomento criminale o poliziesco: la casa notturna tranquilla e silenziosa con dentro i bambini che dormono è la classica sequenza d'apertura dei thriller, che prepara l'irruzione della minaccia di turno – rapinatore violento, rapitore, serial killer. Quasi che la minaccia alla sicurezza dei cittadini *reali* fosse ormai pensabile solo nei termini della fiction, in una sostanziale interscambiabilità fra realtà e finzione. Così lo scenario *ready made* dell'angoscia-e-rassicurazione televisiva diventa funzionale, in virtù di un riflesso condizionato, a suscitare e al tempo stesso sopire i timori dell'elettorato nel mondo reale, legandoli da un lato a uno scenario politico internazionale tanto minaccioso quanto generico, e dall'altro a un meccanismo narrativo ben collaudato: l'eroe della serie – detective, profiler dell'FBI, agente dei servizi – che protegge la collettività, proprio in virtù dell'estensione alla nazione tutta di quella funzione paterna che già esplica, pur fra mille conflitti e difficoltà, nei confronti della sua famiglia (e si pensi al caso certo più emblematico della stagione immediatamente post-9/11, il Jack Bauer di 24)³.

L'eroe, appunto. Ma che succede se si deve 'vendere' alla nazione, nella parte dell'eroe protettore, una donna? Torniamo al video. L'istinto di difesa cui si fa appello identificando la vittima potenziale della minaccia notturna nei volti placidi di bambini teneri e inermi (nonché appropriatamente multirazziali, come si addice alla casa-nazione) è chiaramente un istinto genitoriale. Ma la figura protettiva che controlla il sonno dei bambini – peraltro decisamente bianca, in contrasto col ventaglio etnico dei protetti – è una figura dal carattere androgino (fattezze delicate, naso dritto, capelli corti, seno piatto o a malapena intuibile, camicia da uomo sopra una T-shirt bianca, cintura in vita) [Fig. 3],

³ Per un'analisi dettagliata di questo nesso cfr. Carroll 2008.

in cui si può identificare a piacere un padre o una madre, e che evoca simultaneamente la cura materna e la protezione paterna. Al tempo stesso però la voce fuori campo, identificando il pericolo come una minaccia geopolitica, evoca l'istanza di difesa della casa-famiglia-patria facendo riferimento a doti di *leadership* (il verbo «lead» ricorre due volte in un'unica frase)⁴ incarnate in ruoli tradizionalmente maschili: «someone who already knows the world's leaders, who knows the military, someone tested and ready to lead in a dangerous world» – e qui la colonna sonora si arricchisce di un marziale suono di tamburi⁵. Solo nell'ultimo fotogramma l'eroe, a sorpresa, si rivela essere un'eroina: Hillary Clinton, con il telefono già in mano, il volto concentrato e gli occhiali, rossetto e collana a ingentilire un tailleur dai severi risvolti maschili (sono le tre di notte, ma un leader – come un bravo genitore – non dorme mai). Lo spot gioca su una precisa evocazione di stereotipi di *gender* che vengono paradossalmente rinforzati nel momento stesso in cui sono contraddetti: le immagini evocano, attraverso l'insistenza sulla sfera domestica, ruoli di cura tradizionalmente femminili insieme a istanze di protezione paterna, mentre le parole accreditano implic-

⁴ Da notare anche come il verbo «lead» – guidare, dirigere – non abbia alcun contenuto positivo o propositivo ma si riferisca unicamente alla non meglio precisata risposta all'indistinta minaccia offerta da un «dangerous world», configurando la sovrapposizione, tipica di questo momento storico, fra *leadership* e delega in bianco sulla sicurezza collettiva.

⁵ Uno dei motivi per cui lo spot si attirò molte critiche fu esattamente che, nell'assecondare i timori dell'elettorato insistendo su *leadership* militare ed esperienza, il video rischiava di fare il gioco non tanto di Hillary Clinton contro Barack Obama, quanto del candidato repubblicano John McCain – maschio, bianco, anziano e veterano di guerra – contro entrambi gli sfidanti democratici.

tamente (per esempio attraverso il riferimento all'esercito)⁶ l'idea che la difesa nazionale sia un lavoro da uomini. Il messaggio è ambiguo: da un lato, la *leadership* non ha genere, ma è questione di capacità e di esperienza. Dall'altro: sì, la *leadership* è un lavoro da uomini, ma *questa* donna è qualificata a svolgerlo. Quando alla fine appare l'immagine di Hillary Clinton, allora, a che cosa stiamo assistendo: a una sovversione ironica degli stereotipi di genere, o alla produzione di Hillary come una specie di androgino *malgré soi*, simultaneamente materna e maschilizzata?

1. We Can Do It!

Se ho preso questo video come punto di partenza della mia riflessione, è perché mi sembra che esso condensi in modo emblematico e rivelatore il paradosso culturale che vorrei affrontare, e che provo a sintetizzare così: la contraddizione fra la perdurante difficoltà nella società degli Stati Uniti a immaginare e praticare la *leadership* al femminile, e la crescente tendenza nel mondo della serialità televisiva americana a mettere in scena personaggi di donna nel ruolo di protagonista. Mi concentrerò primariamente sulla rappresentazione della *leadership* e della *agency* femminile nelle serie di tema criminale e poliziesco, e questo per un doppio ordine di motivi: primo, perché si tratta di uno dei generi di narrazione nei quali più forte è stata, fino a tempi recenti, la preponderanza maschile; secondo, perché il poliziesco nelle sue varie declinazioni – *crime drama*, *legal drama*, *police procedural* – è diven-

⁶ Benché integrato, l'esercito degli USA nelle sue varie componenti è a larghissima preponderanza maschile: secondo le statistiche del Department of Defense per l'anno in questione, il 2008, del personale in servizio attivo le donne erano solo il 14,3%, il 15,3% fra gli ufficiali. Nel corpo dei marines la percentuale scende al 6,2 e 5,8% rispettivamente. Cfr. Department of Defense, *Demographics 2008. Profile of the Military Community*, consultabile alla URL <http://download.militaryonesource.mil/12038/MOS/Reports/2008%20Demographics.pdf>.

tato un genere centrale nell'immaginario collettivo/televisivo degli Stati Uniti dell'"era del terrorismo". Questo in sé non è sorprendente: là dove la sicurezza assurge al rango di ossessione centrale della cultura, il poliziesco diventa una forma simbolica cruciale. Operando secondo un meccanismo – teorizzato già da Walter Benjamin – di evocazione dell'ansia e simultanea rassicurazione, il genere opera come una sorta di strumento di espressione e al tempo stesso di contenimento del senso di minaccia. Più specificamente, nell'attuale momento storico ritengo che la straordinaria fioritura di serie di tipo poliziesco-investigativo sia legata al fatto che in esse trovano spesso rappresentazione e risoluzione simbolica, pur senza essere menzionate direttamente (come avviene invece nelle serie che tematizzano esplicitamente l'apparato della difesa e il terrorismo, tipo *NCIS* o *Homeland*), un ventaglio di spinose questioni tipiche della legislazione straordinaria e della cultura giuridica del post-9/11: lo USA PATRIOT act e la sua sospensione di alcuni diritti civili⁷, lo stato d'eccezione⁸, la legittimazione etico-politica della tortura e della vendetta, la centralità delle vittime e il primato dell'accusa (sostenuta dalle certezze della scienza forense) nel processo, con il conseguente stravolgimento dell'impianto dell'*adversary trial*, basato sulle garanzie del Sesto emendamento e sul contrad-

⁷ La legge, firmata da Bush nel 2001, e decaduta in alcune sue sezioni nel 2011, è stata rinnovata in tutti i punti chiave da Obama nel 2011 e nel 2015, e quindi resterà in vigore almeno fino al 2019, con la sola eccezione della sezione che autorizzava la National Security Agency a raccogliere in massa i dati delle conversazioni telefoniche.

