

# Il migliore dei mondi possibili? Retorica e politica del poliziesco televisivo *made in USA*

Donatella Izzo

La “svolta retorica” degli ultimi decenni, che ha riconfigurato la retorica da disciplina d’interesse pratico o antiquario a metadisciplina centrale agli studi sulla cultura, trova nella narrazione televisiva uno dei suoi oggetti d’attenzione più ricchi. Dopo tutto, che cosa, più della nostra serie TV quotidiana, mira a “docere, delectare et movere”? Attraverso le sue risorse retoriche, il racconto televisivo fissa i propri significati ideologici e li rende plausibili, coinvolgendo (e quindi offrendo all’indagine) una duplice dimensione: non solo i momenti specificamente argomentativi all’interno della diegesi – la retorica *nella* narrazione –, ma anche e soprattutto la retorica *della* narrazione, che investe il racconto televisivo come complessa grammatica di segni e di strategie visive e verbali, e insieme come enunciato dotato di funzioni ideologiche, sintomatico di specifiche tensioni culturali, e capace di orientare la fruizione attraverso la messa in opera di processi di posizionamento, identificazione, e articolazione del desiderio dello spettatore<sup>1</sup>. In particolare, proprio in quanto costruzione in prima istanza visiva, la narrazione televisiva ci ricorda esemplarmente che, come già insegnava Kenneth Burke, «A way of seeing is also a way of not seeing—a focus upon object A involves a neglect of object B» (Burke 1935: 49). Osservazione da tenere più che mai presente quando si parla di genere poliziesco, un tipo di racconto che intorno a questo

---

<sup>1</sup> Per alcuni studi specificamente incentrati sulla retorica filmica cfr. Blakesley 2003.

vedere e non vedere ruota in modo decisivo già fin dalla lettera rubata di Poe (anche se è fin troppo facile dimenticarlo, tanto più di fronte alla saturazione visiva offerta dalla TV).

Questo intervento tratterà, appunto, di serie televisive di argomento poliziesco, e in particolare di una, *Cold Case*. Il mio ambito primario di interesse, però, non sono i *Television Studies*, ma piuttosto il poliziesco come genere di narrazione, del quale tento, nel *work in progress* cui appartengono le osservazioni che qui propongo, di rileggere le funzioni politico-culturali alla luce di quanto Jacqueline Rose ha teorizzato, sulla scorta di Sigmund Freud e di Max Weber, in relazione al rapporto fra lo stato moderno e i suoi soggetti-cittadini. Per Rose, la fantasia, in senso psicanalitico, non è mai privata: «That fantasy is only a private matter is perhaps the supreme fantasy, fantasy *par excellence*» (Rose 1996: 79). Depositaria di una memoria trans-generazionale e capace di attingere alle componenti inesprese dell'appartenenza e all'energia del desiderio, «fantasy—far from being the antagonist of public, social, being—plays a central, constitutive role in the modern world of states and nations» (*ibid.*: 4), perché forma la base emotiva, il collante psichico dei gruppi sociali e della loro volontà collettiva. La fantasia è dunque il piano su cui lo stato moderno stabilisce il proprio ascendente sui cittadini: in mancanza di una base trascendente di legittimità, lo stato «relies on fantasy for an authority it can ultimately neither secure nor justify» (*ibid.*: 10).

Elaborando a sua volta sul lavoro di Jacqueline Rose, e utilizzandone le intuizioni centrali per la propria riflessione sulla storia politico-culturale degli Stati Uniti negli ultimi decenni, Donald Pease parla di *state fantasies*: «State fantasies incite an operative imagination endowed with the power to solicit the citizens' desire to believe in the reality of its productions» (Pease 2009: 4). Se, come credo, il poliziesco è il veicolo narrativo che assicura la circolazione e la condivisione di una di queste “fantasie di stato”, la forma primaria che essa assume è quella di una “fantasia di giustizia”. In questo senso, mi sembra, la letteratura poliziesca eredita nel mondo secolare una funzione culturale precedentemente assolta, in sede teologica e filosofica, dalla