⁸ Mi riferisco ovviamente alle riflessioni di Giorgio Agamben, sulla scorta del pensiero di Schmitt, sullo stato d'eccezione come forma legale della sospensione dell'ordine giuridico, che il filosofo indaga nel suo spessore storico e concettuale ravvisandolo tra l'altro nella legislazione statunitense all'indomani dell'11 settembre 2001 (Agamben 2003).

dittorio pubblico come garante e sede del convincimento razionale della giuria⁹.

Ma prima di esplorare la contraddizione sopra enunciata, una breve digressione per illustrare il primo termine di essa – la resistenza all’idea della *leadership* femminile –, che può sembrare controintuitivo in relazione a un paese solitamente percepito come “avanzato” in tema di diritti come gli Stati Uniti d’America¹⁰. Nel World Economic Forum Global Gender Gap Report del 2015, che prende in considerazione partecipazione e attività economica, istruzione, salute e aspettativa di vita, e condivisione del potere politico, gli USA si collocano al 28° posto su 145 paesi per parità di genere, con un punteggio medio di

⁹ In questo senso – ed è questa l’ipotesi del progetto più ampio in cui si colloca il presente saggio – mi sembra che il poliziesco televisivo torni ad assumere funzioni culturali simili a quelle che aveva il genere alla sua origine, rispondendo a una nuova crisi di scollamento fra legittimità e giustizia, o legalità e legittimità etica, attraverso una “fantasia di giustizia” che cementa il rapporto fra cittadino e Stato presentando quest’ultimo come garante in ultima analisi del trionfo della giustizia, nonostante il dilagare del male e del crimine nel mondo quotidiano. In tal modo, argomento, il poliziesco opera come una sorta di moderna teodicea. Per una più ampia esposizione di questa ipotesi, e un’analisi di uno specifico *case study*, cfr. Izzo 2014.

¹⁰ Qualche breve annotazione su una questione che meriterebbe ovviamente ben altro spazio. Nonostante siano stati storicamente il primo paese con un movimento femminista organizzato – fin dalla Convention di Seneca Falls del 1848 – gli Stati Uniti hanno tuttora più di un problema rispetto a questioni come la parità di diritti fra uomo e donna, la parità sul posto di lavoro e il riconoscimento pratico e simbolico della *leadership* femminile. Lo *Equal Rights Amendment*, l’emendamento alla costituzione per garantire costituzionalmente la parità dei diritti delle donne, presentato al Congresso nel 1923, e approvato solo nel 1972, è decaduto per mancanza della ratifica da parte delle legislature statali entro la scadenza prevista e a tutt’oggi non è diventato parte della costituzione. La legge che proibisce la discriminazione economica in base al genere sul posto di lavoro, approvata nel 1963 in una formulazione assai poco stringente, è stata estesa e perfezionata soltanto nel 2009 da Barack Obama con il Lilly Ledbetter Fair Pay Act.

0,740: rispetto a 1, che rappresenta la completa uguaglianza, e a fronte di punteggi quasi pieni (0,999 e 0,975) per l'istruzione e la salute, i parametri che ricevono i punteggi più scadenti sono la parità di retribuzione (0,64) e soprattutto il *political empowerment* (calcolato in base al rapporto uomo-donna in parlamento, nel ruolo di ministro, e in quello di capo di stato): qui il voto precipita a 0,162 (la metà di quello pur poco brillante dell'Italia, che è 0,331) e il piazzamento al 72° posto. L'esistenza, sempre lamentata e commentata in sede giornalistica e politica, di un *glass ceiling* che impedisce alle donne di raggiungere posti di governo nel mondo economico e politico è dunque una realtà. A questi dati si aggiungono gli studi e i sondaggi sulla percezione diffusa, che dicono che le donne in posizione di autorità sono generalmente trattate con maggiore ostilità e giudicate più duramente rispetto ai colleghi maschi; che l'assertività femminile viene risentita come sgradevolezza piuttosto che come autorevolezza; che le donne in posizione di potere vengono inoltre percepite come meno obiettive, meno razionali e meno imparziali. E poi c'è la rappresentazione culturale e mediatica, dove gli stereotipi di genere sono tuttora fortissimi, e hanno portato a una crescente divaricazione fra i "tipi" della madre-moglie empatica, accogliente e socialmente responsabile, e della donna in carriera individualista, cinica e priva di scrupoli, che ha abbracciato completamente i valori e i metodi della competizione neoliberista ed è pronta a tutto pur di imporsi, e che non conosce remore nella sua volontà di affermare, accrescere e difendere il proprio potere personale: i «badass characters» o «female sociopaths» (Emre 2014) come Amy Dunne in *Gone Girl*, Lisbeth Salander in *Girl with the Dragon Tattoo*, Cersei Lannister in *Game of Thrones*, Annelise Keating in *How to Get Away with Murder*, Olivia Pope in *Scandal*.

Le strategie retoriche del video esaminato in apertura, lette in questo contesto, diventano esemplificative di una più generale difficoltà per le donne di negoziare le richieste contraddittorie della *leadership* e del *gender*. Nessuno meglio di Hillary Clinton del resto incarna questa contraddizione, che ha segnato in modo emblematico tutta la

sua storia politica¹¹. Siamo in pieno paradosso: una donna che si proponga come leader è credibile e popolare solo quando rispetta gli stereotipi di genere tradizionalmente codificati, gli stessi che però la squalificano a priori come leader.

Alla luce di questo difficile rapporto fra donne e *leadership* nella realtà sociale e politica degli Stati Uniti, il vistoso aumento delle donne

¹¹ Poche note salienti. Il nome: dopo aver mantenuto legalmente il suo cognome, Rodham, Hillary vi aggiunse quello del marito e cominciò a firmarsi Hillary Rodham Clinton dopo che divenne evidente che l'elettorato dell'Arkansas considerava un segno di debolezza del governatore il fatto che la moglie non avesse preso il suo cognome. Nei suoi ruoli ufficiali come First Lady e come Segretario di Stato si firmava Hillary Rodham Clinton, ma nelle campagne elettorali per la nomination alla presidenza – sia quella del 2008 sia quella in corso – si è sempre presentata come Hillary Clinton, in parte per sfruttare la perdurante popolarità politica del marito, ma anche, presumibilmente, per incarnare nel modo più canonico il proprio ruolo di moglie. L'immagine: i sondaggi mostrano che Hillary Clinton sale nel gradimento del pubblico americano quando incarna ruoli tradizionalmente femminili o comunque subordinati: la prima First Lady ad avere un ruolo professionale e politico autonomo, è al suo minimo di gradimento quando viene bocciato dal Congresso il piano di riforma sanitaria cui lega il suo nome e il suo ruolo politicamente attivo – lo Hillarycare – mentre guadagna nel favore popolare quando, in occasione dello scandalo Lewinsky, incarna il ruolo della moglie offesa ma dignitosa, solidale e capace di perdono. Durante la campagna per la nomination democratica del 2008, i sondaggi si impennano favorevolmente quando durante un discorso nel New Hampshire si commuove e le si spezza la voce, in un momento di emotività "femminile". Come Segretario di Stato nell'amministrazione Obama i sondaggi sono buoni, ma appena annuncia la sua candidatura per le elezioni del 2016 crollano di nuovo. Al tempo stesso però nel sondaggio Gallup per il 2015 Hillary Clinton risulta per la ventesima volta, e costantemente negli ultimi 14 anni, la donna del mondo più ammirata dagli americani, a riprova del fatto che il problema agli occhi del pubblico non è la sua personalità in quanto tale, ma la sua aspirazione alla leadership: <http://www.gallup.com/poll/185324/hillary-clinton-favorable-rating-one-worst.aspx>. Per una recente rassegna del dibattito su Hillary Clinton cfr. Kreitner (ed.) 2016.

protagoniste nei generi investigativi d'azione¹² della TV americana appare un fenomeno tutt'altro che ovvio, e meritevole quindi di una qualche attenzione. Negli ultimi 10-15 anni, con progressiva intensificazione, si sono moltiplicate le serie televisive di argomento criminale e investigativo con protagonista o co-protagonista femminile. Al loro interno, sono cresciute quelle in cui la protagonista non è soltanto la *leading character* nel senso di personaggio e attrice principale, ma occupa anche una posizione di *leadership* assoluta o relativa all'interno del mondo della fiction, cioè gode di una posizione di autonomia e di parità, se non addirittura di comando, anziché trovarsi a ricoprire funzioni gregarie all'interno di una squadra a direzione maschile, secondo un classico principio di rappresentanza (applicato dalla quasi totalità delle serie americane, che hanno sempre – forse con la sola eccezione di *True Detective* – il loro bravo dosaggio multiculturale di uomini e donne, etero e gay, bianchi, neri, latini e asiatici). Il fenomeno è riscontrabile empiricamente pensando alle serie che troviamo in onda ogni sera, ma è confermato anche da una ricognizione storica più sistematica: se si risale all'indietro, si trovano le *Charlie's Angels* degli anni Settanta – attivissime e bellissime, ma come indica il titolo stesso al servizio dell'invisibile Charlie, autorità e mente strategica del gruppo – e la coppia di poliziotte di *Cagney & Lacey* negli anni Ottanta. Negli anni Novanta, che pure vedono il primo emergere di quelle che le classificazioni giornalistiche etichettano come "Strong Female Characters", escludendo alcune protagoniste in generi non criminali/investigativi (*Murphy Brown*, *Xena the Warrior Princess*, *Buffy the Vampire Slayer*) troviamo

¹² Pur consapevole di una certa imprecisione terminologica, assommo sotto questa dizione generica diverse serie appartenenti a sottogeneri diversi, accomunate ai fini della mia analisi da un protagonismo femminile all'interno di un'ambientazione e un tipo di narrazione a tradizionale predominanza maschile. Mi sembra che, come cercherò di argomentare, le dinamiche di *gender* e alcune implicazioni ideologiche di queste rappresentazioni travalichino ampiamente le distinzioni tra generi e sottogeneri narrativi: per questo, nell'interesse della linearità del discorso, faccio a meno in questo caso di quelle definizioni rigorose che sarebbero altrimenti necessarie.

soltanto il personaggio di Olivia Benson in *Law and Order* (una serie che comunque rifiuta programmaticamente il protagonismo individuale per enfatizzare l'idea del funzionamento della legge come frutto di un'azione collettiva) e Dana Scully in coppia con Fox Mulder in *The X Files* (agenti dell'FBI, ma impegnati nell'indagine di fenomeni fantascientifici e paranormali). Gli anni 2000, invece, moltiplicano improvvisamente gli esempi: per citarne solo qualcuno, Jordan Cavanaugh in *Crossing Jordan* (2001-7), Lilly Rush in *Cold Case* (2003-2010), Brenda Leigh Johnson in *The Closer* (2005-12), Temperance Brennan in *Bones* (2005--), Allison DuBois in *Medium* (2005-9), Sarah Linden in *The Killing* (2011-14), Megan Hunt in *Body of Proof* (2011-13), Sonya Cross in *The Bridge* (2013-2014), Catherine Jensen in *Those Who Kill* (2014), Alex Parrish in *Quantico* (2015). E i casi aumentano se si considerano anche i personaggi femminili 'forti' all'interno di squadre miste a direzione maschile (come in *NCIS* o *Criminal Minds*) e se si estende lo sguardo alle serie di argomento politico o legale: Alicia Florrick in *The Good Wife* (2009--), Olivia Pope in *Scandal* (2012--), Annelise Keating in *How to Get Away with Murder* (2014--). Il protagonismo femminile fa capolino perfino in quel campo a *leadership* solitamente *all-male* che sono le serie di ambientazione spionistico-militare, come mostra Henrietta Lange in *NCIS-Los Angeles* (2009) e soprattutto Carrie Mathison in *Homeland* (2011--).

Questa escalation chiede di essere interrogata. La prima spiegazione possibile è che la televisione statunitense si sia tardivamente accorta della *agency* delle donne, e abbia deciso di fornire al pubblico femminile forti modelli di ruolo non solo, come avveniva da tempo, nelle *comedies* di varia ambientazione o nelle *medical series* corali, ma anche nella TV d'azione, con ampio ritardo non soltanto rispetto al diffondersi del femminismo *second wave* fra gli anni Sessanta e Settanta, ma anche rispetto alle ripercussioni di quest'ultimo nel romanzo

poliziesco¹³, nonché, già negli anni Novanta, nel poliziesco televisivo britannico (per esempio con *Prime Suspect*, creata dalla scrittrice Lynda LaPlante e in onda già dal 1991: una serie largamente incentrata proprio sulle difficoltà di una neonominata Chief Inspector, Jane Tennison, a vedere riconosciuto il proprio ruolo di comando e la propria autorità da parte dell'ambiente sessista e maschilista della polizia metropolitana di Londra). Non c'è dubbio che il fenomeno risponda almeno in parte a una domanda del pubblico femminile, a sua volta frutto dell'evoluzione dei tempi. Uno studio recente mostra, ad esempio, che ci sono, in percentuale, più "Strong Female Characters" nelle serie prodotte dai network generalisti che in quelle delle TV via cavo, rivolte a un pubblico di sottoscrittori a maggioranza maschile (O' Keeffe 2014). Amanda Lotz, nel suo libro classico sulla rappresentazione delle donne negli show televisivi, legge appunto l'aumento progressivo di protagoniste nelle serie TV dagli anni Ottanta agli anni Duemila come il segno di una progressiva accettazione sociale delle donne in ruoli prima