teodicea<sup>2</sup>: quella di fondare in un convincimento razionale la fede del soggetto in un'entità trascendente (prima Dio, poi lo Stato), offrendo assicurazioni sulla giustizia ultima di quell'entità nonostante l'evidenza empirica del male e dell'ingiustizia nel mondo. Attraverso la messa in scena narrativa dell'efficacia della legge, il poliziesco crea un legame fra il soggetto-cittadino e lo stato basato sulla promessa (sempre differita) della giustizia, attributo di legittimità che disloca la realtà del monopolio statale della violenza come fondamento del suo potere, secondo la famosa definizione di Max Weber (Weber 1998: 178 sgg.). In tal modo – per tornare alla questione della visibilità – esso non nega e non occulta la realtà del male e dell'ingiustizia, ma ne svia la lettura e ne incornicia strategicamente la percezione. Nelle parole di Roland Barthes, «Si paradoxal que cela puisse paraître, *le mythe ne cache rien*: sa fonction est de déformer, non de faire disparaître» (Barthes 1957: 194). E il poliziesco è per l'appunto un mito moderno nel senso di Barthes, un discorso volto a naturalizzare concezioni storicamente date del rapporto fra sapere e potere, fra bene e male, fra delitto e castigo, offrendo una risoluzione simbolica ad alcuni dei problemi della modernità. Come ci ricorda sempre Barthes, «la mythologie est un

---

<sup>2</sup> Il tramonto della teodicea è abitualmente associato alle dispute filosofiche seguite al terremoto di Lisbona del 1755, e in particolare al saggio di Immanuel Kant "Sul fallimento di tutti i progetti filosofici di teodicea" (1791), che suggella l'impraticabilità della teodicea come progetto razionale, al di fuori di un contesto puramente fideistico. L'epoca coincide (e si tratta, nella mia ipotesi, di una coincidenza non accidentale) con l'emergere, dalla letteratura di gesta criminali che fornisce una delle più accreditate genealogie della *detective fiction* (*The Newgate Calendar*, 1773), dell'investigazione come *plot* narrativo (William Godwin, *Caleb Williams*, 1794) e poi, con l'avvento della figura del *detective*, della *detective fiction* come genere letterario (E. A. Poe, "The Murders in the rue Morgue", 1841). Per una classica ricostruzione di questi passaggi, cfr. Knight 1980; per una genealogia parzialmente alternativa, che arricchisce e complica la meccanicità del quadro pre-esistente, offrendo spunti preziosi anche rispetto alla direzione in cui si muoverà il presente saggio, cfr. Ascari 2007.

*accord au monde, non tel qu'il est, mais tel qu'il veut se faire» (ibid.: 230).*

In questo quadro concettuale di sapore quasi hegeliano – il poliziesco come “moderna teodicea borghese” o “teodicea di un mondo senza Dio”, per parafrasare le famose definizioni di Hegel e di Lukács – che, inevitabilmente per grandi linee, ho cercato di esporre, la funzione retorica complessiva del poliziesco, sovraordinata alle diverse strategie dei singoli testi o dei singoli sottogeneri, è dunque quella di riconciliare il cittadino allo stato in nome di una fantasia di giustizia. Questa funzione, originariamente legata alla novità politico-culturale di un momento storico preciso, quello della secolarizzazione degli stati moderni, e poi naturalizzata e resa convenzionale da due secoli di tradizione, è stata resa di nuovo attuale – e questa è l’ultima delle mie necessarie petizioni di principio – dalla tempeste del post-11 settembre 2001, allorché il cittadino si è trovato esposto alla doppia minaccia del terrorismo, che attenta alla sua sicurezza, e dello stato d’eccezione, che attenta ai suoi diritti. Parlo, ovviamente, degli Stati Uniti d’America, ma il carattere globale dello stato d’eccezione, così come il carattere globale della circolazione dei prodotti culturali americani, amplia inevitabilmente l’ambito di queste considerazioni<sup>3</sup>. Nel poliziesco televisivo degli ultimi anni, da un lato si assiste al riemergere e alla rifunzionalizzazione di meccanismi, dispositivi e figure della *detective fiction* delle origini; dall’altro questo fenomeno si connette a problemi di sovranità venuti alla ribalta dopo l’11 settembre 2001 (problemi che sarebbero in effetti, nella mia ipotesi, consustanziali al genere fin dal suo primo apparire). Occorre precisare che non si parla, qui, di serie televisive immediatamente ed esplicitamente connesse a questioni di sicurezza nazionale e terrorismo come *24*, *NCIS* o *Homeland*, ma di narrazioni investigative ambientate nel contesto delle normali polizie

---

<sup>3</sup> L’ovvio riferimento, qui, è a *Stato di eccezione* di Giorgio Agamben (2003), che ha nutrito il lavoro critico sulle intersezioni tra eccezionalismo statunitense e stato d’eccezione in buona parte degli *American Studies* degli anni 2000.