¹³ Il romanzo ha visto affermarsi già dalla fine degli anni Ottanta, con un aumento esponenziale negli anni Novanta, la riscrittura femminile (e spesso esplicitamente femminista) del poliziesco *hard-boiled* di tradizione chandleriana, con donne PI come Sharon McCone, Kinsey Millhone, Carlotta Carlyle e V.I. Warshawski — le protagoniste delle serie, rispettivamente, di Marcia Muller, Susan Grafton, Linda Barnes e Sara Paretsky. Già dai primi anni Novanta, il fenomeno si era consolidato al punto da dare luogo a un ventaglio di articolazioni regionali, etniche e sessuali, con serie di ambientazione insolita (New Orleans per Julie Smith, Baltimora per Laura Lippman), e detective afroamericane (Tamara Hayle di Valerie Wilson Wesley, Blanche White di Barbara Neely), ispaniche (Ronnie Ventana di Gloria White, Britt Montero di Edna Buchanan), native americane (l'investigatrice navajo Ella Clah nei romanzi di Aimée e David Thurlo, la aleut Kate Shugak in quelli di Dana Stabenow, la ojibwa Renee LaRoche in quelli di Carole laFavor), italoamericane (Lauren Laurano di Sandra Scoppettone), lesbiche (oltre alle già citate Renee LaRoche e Lauren Laurano, Kate Martinelli nella serie di Laurie R. King). Per alcuni studi degli aspetti innovativi e insieme dei limiti di questa appropriazione femminile del poliziesco, cfr. Klein 1995, Munt 1994 e Walton 1999.

dominati da uomini (dottori, avvocati, poliziotti). Di qui, secondo Lotz, un ampliamento delle possibilità narrative delle serie e al tempo stesso una de-enfatizzazione del *gender* in sé e per sé: di pari passo con la naturalizzazione delle donne in ruoli un tempo considerati maschili, i personaggi femminili che incarnano questi ruoli vengono presentati non tanto come *donne* quanto come *persone* (Lotz 2006: 148).

Eppure questa lettura sociologica, per quanto a prima vista ragionevole, non basta a spiegare la vistosa impennata delle presenze femminili di rilievo, tante e tutte insieme, nel genere poliziesco e criminale – certo non l'unico ambito nel quale le donne si siano fatte strada, e per certi versi il meno plausibile e statisticamente rappresentativo: di fatto, anzi, nella gran parte delle serie televisive la presenza femminile nei corpi di polizia risulta ampiamente sovrastimata¹⁴. E soprattutto non spiega un'altra caratteristica peculiare e ricorrente di questo fenomeno. Un paio d'anni fa, conversando di un mio più generale progetto sul poliziesco televisivo, Bruce Robbins mi faceva una domanda sulla quale ho continuato a riflettere (e alla quale lui stesso, come vedremo, ha nel frattempo dato una sua risposta)¹⁵. Come mai tante delle protagoniste di queste serie sono personaggi feriti, traumatizzati, o addirittura in qualche modo *borderline* – autistici, schizofrenici, sociopatici? E in effetti: Jordan Cavanaugh è stata segnata da bambina dall'assassinio di sua madre, ha difficoltà a fidarsi degli altri e in particolare degli uomini. Lilly Rush è figlia di una madre alcolista che viveva di assistenza pubblica, e poi ha subito gli abusi di un marito anche lui alcolista. Catherine Jensen è ossessionata dall'omicidio del

¹⁴ Secondo le statistiche fornite nel 2010 dal Department of Justice degli Stati Uniti, nel 2008 la percentuale delle donne nelle varie agenzie di *law enforcement*, dal livello locale a quello federale, era del 15,2%, con uno scarso incremento nell'arco di un decennio (nel 1998 era il 14%). Cfr. National Criminal Justice Reference Service, <https://www.ncjrs.gov/leresources/statistics.html>. Sull'argomento cfr. anche *Heidensohn 1996*.

¹⁵ La domanda di Bruce Robbins è lo spunto da cui è nato questo saggio: ne approfitto per ringraziarlo.

fratello. Annelise Keating è stata abusata sessualmente dallo zio quand'era bambina: la madre, accortasi di quanto era accaduto, dà fuoco alla casa, uccidendo lo zio responsabile. Megan Hunt, in passato una cinica e brillante neurochirurga che ha sacrificato la figlia alla carriera, è stata segnata da un incidente d'auto che le ha reso impossibile operare. Olivia Pope si scopre figlia di una terrorista creduta uccisa, e in realtà tenuta in prigione, da suo padre, a capo dell'intelligence. Sarah Linden ha un passato di ricoveri psichiatrici, comportamenti autodistruttivi e mancato accudimento del figlio. Temperance Brennan entra in scena come una scienziata anaffettiva e incapace di empatia. Sonya Cross ha la sindrome di Asperger. Carrie Mathison è affetta da disturbo bipolare. Hetty Lange è una nana. Davvero possiamo leggere tutti questi personaggi come sociologicamente rappresentativi delle donne nel mondo del lavoro?

Più che rispecchiare l'ormai acquisito e pacifico ingresso delle donne nelle professioni un tempo considerate maschili, mi sembra che queste protagoniste siano segnate semmai da una straordinarietà che amplifica l'*eccezionalità* della loro condizione, enfatizzando la non-ordinarietà dei loro compiti. Spesso descritte – anche quando non sono variamente affette da veri e propri disturbi mentali – come ossessive, svolgono il loro lavoro con la dedizione e l'intransigenza di una missione, spesso descritta come rischiosa, estrema e sacrificale. Talvolta in nome della legge, talvolta contro o ai limiti di essa per poterne rispettare lo spirito, talvolta al di là del bene e del male. Che tipo di rappresentazione abbiamo davanti? È veramente un *empowerment* quello delle protagoniste, e quello proposto per loro tramite alle spettatrici? Nella sezione che segue, proverò a dipanare qualcuno dei fili conduttori di quella che mi appare una narrazione culturale complessa, nella quale si intrecciano resoconti non necessariamente coincidenti dello Stato, della nazione e della cittadinanza, dello status materiale e simbolico delle donne, della pratica del *gender* e del *gender* come pratica.

2. Quando lo Stato ha un volto di donna

Nel suo “The Detective Is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State”, Bruce Robbins propone una riflessione comparativa sul rapporto dei cittadini con lo Stato a partire da serie TV come *Forbrydelsen* (l’originale danese dell’americano *The Killing*) e *Broen* o *Bron* (la coproduzione svedese-danese di cui la serie USA *The Bridge* è il re-make). Pur attribuendo una larga parte del successo internazionale di queste serie alla reciproca traducibilità fra l’antistatalismo ‘di sinistra’ delle culture scandinave (la critica ai limiti e alle false promesse del *welfare state* socialdemocratico) e l’antistatalismo di matrice individualista-capitalista prevalente negli Stati Uniti (il sospetto per qualunque interferenza statale nella libertà personale e nel mercato), Robbins suggerisce che le implicazioni ideologiche dei polizieschi nord-europei siano in realtà più complesse, e trova la chiave di questa complessità proprio nelle donne, «distinctively “difficult” or unsocialized or even autistic», che ne sono protagoniste. Queste poliziotte asociali sono «the cold, inexpressive, unlikely representative of the state»; il loro carattere asociale e anaffettivo non va visto come una mancanza, ma come il segno di un sacrificio – «a sacrifice of personal life, even of personality or personhood, in the interest of the public welfare». Il sacrificio della dimensione personale sottolinea così l’importanza del bene pubblico, «the legitimacy of the state as the proper recipient of personal sacrifice»: identificandosi con l’eroina, gli spettatori si identificano quindi con lo Stato, abbracciando la necessità della fredda imparzialità delle sue leggi di contro a quel viluppo di relazioni personali che producono tanto il crimine individuale quanto la corruzione pubblica. Se gli spettatori statunitensi non percepiscono questo nesso, conclude Robbins, è in virtù della cancellazione culturale della dimensione pubblica, che assimila la dedizione disinteressata della poliziotta all’arrivismo della donna in carriera (Robbins 2015).

L'interpretazione di Robbins è precisa e convincente nel sostenere l'idea che lo Stato sia il destinatario implicito delle dinamiche del poliziesco, e nel connettere le modalità di ricezione di questo a diversi atteggiamenti culturali nei confronti dello Stato stesso. Al contempo, le sue argomentazioni sul modo in cui il fattore *gender* gioca in questa dinamica hanno qualcosa di irrisolto, e lasciano aperte diverse domande. Perché – se l'elemento chiave sul piano simbolico non è il genere ma l'asocialità – a incarnare il volto dello Stato sono proprio delle donne? In che modo il sacrificio della dimensione personale da parte di queste protagoniste femminili differisce da quello tante volte messo in scena in relazione ai loro omologhi maschili¹⁶? E, al di là del filtro capitalistico-carrieristico che colora la percezione statunitense della mancata costruzione di una sfera affettiva/familiare da parte delle protagoniste, come cambia da un lato all'altro dell'oceano la funzione simbolica del loro essere donne, se si tiene conto del divario in fatto di parità uomo-donna fra gli Stati Uniti e società fra le più avanzate al mondo su questo piano, come quelle nord-europee¹⁷? Ma soprattutto, come spiegare il fatto che nel contesto statunitense, le donne autistiche o asociali sono soltanto una parte di una ben più vasta campionatura di poliziotte, investigatrici forensi, agenti dell'FBI e della CIA segnate da un assortimento di traumi, lutti, ferite e disturbi vari? Se le donne del poliziesco USA sono anch'esse il volto dello Stato, che volto è quello che emerge dalle loro difficoltà e battaglie?

In contrappunto con la lettura del *nordic noir* proposta da Bruce Robbins, proverò a formulare qualche ipotesi di risposta a questi interrogativi, focalizzandomi sul lato statunitense del fenomeno.

¹⁶ Nelle serie statunitensi, penso di nuovo al Jack Bauer di 24 ma anche, ad esempio, al protagonista di *The Following*, Ryan Hardy, ad Aaron Hotchner, il capo della squadra di *Criminal Minds*, o all'agente speciale Leroy Jethro Gibbs in *NCIS*. Su quest'ultimo cfr. Becce 2012.

¹⁷ Islanda, Norvegia, Finlandia e Svezia occupano le prime quattro posizioni nel già citato World Economic Forum Global Gender Gap Report 2015; la Danimarca è quattordicesima.

Una prima osservazione: è indubbio che per molte delle professioniste o *corporate women* che popolano il *workplace drama* televisivo, la lettura in chiave egoistica e carrieristica sia – anche al di là dell’antitotalismo statunitense – perfettamente valida. Verrebbe da dire, anzi, che nonostante le apparenze tali personaggi – con il loro cinismo calcolatore, la loro capacità di manipolazione e la loro mancanza di scrupoli – incarnano proprio la resistenza culturale contro le donne al potere, declinando quel desiderio di emergere e quella volontà di potenza che spesso vengono date per scontate, o percepite positivamente, nei personaggi maschili, in forme che appaiono estreme e socialmente irresponsabili *esattamente* perché manifestate da personaggi femminili. Come osserva Merve Emre nel suo articolo (citato da Robbins), con la loro apparente attualizzazione del femminismo in chiave *corporate* e ipercompetitiva, questi personaggi in realtà incarnano un modello sessista: accreditando l’idea che la causa della mancata ascesa delle donne nelle professioni sia il “confidence gap”, e non la struttura sociale, incolpano le donne dei loro stessi fallimenti, e nel frattempo legittimano e universalizzano i comportamenti e valori maschili e neoliberali:

If you can’t beat them, join them. ...Given what we see when we turn on our televisions, it seems hard not to endorse the idea that, as female sociopaths, these women are winning battles that benefit all women, everywhere, in their fight for equality. ...When we accept as “revolutionary” the well-worn conditions that dictate how a man is allowed to be, and how a woman ought to change to match his success, there is no progress. ... One can only imagine a future in which women lean in, speak up, and stand on their own teetering stilettos as boss bitches. ... And by then, what hope can we possibly hold out that the female sociopaths of the world will unite? (Emre 2014).

Non c’è quindi sovrapposizione possibile fra la “female sociopath” come campionessa dell’individualismo neoliberale e la “female sociopath” come distaccata servitrice dello Stato: l’irresponsabilità sociale della prima è funzionale alla frantumazione del legame so-

ziale, l'asocialità della seconda difende il patto fondativo dello Stato e l'uguaglianza dei cittadini di fronte alla legge. La prima prolunga, nonostante le apparenze, la logica della disuguaglianza di genere, la seconda incarna l'uguaglianza realizzata delle società scandinave. Perfino una volta trasposta nel contesto degli USA, mi sembra che la narrazione primaria veicolata dal personaggio della poliziotta "disturbata" sul piano relazionale non si confonda con quella neoliberale, ma riguardi semmai un tipo di individualismo capitalista più antico: il modello culturale diffuso, per secoli egemonico nella cultura statunitense, basato sul progresso dell'individuo capace di trascendere se stesso e i limiti delle proprie origini. Il mito della mobilità sociale, insomma, sempre pronto a ribadire l'idea che riuscire è questione di talento e volontà individuale, e che con queste qualità si possono sormontare i limiti sociali, le discriminazioni, e ogni altro ostacolo strutturale. Questo modello, storicamente connesso alla figura maschile del *self-made man* e del padre di famiglia *breadwinner*, è stato intaccato seriamente dalla crisi dei *subprime* e dalla grande recessione da essa innescata: e forse per questo, paradossalmente, è oggi più facile da declinare al femminile, in un ventaglio di protagoniste capaci di superare l'handicap di genere, oltre alle ferite della loro vita passata, piuttosto che in personaggi maschili spesso intenti a reagire in modi devianti alla sopravvenuta impraticabilità dei loro copioni di riferimento. (Un nome fra tutti: Walter White in *Breaking Bad*, divenuto un personaggio di culto forse anche per la sua capacità di intercettare, esprimere e vendicare simbolicamente il declino del maschio bianco di classe media)¹⁸.

D'altra parte, se il maschio televisivo seriale è spesso rappresentato come un personaggio che *perde* la propria moglie o la propria famiglia (l'appena ricordato Walter White, Rust Cohle e Marty Hart nella prima stagione di *True Detective*, i già citati Bauer, Hotchner e Gibbs), le protagoniste del poliziesco televisivo ancora più spesso la trovano. Benché siano quasi sempre, quando entrano in scena, eroine

¹⁸ Per una lettura in questa chiave di *Breaking Bad* e alcuni film coevi, cfr. Izzo 2015.

solitarie con più di un problema psicologico o relazionale, in termini di *gender* restano esplicitamente marcate con riferimento ai modelli femminili più tradizionali. I ruoli, le aspirazioni e le aspettative canoniche del femminile, legati alla sfera sentimentale, familiare e materna, vengono regolarmente evocati, anche solo per essere posti in esplicito contrasto con la missione pubblica e con i connessi fantasmi interiori delle protagoniste. E spesso capita che le eroine da una stagione all'altra guariscano, si convertano, si redimano, scoprendo i sentimenti umani/femminili 'normali', presentati quasi come una ricompensa: si fidanzano e si sposano, mostrando così di aver superato i loro traumi e le loro limitazioni; aprono una breccia nel loro autismo, rivelando di poter avere a cuore il bene del compagno di squadra; recuperano il rapporto con la famiglia; hanno o ritrovano dei figli, diventando madri sollecite e affettuose. È il caso della quasi totalità delle protagoniste elencate prima. In altre parole, quali che siano i pericoli estremi e la dedizione assoluta al lavoro, o l'originalità e l'iniziale spendibilità narrativa dei disturbi relazionali delle eroine, i ruoli di genere convenzionali non si toccano. Anzi, con poche eccezioni, la sfera privata e affettiva dei personaggi viene rappresentata come di fatto *coincidente* con questi ruoli tradizionali, che se vengono sacrificati o temporaneamente sospesi, non vengono però mai messi in questione.