urbane. Penso a serie fortunatissime come *Dexter*<sup>4</sup>, il *serial killer* che è anche membro della polizia, e che con la sua doppia vita mette in scena in modo letterale il paradosso del rapporto mutuamente fondativo fra la legittimità e la violenza, rivendicando una giustizia di ordine superiore predicata sulla disgiunzione fra legalità e legge, o fra lettera e spirito della legge, in modo non dissimile da quanto teorizzato e praticato dall'amministrazione Bush col Patriot Act all'indomani dell'11 settembre. Oppure a *CSI*<sup>5</sup>, veicolo esasperato di un'idea della giustizia in chiave puramente retributiva, basata sulla vendetta retrospettiva, che costruisce lo stato come simultaneamente impotente (o indifferente) a proteggere e onnipotente nel punire, e posiziona il cittadino come soggetto docile e passivo, oggetto – in quanto vittima – di amorevoli attenzioni *post mortem*, oppure foriero di segreti colpevoli, resi trasparenti all'occhio penetrante e scientificamente infallibile della legge<sup>6</sup>. Idea di trasparenza che viene traslata dall'ambito fisico a quello mentale, e dall'investigazione forense alla cinesica, in *Lie to Me*<sup>7</sup>, una serie incentrata sull'infallibilità decifratrice di uno studioso di mimica facciale, che rifunzionalizza un momento classico della *detective fiction* come l'esibizione di poteri induttivi da parte del *detective* (inaugurata dal Dupin di Poe e resa celebre da Sherlock Holmes) per offrire alla tortura – largamente praticata come mezzo per estorcere informazioni vitali, dentro e fuori dagli schermi televisivi del post-11 settembre – un'alternativa incruenta e intellettuale, per quanto spesso altrettanto extralegale, più in linea con l'immagine del governo Obama insediatosi nel frattempo.

La serie su cui si concentrerà l'analisi che segue, nel tentativo di esemplificare alcune delle ipotesi brevemente delineate sopra, è *Cold*

---

<sup>4</sup> Prodotta negli USA da Showtime a partire dal 2006 e trasmessa in Italia dal 2007 su Fox Crime e dal 2008 in chiaro su Italia 1, Cielo e Rai 4.

<sup>5</sup> Dal 2000 su CBS negli USA e dal 2001 in Italia su Tele+, Fox Life e Fox Crime; dal 2002 in chiaro su Italia 1.

<sup>6</sup> Per un'analisi della serie in questa chiave, cfr. Izzo 2008.

<sup>7</sup> Prodotta negli USA da Fox, 2009-2011, e trasmessa in Italia da Fox a partire dal 2009; dall'anno successivo in chiaro su Rete 4.

*Case*, un *police procedural* mandato in onda dalla CBS per 7 stagioni, dal settembre 2003 al maggio 2010 (in Italia a partire dal 2005 su Rai 2), per un totale di 156 episodi, creato da Meredith Stiehm (che aveva in precedenza collaborato alle sceneggiature di *ER* e *N.Y.P.D. Blue*, e dal 2011 sarebbe passata a lavorare per *Homeland*, la serie di Showtime incentrata sulle vicende di un *marine* prigioniero in Iraq, convertito all'islamismo e reclutato come terrorista)<sup>8</sup>. La vicenda è ambientata nell'odierna Philadelphia e ha per protagonista Lilly Rush, a capo di un'immaginaria unità investigativa della polizia di Philadelphia specializzata in "cold cases", cioè casi di omicidio irrisolti che vengono riaperti a distanza di anni dai fatti.

Strutturalmente la serie è molto ripetitiva. Ogni episodio ha inizio con la breve sequenza ambientata nel passato del delitto, cui segue immediatamente, nel presente, lo spunto per riaprire l'inchiesta: una nuova prova che emerge, un parente della vittima che vuole scoprire la verità prima di morire, un testimone che decide tardivamente di rivelare quello che sa. Lilly Rush e il suo collega Scotty Valens visitano la scena del crimine, parlano ai testimoni, svelano menzogne, disseppelliscono prove, e ricostruiscono faticosamente la verità: contro ogni verosimiglianza, risolvono immancabilmente casi rimasti in sonno per anni o addirittura decenni: la distanza temporale dai fatti va da un paio d'anni a quaranta o cinquanta, in un caso quasi un secolo. Ogni episodio può così esibire una delle caratteristiche principali della serie, l'alternanza presente-passato attraverso *flashbacks* che offrono accurate ricostruzioni d'epoca di momenti precisi della storia americana, rese più suggestive dal potere evocativo della colonna sonora, tutta costruita sulla musica del periodo di riferimento.