Nonostante il rilievo dato alle protagoniste e al loro ruolo attivo e centrale all'interno dei rispettivi mondi narrativi, sarebbe difficile definire femministe delle rappresentazioni così radicate in assetti e modelli di genere tanto solidamente conservatori. Stagione dopo stagione, queste serie re-inscrivono un'idea della femminilità come *essenzialmente* connessa a ruoli relazionali, familiari e materni (quasi invariabilmente descritti in termini tradizionalmente eteronormativi), la cui mancanza o sospensione è presentata come una mutilazione e, appunto, un sacrificio. La dedizione al lavoro e i ruoli di *leadership*, per quanto – o proprio perché – assunti e assolti al servizio della collettività, non si possono dare per scontati come rientranti nella normalità: si 'pagano', invece, con la rinuncia e il sacrificio, a sottolineare il fatto che pur sempre di divergenze dalla norma si tratta.

La combinazione della traiettoria di progresso, legata allo sforzo individuale di autosuperamento, dell'enfasi sul servizio, e della forte marcatura in termini di ruoli di genere convenzionali, suggerisce che l'una cosa sia messa al servizio dell'altra: dopo tutto, gli atteggiamenti oblativi, il sacrificio di sé per gli altri, sono parte integrante della rappresentazione tradizionale della femminilità (come dimostrava allusivamente anche il video elettorale di Hillary Clinton, pronta a vegliare nella notte sulla famiglia-nazione). E infatti (con la sola eccezione di Annelise Keating di *How to Get Away with Murder*, su cui tornerò dopo), tutte le protagoniste – nel loro porre i propri traumi e ossessioni personali e il loro sacrificio al servizio dell'interesse collettivo, nel loro coinvolgimento totale, e nel modo più o meno estremo con cui praticano il loro lavoro – non sono normali lavoratrici: sono capri espiatori, angeli vendicatori, eroine sacrificali alle quali deleghiamo la nostra sicurezza in cambio della loro. Come scrive Bruce Robbins in un punto culminante della sua argomentazione:

Her motivation fuses with our needs, our welfare. In other words, the narrative puts the audience on the side of the protagonist's sacrifice, and thus on the side of the state.

This is not a comfortable place to be. After all, as spectators we are enjoying our leisure while we watch the heroine work, and yet we are obliged to root for her to work harder, to surrender her own leisure. She surrenders her private life to ours. But it's this cruel dynamic that sheds such glory on her. She is like a soldier risking her life to defend the fatherland (Robbins 2015).

L'immagine del soldato (uomo o donna che sia) e della *fatherland* è significativa, perché da un lato indica il carattere occultamente patriarcale del mandante e destinatario ultimo del sacrificio – la patria è concettualizzata al maschile, è terra-padre, non terra-madre – e dall'altro ribadisce la sovrapposizione fra sicurezza interna e sicurezza esterna, esemplificando lo stretto rapporto simbolico non solo fra polizia e Stato, ma anche fra il soldato e il poliziotto, entrambi

assimilati nel comune ruolo di paladini della *Homeland* in una guerra in cui i confini fra dentro e fuori sono sempre meno distinti. La continuità lessicale, storica e simbolica fra la “war on drugs” di Ronald Reagan, la “war on crime” degli anni Novanta, e la “war on terror” proclamata da George W. Bush¹⁹ sottolinea ed esalta questa indistinzione, frutto del carattere plurale, globale e insieme deterritorializzato del terrorismo come nemico, che giustifica e alimenta una cultura della sicurezza e della sorveglianza capace di travalicare a un tempo i confini nazionali e quelli del privato²⁰.

È proprio in virtù di questa crescente indistinzione che ritengo non sia improprio cercare la chiave del moltiplicarsi di donne “danneggiate” nel poliziesco seriale americano leggendo le ferite e i traumi di queste nuove protagoniste in relazione alle ferite e ai traumi della nazione, e alla ferita per antonomasia degli Stati Uniti del XXI secolo, l’attacco alle Torri gemelle. Certo, la rappresentazione dell’eroe ferito o traumatizzato è quasi un topos delle serie televisive dopo l’11 settembre, e vale per gli uomini (Ryan Hardy in *The Following*, Mac Taylor in *CSI-New York*, Rust Cohle in *True Detective...*) quanto per le donne. Ma soltanto le donne sembrano in grado di accedere al ruolo di protagoniste poliziesche *esclusivamente* in quanto ferite, traumatizzate, menomate sul piano fisico, mentale o affettivo. E allora, se davvero sono il volto dello Stato, di che volto, e di che Stato, si tratta?

¹⁹ Su questa continuità cfr. Sherry 2005.

²⁰ Si pensi a un elemento ricorrente del poliziesco televisivo contemporaneo: il *computer whiz* che fa parte di ogni team, capace – a fin di bene – di esercitare un controllo capillare sulla storia e le attività di qualunque individuo, che sia un pericoloso criminale o un comune cittadino, usando banche dati, satelliti sparsi per il mondo, e le onnipresenti telecamere di sorveglianza nelle città: un apparato che configura una preoccupante minaccia alla libertà individuale e al diritto alla privacy (oggi rafforzata dal dispiegamento di droni di sorveglianza sul territorio nazionale), ma che viene costantemente rappresentato come lo strumento di una sorta di panotticismo benevolo, usato in difesa dei cittadini per la prevenzione e soluzione dei crimini.

Provo a proporre una mia riflessione, o ipotesi di lettura, apertamente speculativa. La nazione post-11 settembre – e cioè la nazione traumatizzata e ferita, la nazione che si scopre vulnerabile – è ipso facto femminilizzata sul piano simbolico. Allorché gli Stati Uniti si trovano nell'inedita posizione di oggetto passivo di violenza, vittima colpita sul proprio stesso territorio, 'in casa propria' – *home-land* –, la loro ferita storica trova nel personaggio femminile il suo più adeguato specchio riassuntivo: prendendo su di sé il trauma dell'attacco subito, esso contribuisce a salvaguardare l'autopercezione di una 'nazione guerriera'²¹ profondamente identificata, sul piano storico e ideologico, con il proprio rapporto attivo e 'virile' con l'esercizio della guerra e della violenza. Al tempo stesso, la donna-nazione ferita è anche la donna-Stato in armi, capace di una dedizione e protezione al tempo stesso materna e paterna (la stessa proiettata dalle ambivalenti figurazioni dello spot di Hillary Clinton esaminato all'inizio). Di tale emblema consolatorio e rassicurante, lo spettatore – prendendo il posto dei legittimi affetti personali sacrificati dall'eroina – diventa, in quanto cittadino, il beneficiario infantilizzato.