---

<sup>8</sup> Una precisazione metodologica: date le dinamiche proprie della serialità televisiva – in base alle quali ogni serie si modifica, di stagione in stagione, obbedendo a una serie di fattori che vanno dal riscontro di *audience* alle vicende contrattuali degli autori e attori, dalle esigenze degli sponsor alla necessità di variare le trame dei singoli episodi e introdurre svolte inattese – la mia analisi si concentra sulle prime tre stagioni, e in particolare sulla prima, dove si coglie con maggiore nettezza il *concept* originale della serie.

Eppure, nonostante le apparenze, l'atteggiamento di *Cold Case* è tutt'altro che nostalgico. Al contrario, la serie è tutta sottesa da un generale discorso di progresso che non riguarda soltanto le scoperte prodotte dall'attività degli investigatori ma si estende alla società tutta, a produrre una visione ottimistica della storia nazionale. In ogni episodio, il presente appare migliore, più illuminato, più progredito del passato. Nel passato c'è pregiudizio, discriminazione e violenza contro i neri, i gay, i senzatetto; ci sono autoritarismo, repressione e ipocrisia; casalinghe sottomesse e donne abusate da padri e mariti. Il presente invece è il punto di vista dal quale i limiti del passato possono essere contemplati a distanza, ormai superati<sup>9</sup>. Questo vale anche a livello dei singoli personaggi: Lilly Rush, come apprendiamo nel corso della prima stagione, è stata lei stessa una bambina vittima di abusi, figlia di una madre alcolizzata che viveva di assistenza pubblica e poi moglie di un marito alcolizzato e violento. La sua carriera nella polizia di Philadelphia mostra la sua forza di carattere e la sua resistenza, la sua capacità di superare i traumi e dispiegare con successo tutte le proprie potenzialità. Così l'andirivieni temporale della serie, anziché creare spessore storico o problematizzare la discontinuità fra passato e presente, si risolve in celebrazione del presente. Passando sotto silenzio ogni frattura e conflitto, il presente è implicitamente reso come l'esito finale di un'evoluzione lineare che è storicista nel senso ottocentesco del termine: il dispiegarsi di un processo di sviluppo portatore di progresso individuale e nazionale, grazie al quale un passato oscuro può essere retrospettivamente contemplato dal punto di vista di un presente illuminato e compiutamente realizzato.

Questa certezza storicista dell'intrinseco progresso della storia non è la sola suggestione ideologica trasmessa dalla gestione della temporalità narrativa della serie. In ciascun episodio, nell'ordine

---

<sup>9</sup> Questo è particolarmente evidente nell'episodio 7 della prima stagione, "A Time to Hate", che verte sull'assassinio di un giovane gay percosso a morte nel 1964. L'episodio ha ricevuto nel 2004 un premio dalla GLAAD come "Outstanding Individual Episode in a Series Without a Regular Gay Character".

fenomenologico della percezione spettatoriale viene prima il delitto, che però non è che il punto d'arrivo di una catena di eventi che soltanto nel finale arriverà a ricongiungersi, a un tempo, con le sue conseguenze ultime e con la sua causa prima. In questo, *Cold Case* mette pienamente a frutto una convenzione strutturale della *detective fiction* classica, già descritta da Tzvetan Todorov (1971), e cioè il doppio *plot*: la storia del crimine e la storia dell'investigazione, legate dal paradosso di una reciproca causalità: la prima storia è finita prima che l'altra abbia inizio ed esiste narrativamente solo in virtù di quest'ultima, che a sua volta ha luogo solo in virtù del crimine perpetrato nella prima. La doppia narrazione verte così su una doppia e contraddittoria temporalità: la storia del crimine è progressiva e culmina nel delitto; la storia dell'indagine è retrospettiva e culmina nella verità. È quanto meno sorprendente ritrovare questa sintassi narrativa, tipica della cosiddetta età dell'oro del poliziesco – quella di Agatha Christie e S.S. Van Dine, degli investigatori dilettanti e degli esercizi intellettuali di soluzione dell'enigma – in un *police procedural* del XXI secolo. Il poliziesco televisivo di oggi ha una *timeline* molto diversa, che non prevede alcuna distinzione temporale fra *plots*, e sfrutta invece tutte le potenzialità di *suspense* create dall'intreccio simultaneo del crimine e dell'investigazione. Per rendersene conto, basta confrontare il *timing* di *Cold Case* con il ritmo frenetico e la logica da bomba a orologeria rese familiari non solo da tante serie sulla caccia al terrorista, da *24* a *Homeland*, ma anche dal ricorrente scenario del rapimento o del *serial killer*, con la lotta contro il tempo per salvare la vittima, tipico di *police procedurals* come *Criminal Minds*<sup>10</sup> o *Without a Trace*<sup>11</sup>. In *Cold Case* non ci sono minacce da scongiurare, crimini da prevenire, vittime da salvare: tutto è già accaduto, come nella famosa osservazione di Gertrude Stein secondo cui il poliziesco è il romanzo moderno per antonomasia perché «the hero is dead to begin with and so you have so to speak got rid of the event before the book begins»

---

<sup>10</sup> Trasmesso dalla CBS a partire dal 2005; in Italia, dal 2006 su Fox Crime e a distanza di pochi mesi in chiaro su Rai 2.