La donna che pur «"difficile"» (Robbins 2015), vulnerabile, traumatizzata o ferita si alza, reagisce, imbraccia – letteralmente – le armi, e presto o tardi assicura il criminale/il nemico alla giusta punizione, amplifica la funzione culturale inerente al poliziesco come genere: rinforzare la fiducia del cittadino nello Stato come operatore di protezione e di giustizia, e nello specifico, contenere l'ansia causata dall'inafferrabilità del nemico, e dalla guerra infinita e senza esito scatenata dagli

²¹ Il riferimento è al titolo del volume di Gordon Poole, cui rimando per un'analisi storica della cultura statunitense in questa chiave. Cfr. Poole 2001.

attacchi²². E lo fa facendo propria, e così universalizzando e legittimando, una cultura della vendetta. Facendosi veicolo di una retribuzione simbolica contro chi ha offeso e ucciso, l'eroina abbraccia una concezione retributiva della giustizia (occhio per occhio) legata a una matrice biblica che è tuttora fondante nella concezione statunitense del rapporto fra delitto e pena, e che viene ipso facto legittimata come la sola risposta possibile al male subito²³. Una concezione della giustizia che ha spesso un più o meno esplicito 'mandante' patriarcale (si pensi alla figura di Saul Berenson in *Homeland*, ma anche ai molti 'capi' dietro le quinte, che appaiono occasionalmente a lodare o sanzionare), e che non solo occlude la percezione di qualsiasi altra concezione possibile della giustizia (tanto sociale quanto penale), ma fa sparire di scena qualsiasi altra risposta che non sia la violenza – sia pure la violenza resa legittima dall'essere prerogativa e monopolio dello Stato. Invisibile diventa, così, qualunque discorso alternativo: la resistenza non-violenta e l'interrogazione critica della centralità della violenza e della guerra nell'autorappresentazione del paese, che pure hanno una forte tradizione negli USA²⁴, come pure l'accettazione di un'ontologia della vulnerabilità e di un'etica della cura, nel riconoscimento di una condivisa condizione umana di precarietà, sofferenza, dipendenza reciproca e perdita, proposta da Judith Butler in *Precarious Life* all'indomani

²² Esempio in questo senso è *Cold Case*, in cui il motivo del finale avvento di una giustizia differita ma, grazie all'eroina e alla sua squadra, inesorabile mima e al tempo stesso contiene il disorientamento di una nazione in quel momento frustrata e incapace di ottenere risarcimento o vendetta per gli attentati dell'11 settembre. Per una lettura in questa chiave della serie cfr. Izzo 2014.

²³ Su questo aspetto dell'ideologia soggiacente al poliziesco televisivo americano, cfr. Izzo 2008.

²⁴ Per un'illuminante analisi della tradizione di riflessione sulla, e contestazione militante della, centralità culturale di guerra e violenza nel pensiero e nella letteratura degli USA, rimando a un recentissimo volume di Giorgio Mariani (Mariani 2015).

dell'11 settembre e dell'attacco in Iraq. In effetti, la struttura affettiva di molte di queste narrazioni è simile a quella analizzata e denunciata da Butler nella reazione americana dopo l'11 settembre: negazione della vulnerabilità attraverso una fantasia retrospettiva di onnipotenza tecnologica; pacificazione del lutto attraverso un'azione istituzionale investita del potere di restaurare l'ordine; riproduzione da parte dello Stato, sotto forma di violenza legittima, della violenza illegittima subita (Butler 2004: 29 sgg.).

Il volto femminile dello Stato, se guardato da vicino, si rivela dunque simile in modo inquietante al suo più tradizionale volto maschile: nelle forme in cui esso viene declinato, la narrazione ideologica del poliziesco è sovraordinata e soverchiante rispetto alla narrazione della *agency* e della *leadership* femminile, ed entrambe sono funzionali alla legittimazione delle pratiche e degli obiettivi di una nazione in armi – e spesso in armi contro se stessa. Più che incarnare le conquiste del femminismo, o una qualunque versione di parità realizzata, queste serie esprimono una profonda diffidenza, o antagonismo, verso la donna come leader e agente. Questo si manifesta non solo nel 'prezzo' – la menomazione fisica o psichica, il trauma recente o remoto – che condiziona l'accesso del personaggio al ruolo di eroina-metafora nazionale, ma anche in fenomeni di *backlash* dotati di chiari connotati di razza oltre che di genere.

È il caso – abbandonando il poliziesco per una serie di argomento criminale e legale – di *How to Get Away with Murder* (ABC 2014--), un *crime drama* che esemplifica perfettamente molti fenomeni televisivi del post-11 settembre: il crollo delle distinzioni morali e giuridiche, l'esaltazione dei diritti delle vittime in opposizione a quelli costituzionali e legali dei cittadini, la tendenza a promuovere l'identificazione degli spettatori con l'apparato accusatorio, capovolgendo l'antica enfasi sulla difesa che, durante la Guerra fredda, aveva fatto di un personaggio come l'avvocato Perry Mason, nella serie omonima (1957-1966), l'implicito paladino delle libertà e garanzie del cittadino americano. Se oggi la quasi totalità delle serie TV di argomento investigativo e criminale tende a rappresentare le garanzie della difesa, e il processo stesso,

come un modo per impedire che sia fatta giustizia e per consentire ai colpevoli di restare impuniti, nel mondo di *How to Get Away with Murder* questo atteggiamento viene estremizzato: qui la procedura penale è appunto, fin dal titolo, l'arte di ammazzare e farla franca. Nonostante che la protagonista, Annelise Keating, sia proprio una docente di procedura penale e rinomata avvocatessa penalista, inizialmente presentata come una donna afroamericana bella, sicura di sé, carismatica e potente [Fig. 4], appare ben presto difficile identificarsi senza riserve tanto con lei – autoritaria, amorale, adultera e manipolatrice – quanto con la sua squadra di assistenti – quasi tutti arrivisti e privi di scrupoli, costantemente intenti a mentirsi, ricattarsi e manipolarsi a vicenda, e pronti a tutto, fino appunto a commettere e a coprire una serie di omicidi loro stessi. A rendere francamente inquietante la rappresentazione di Annelise Keating è il suo smantellamento progressivo: quello che ha inizio come un ritratto potente della *leadership* femminile e afroamericana si trasforma in una versione mostruosa e criminale di essa, mentre la protagonista si fa letteralmente a pezzi, moralmente e fisicamente [Fig. 5], svelando un passato – l'infanzia povera, gli abusi subiti, l'omicidio in famiglia – che, più che sottolineare in positivo la strada percorsa e le qualità dimostrate per arrivare al successo presente, fa apparire quest'ultimo come una sorta di maschera inautentica, pronta a cadere per svelare l'essenziale inadeguatezza del soggetto, in termini di genere e di razza, a ricoprire il ruolo di potere di cui si ammanta. Un *backlash* particolarmente inquietante perché nella sua presenza fisica, nel portamento, nelle acconciature, nonché ovviamente nella condivisa professione dell'avvocatura, Annelise Keating sembra riprodurre più d'un tratto della donna afroamericana più nota e potente degli Stati Uniti, la first lady Michelle Obama [Figg. 6-7, 8-9]. E qui il cerchio fra serie televisive e vita politica ancora una volta si salda. Se non c'è dubbio che Annelise Keating (insieme alla sua pluripremiata interprete Viola Davis) sia a tutti gli effetti uno di quegli "Strong Female Characters" auspicati dalle spettatrici e dai settimanali, il suo ruolo dominante è rappresentato in modo a dir poco problematico, forse proprio perché non temperato e redento da quell'abnegazione sacrificale che 'riscatta'

il protagonismo di altri personaggi femminili rendendolo socialmente responsabile.