<sup>11</sup> In onda sulla CBS dal 2002 al 2009; in Italia, su Rai 2 dal 2004 al 2010.



(Stein 1998: 355). La maggior parte dei crimini indagati sono stati commessi in un passato lontano da persone che da allora si sono comportate come cittadini esemplari, e non presentano alcun rischio di ripetizione o minaccia per la collettività. Risolvere casi dimenticati da anni non ha alcun valore pratico in termini di prevenzione del crimine, priorità politiche o pressione giornalistica. Perché, allora, dedicarvi tempo e risorse?

Il quesito è evocato ripetutamente nel corso della prima stagione. Nel primo episodio, "Look again", Lilly Rush stessa è riluttante a lasciare il caso di triplice omicidio di cui si sta occupando per riaprire l'indagine sull'uccisione di una giovane donna, avvenuta nel 1976. Col procedere dell'indagine, però, il suo coinvolgimento nel caso passato fa sbiadire completamente l'interesse – suo e nostro – per quello presente, e quando uno dei sospetti (che poi si scoprirà essere l'assassino) contesta il senso di un'indagine dopo tanti anni, Lilly enuncia in risposta – in un momento classico in cui la retorica *nel* testo diventa cruciale alla retorica *del* testo – il principio ispiratore che sarà ribadito lungo l'intera serie: «People shouldn't be forgotten [...] maybe they don't have money, they don't have lawyers, but they matter. They should get justice, too». Al sarcasmo dell'interlocutore – «I see. You're a crusader» – Lilly risponde «I guess I am».

Sull'idea della crociata, che considero ideologicamente centrale, tornerò più avanti. Per il momento preferisco commentare un altro aspetto dell'affermazione di Lilly Rush, e cioè il fatto che essa ci offre un altro esempio di quella cultura dei diritti postumi delle vittime cui si accennava sopra in relazione a *CSI*. La legge non interviene in vita, ad assicurare diritti umani e civili contro la povertà, la discriminazione e la violenza, ma dopo, quando la vittimizzazione, spesso prodotta dalla diseguaglianza – di genere, razza, classe o sessualità – diviene finalmente visibile attraverso il delitto, e chiede risarcimento. In *CSI*, la tardiva cura per la vittima valorizza un'idea di giustizia retributiva anziché distributiva: una giustizia basata sulla vendetta anziché sul riconoscimento sociale. *Cold Case* va un passo più in là: nelle parole di Lilly Rush, risolvere il caso è *di per sé* un atto di giustizia sociale, e la punizione un gesto che crea eguaglianza. La struttura della temporalità

narrativa produce lo stesso tipo di prestidigitazione ideologica: le cause sociali del crimine sono al tempo stesso riconosciute – ricostruendo moventi di povertà, razzismo, sessismo e omofobia – e represses, rimuovendole dalla scena del presente col proiettarle come realtà del passato. Mentre in *CSI* l'apparato tecnico-scientifico, con la sua presunta capacità di produrre una verità oggettiva, dà conto della dinamica materiale del delitto precludendo ogni interrogativo sul crimine come fenomeno sociale, *Cold Case* consente al sociale di emergere solo per confonderlo con il penale, che assume così un doppio valore, retributivo e redistributivo.

La struttura narrativa di *Cold Case* rivela così un'altra sfaccettatura della sua intrinseca teleologia. L'amplificazione spettacolare dello iato temporale fra crimine e indagine, sfidando la verosimiglianza e minando la motivazione realistica, esalta la significatività simbolica della temporalità in quanto tale. Il tempo trascorso enfatizza il lento ma inesorabile operare della legge, nel suo ostinato perseguire la verità e ribadire il valore del castigo. Per quanto tempo possa volerci, alla fine la giustizia trionferà, e più il caso risolto è remoto, più il trionfo della giustizia sarà luminoso e sonoro. L'indagine non si limita a ricostruire il crimine ma lo redime, producendo guarigione e *closure*, dando pace ai morti. Non per niente una scena finale ricorrente inquadra in campo lungo gli agenti della squadra mentre sfilano al rallentatore, in atteggiamento cerimoniale, tenendo in mano la cassetta bianca contenente le prove del caso ormai chiuso, per riporla nell'archivio della polizia – un archivio le cui pareti sono coperte da cima a fondo di file ordinate di identiche caselle bianche, che richiamano i loculi di un cimitero.