Per concludere: mentre sembrano offrire alle protagoniste una misura non comune di *agency* e di *empowerment*, queste serie TV reinscrivono e utilizzano tutte le associazioni di *gender* più tradizionali e culturalmente consolidate, utilizzandole per dare espressione e contenimento a un coacervo di tensioni politiche e culturali. Mentre sembrano valorizzare la forza, l'intelligenza e l'intraprendenza di un personaggio femminile spesso presentato come sicuro di sé, autonomo o trasgressivo, ripropongono la femminilità dei personaggi come 'mancanza', associandola invariabilmente alla menomazione, al trauma, alla ferita, esaltandone l'abnegazione e la rinuncia, e ponendole al servizio di un'agenda ideologica che ha poco a che fare con il femminismo comunque declinato, e i cui valori bellicosi e retributivi sono spesso sostenuti da una figura patriarcale che fa da bussola morale. Così è la vita in un mondo post-traumatico. Sventurato quel popolo che ha bisogno di eroine.

Fig. 1



Fig. 2



Donatella Izzo, *“Who Do You Want Answering the Phone?”*

Fig. 3



Fig. 4



Donatella Izzo, *“Who Do You Want Answering the Phone?”*

Fig. 5



Figg. 6-7



Donatella Izzo, "Who Do You Want Answering the Phone?"

Figg. 8-9



Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Becce, Nicolangelo, “‘An accident at sea is better than an act of terrorism’: Deferring Democracy in NCIS”, *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, Eds. Giovanna Covi e Lisa Marchi, Editrice Università degli Studi di Trento, 2012: 35-40.
- Butler, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London-New York, Verso, 2004.
- Carroll, Hamilton, “Jack Bauer e la sua ‘Extraordinary Rendition’: l’etica della tortura e il melodramma del neoliberalismo”, *I Soprano e gli altri*, Eds. Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, numero monografico di *Ácoma*, 36 (estate 2008): 25-39.
- Collins, John – Ross Glover (eds.), *Linguaggio collaterale. Retoriche della “guerra al terrorismo”*, Verona, Ombrecorte, 2006.
- Emre, Merve, “The Female Sociopath”, *Digg* (14 maggio 2014), online, <http://digg.com/2014/the-female-sociopath> (ultimo accesso 12/3/2016).
- Heidensohn, Frances, *Women in Control? The Role of Women in Law Enforcement*, Oxford, Clarendon, 1996.
- Izzo, Donatella, “‘Crime Scene Do Not Cross’: i limiti della giustizia in CSI”, *I Soprano e gli altri*, Eds. Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, numero monografico di *Ácoma*, 36 (estate 2008): 40-51.
- Izzo, Donatella, “Il migliore dei mondi possibili? Retorica e politica del poliziesco televisivo *made in USA*”, *Between* IV.7 (2014): 1-18, online, <http://www.Between-journal.it> (ultimo accesso 12/3/2016).
- Izzo, Donatella, “‘Some sort of need for biblical atonement.’ *Breaking Bad* e altre variazioni sul tema di Giobbe”, *Iperstoria* 6 (Fall 2015): 320-329, online, <http://www.iperstoria.it> (ultimo accesso 12/3/2016).

- Klein, Kathleen Gregory. *The Woman Detective. Gender & Genre*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Kreitner, Richard (ed.), *Who Is Hillary Clinton? Two Decades of Answers from the Left*, London, I.B. Tauris, 2016.
- Lotz, Amanda D., *Redesigning Women. Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.
- Mariani, Giorgio, *Waging War on War. Peacefighting in American Literature*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2015.
- Munt, Sally R., *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, London - New York, Routledge, 1994.
- O'Keeffe, Kevin, "TV's Renaissance for Strong Women Is Happening in a Surprising Place", *The Atlantic* (9 ottobre 2014), online, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/how-to-get-away-with-murder-and-the-rise-of-the-new-network-tv-heroine/381021> (ultimo accesso 12/3/2016).
- Pease, Donald E., *The New American Exceptionalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- Poole, Gordon, *Nazione guerriera. Aspetti del militarismo nella cultura statunitense*, Napoli, Colonnese, 2001.
- Robbins, Bruce, "The Detective Is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State", *P45* (18 maggio 2015), online, <http://post45.research.yale.edu/2015/05/the-detective-is-suspended-nordic-noir-and-the-welfare-state/> (ultimo accesso 12/3/2016).
- Sherry, Michael, "Dead or alive: American vengeance goes global," *Review of International Studies* 31 (2005): 245-63.
- Walton, Priscilla L. - Manina Jones, *Detective Agency. Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999.

Sitografia

Demographics 2008. Profile of the Military Community, U.S. Department of Defense, <http://download.militaryonesource.mil/12038/MOS/Reports/2008%20Demographics.pdf>. (ultimo accesso 12/3/2016).

“Hillary Clinton Ad, 3 AM White House Ringing Phone”, <https://www.youtube.com/watch?v=7yr7odFUARg> (ultimo accesso 12/3/2016).

“Hillary Clinton’s Favorable Ratings One of Her Worst”, Gallup (4 settembre 2015), <http://www.gallup.com/poll/185324/hillary-clinton-favorable-rating-one-worst.aspx>. (ultimo accesso 12/3/2016).

“Women in Law Enforcement, 1987-2008. Bureau of Justice Statistics, June 2010”. National Criminal Justice Reference Service, Office of Justice Programs, U.S. Department of Justice, <https://www.ncjrs.gov/leresources/statistics.html>. (ultimo accesso 12/3/2016).

World Economic Forum Global Gender Gap Report 2015, <http://reports.weforum.org/global-gender-gap-report-2015/economies/#economy=USA> (ultimo accesso 12/3/2016).

L'autrice

Insegna Letteratura angloamericana all’Università di Napoli “L’Orientale”. È co-direttrice del Futures of American Studies Institute diretto da Donald E. Pease presso il Dartmouth College (USA), e nel 2012, in-

sieme a Giorgio Mariani, ha fondato OASIS - Orientale American Studies International School. Condirettrice di *Ácoma. Rivista internazionale di studi nord-americani*, si è occupata di narrativa dell'Otto e Novecento americano, in particolare H. Melville, F.S. Fitzgerald e H. James (*Portraying the Lady. Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James*, 2001), di letteratura *Asian American*, di serie TV, di *graphic novel*, di *American Studies*, di teoria della letteratura. Attualmente studia la teologia politica delle narrazioni poliziesche, ponendo in dialogo la nascita del genere a inizio Ottocento con la sua rinascita televisiva nell'epoca post-9/11, leggendoli come risposta a una crisi di legittimità nel rapporto fra cittadino e stato, e luogo di riflessione su questioni di sovranità e giustizia.

Email: dizzo@unior.it

Come citare questo articolo

Izzo, Donatella, "Who Do You Want Answering the Phone?" Donne, leadership e trauma nelle serie TV degli anni 2000", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Bernardelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016) <http://www.betweenjournal.it>.