E non è tutto: il marchio della serie, ricorrente in ogni singolo episodio di *Cold Case*, è l'apparizione finale del fantasma della vittima. Fissata per sempre all'età e all'aspetto che aveva al momento della morte, la vittima crea un punto di intersezione fra le due dimensioni temporali del racconto. La sequenza finale intensifica e generalizza le fulminee sovrapposizioni visive fra il vecchio e il nuovo io di testimoni e sospetti che si verificano nel corso dell'episodio: mentre il fantasma della vittima compare e il colpevole viene portato via, tutti – colpevole,

familiari, amici e testimoni – appaiono com'erano da giovani. L'avvento finale della giustizia fonde per un attimo le dimensioni temporali fin qui scisse, saldando la frattura fra passato e presente. Tutto è finalmente come sarebbe dovuto essere – allora. Pacificato dall'arresto dell'assassino, e qualche volta addirittura sorridente, il fantasma svanisce senza parole, spesso dopo aver scambiato un lungo, intenso sguardo con Lilly Rush, o con uno dei propri parenti e amici più stretti, che potrà ora riprendere serenamente la propria vita.

Si tratta, ovviamente, di una scena di compiuta elaborazione del lutto, la cui importanza fondamentale è sottolineata dalla lunghezza della relativa sequenza – spesso oltre tre o addirittura quattro minuti, un'eternità in televisione, soprattutto se rapportata alla durata complessiva (45 minuti) di ciascun episodio. Sulle implicazioni di questo finale ricorrente si tornerà fra breve. Prima, però, occorre soffermarsi sulle suggestioni del fantasma.

Il fantasma è una peculiarità di *Cold Case* e un elemento centrale della sua retorica visiva: non ha nessun equivalente nella serie canadese alla quale *Cold Case* è verosimilmente ispirato, *Cold Squad*, in onda dal 1998 e ambientata a Vancouver, i cui autori hanno fatto causa a quelli di *Cold Case* per le evidenti somiglianze nel *concept* delle due serie. In effetti, un confronto è istruttivo, perché nonostante l'identica premessa – una squadra specializzata in casi irrisolti e diretta da una donna – le due serie non potrebbero essere più diverse, sul piano tanto strutturale quanto stilistico. Il *format* canadese è costantemente al presente, senza alcun *flashback* o rievocazione del tempo del delitto, ed è incentrato più sulle procedure di polizia e sull'equità e correttezza del sistema legale, incluse le sue garanzie per gli accusati, che non su un principio generale di giustizia per le vittime. Mi sembra si possa sostenere che le divergenze fra le due serie, rispetto a una stessa idea originale, siano connesse esattamente con i nuclei tematici evidenziati fin qui, e che dunque il fantasma, che a quei nuclei tematici si collega, non sia una pura cifra stilistica, ma un indice di problemi culturali più profondi – problemi, aggiungerei, profondamente nazionali.

Il modo più ovvio di trattare il fantasma senza dover assumere un'infrazione flagrante del codice realista è quello di leggerlo come

metafora: una metafora del lutto, della *closure* resa possibile dalla scoperta della verità, del legame umano degli investigatori con la vittima e con la sua insostituibile individualità. Tutto questo è ragionevolmente sostenibile. Ma che succede se prendiamo il fantasma alla lettera, non come una metafora viva ma come un fantasma vero?

Potrebbe soccorrerci, ovviamente, Jacques Derrida e la sua idea della spettralità come «*non contemporanéité à soi du présent vivant*» (Derrida 1993: 16) che rende possibile la giustizia nell'apertura all'avvento dell'altro. Ma in realtà, per quanto la serie fornisca continue rese visive dei tropi derridiani, mi sembra che qui il fantasma operi non come *hantologie* ma proprio come il suo opposto: come quella ontologizzazione e localizzazione dei resti di cui parla Derrida a proposito del lavoro del lutto, che obbedisce alla volontà di sapere, di padroneggiare lo spettro secondo i canoni epistemici ordinari:

Il faut savoir. *Il faut le savoir*. Or savoir, c'est savoir *qui et où*, savoir de qui c'est proprement le corps et où il tient en place – car il doit rester à sa place. En lieu sûr. [...] Rien ne serait pire, pour le travail du deuil, que la confusion ou le doute: il faut *savoir* qui est enterré où – et *il faut* (savoir – s'assurer) que, dans ce qui reste de lui, *il y a reste*. (*Ibid.*: 30)

Non solo la serie propone continui esempi di questo «*identifier les dépouilles et [...] localiser les morts*» (*ibid.*), ma è il poliziesco stesso come genere ad essere governato da questa volontà di sapere, da questo intento di localizzare i morti – e la morte – ancorandoli fermamente a un *puzzle* di eventi materiali ricostruibili, a una catena finita di cause ed effetti autosufficienti, incorniciati in modo da non avere né un prima né un dopo.

In questo contesto, mi sembra che il fantasma, piuttosto che rappresentare «ce qui disjointe le présent vivant» facendo spazio per quell'«à-venir» (*ibid.*: 16) di cui parla Derrida, serva a creare un momento di congiunzione con l'altro mondo. Un altro mondo che non

è quello del modo fantastico o del soprannaturale<sup>12</sup>, ma è piuttosto la sfera della trascendenza in senso proprio, rimossa dal mondo materiale e sottratta alle sue limitazioni fisiche – una sfera che nella cultura cristiana è attribuito del divino. A conclusione del racconto, il fantasma ratifica lo stato finale delle cose col suggello della sua autorità oltremondana, traslando il trionfo della giustizia dalla sfera umana a quella metafisica, e trasformando il finale di ciascun episodio quasi in un'anticipazione del regno che verrà – il momento apocalittico nel quale all'occhio inquisitivo del poliziotto che ricostruisce i fatti subentrerà l'occhio panottico e atemporale di Dio, e il "mistero dell'iniquità", come promette Paolo di Tarso nella seconda lettera ai Tessalonicesi, sarà finalmente svelato. Ma nel frattempo, il poliziotto diventa qualcosa di simile a uno strumento della giustizia di Dio sulla terra. Prestandogli una qualità trascendente, il fantasma non apre la dimensione terrena all'incalcolabilità della giustizia, ma al contrario ne suggella l'essenza in quanto non *in eccesso di*, ma *ridotta a* «le calcul de la restitution, l'économie de la vengeance ou du châtement» (*ibid.*: 48), per citare ancora una volta Derrida.

In altre parole, quello che mi sembra si verifichi con l'apparizione del fantasma è una larvata *risacralizzazione* del poliziesco, che ne inverte l'originaria funzione culturale di spostare il terreno ultimo della giustizia dalla dimensione religiosa a quella secolare, e di porre lo stato come suo agente. L'emergere dell'ultramondano marca il ritorno al sacro come dimensione che fonda l'autorità dello stato, e dunque la legittimità della legge<sup>13</sup>: un concetto altrettanto anomalo nel mondo del

---

<sup>12</sup> Il fantasma in *Cold Case* non ha alcun ruolo di agente drammatico, e il soprannaturale e l'extrasensoriale non vi appaiono, a differenza da quanto avviene in altre serie recenti come *Medium* e *Ghost Whisperer* (entrambe prodotte dal 2005).

<sup>13</sup> Questa è un'anomalia nel mondo della *detection* narrativa. Non fa eccezione neanche Gilbert Keith Chesterton, il cui Father Brown usa metodi strettamente umani e razionali, e le cui 51 *detective stories* (pubblicate fra il 1910 e il 1935) si possono vedere piuttosto come un modo per usare un genere popolare come veicolo di una visione religiosa.

poliziesco televisivo quanto lo è nella filosofia politica dell'occidente dopo la fine dell'*ancien régime*. Facendo appello al sacro, lo stato abdica alla propria pretesa di un'autonoma trascendenza politica: da un lato, rivendica un'autorità assoluta e indiscutibile; dall'altro, puntella la sua sempre più malferma immagine di agente secolare della giustizia.

È qui che la definizione di Lilly Rush come "crusader" trova il suo pieno significato. Una crociata, naturalmente, è una guerra santa, e benché l'interlocutore usi l'espressione in modo sarcastico, la pronta accettazione di questa definizione da parte di Lilly ci mostra che dobbiamo prenderla sul serio, e in positivo. Bella, bionda, pallida, di aspetto un po' algido ma focosa nel temperamento, spesso minacciata ma mai intimidita, dotata di un nome che suggerisce al tempo stesso la bianca purezza e delicatezza di un fiore e una qualità di energia rapida e impulsiva, Lilly Rush è un'eroina intensa e ossessiva, il perfetto angelo vendicatore, un'esorcista che scaccia l'ombra del male dalla vita dei personaggi – «Chase her demons away», le dice il comandante nel primo episodio, subito prima di mandarla a interrogare la testimone del suo primo "cold case". Incarnazione della volontà di giustizia nel suo volto più indefettibile, Lilly è davvero la sacerdotessa-guerriera di una guerra santa traslata dal piano sociale a quello metafisico – una guerra del bene contro il male. Perfino il suo linguaggio ravviva, forse inconsciamente ma certo significativamente, il lessico stesso della teodicea: a chi le fa notare la difficoltà del suo compito – ritrovare prove e indizi seppelliti dal tempo, risolvere casi vecchi di anni – risponde fiduciosa «I'm an optimist!»: concetto e parola notoriamente associati all'idea di Gottfried Wilhelm Leibniz che viviamo nel migliore dei mondi possibili, tesi centrale dei suoi *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710).

Un ritorno della teodicea nel mezzo di un *police procedural* del secolo XXI? Per concludere, proverò a tracciare qualche nesso – speculativo ma, credo, non arbitrario – che riporti il discorso dalla teologia alla retorica e alla politica.

Pochi giorni dopo l'11 settembre 2001 il presidente degli Stati Uniti George W. Bush, al suo arrivo in elicottero sul prato sud della Casa Bianca, rilasciò alcune dichiarazioni alla stampa. Dopo aver

esaltato la forza e la capacità di reazione degli americani – «Today, millions of Americans mourned and prayed, and tomorrow we go back to work» – egli si riferì ripetutamente ai terroristi dell'11 settembre usando l'espressione teologicamente pregnante "evil-doers": «We're a nation that can't be cowed by evil-doers . [...] We will rid the world of the evil-doers» (Bush 2001). Fu sempre in quest'occasione che usò la parola "crusade", scelta molto criticata per le connotazioni di guerra totale contro l'Islam che trasmetteva, e l'associò a una ripetizione martellante della parola "giustizia":

We need to go back to work tomorrow and we will. But we need to be alert to the fact that these evil-doers still exist. [...] This is a new kind of—a new kind of evil. And we understand. And the American people are beginning to understand. This crusade, this war on terrorism is going to take a while. And the American people must be patient. I'm going to be patient. But I can assure the American people I am determined, I'm not going to be distracted, I will keep my focus to make sure that not only are these brought to justice, but anybody who's been associated will be brought to justice. Those who harbor terrorists will be brought to justice. It is time for us to win the first war of the 21st century decisively, so that our children and our grandchildren can live peacefully into the 21st century. (*Ibid.*)

Quando andò in onda la prima puntata di *Cold Case*, il 28 settembre 2003, gli Stati Uniti avevano appena celebrato il secondo anniversario dell'11 settembre, e non avevano ancora vinto "la prima guerra del ventunesimo secolo": la campagna militare in Afghanistan andava avanti da due anni, l'invasione dell'Iraq da quasi sette mesi, Osama bin Laden non era ancora stato catturato, e di tutte le principali figure di Al Qaida che si riteneva avessero ideato gli attentati dell'11 settembre, solo una, Khalid Sheikh Mohammed, era stata catturata in Pakistan. L'Operazione "Infinite Justice" – la controversa designazione originale della risposta militare americana agli attentati, poi rinominata "Enduring Freedom" – si stava veramente rivelando

infinita, e l'appello del presidente alla pazienza degli americani veniva sempre più corroborato dai fatti.

La retorica millenarista di George Bush racchiude, una per una, tutte le componenti tematiche e concettuali di *Cold Case*: il lutto e il ritorno alla vita di tutti i giorni, il male assoluto e la necessità di combatterlo, la giustizia e il suo sicuro avvento nonostante difficoltà e ritardi, la virtù della pazienza, la fede nell'inevitabilità del successo. Sarebbe certamente eccessivo sostenere che le dichiarazioni del presidente abbiano influenzato in modo diretto gli scrittori della serie; eppure, credo che la coincidenza storica e retorica tra le due forme di discorso non debba essere sottovalutata. Contestualizzata nel clima politico degli Stati Uniti post-11 settembre, la logica narrativa del programma si rivela carica di ansie culturali profonde, rese nella forma di nuclei simbolici cui la serie cerca di dare simbolicamente risoluzione. Quella che *Cold Case* ci presenta, puntata dopo puntata, nella nevrotica reiterazione ossessiva del suo formato, è la scena millenarista su cui si dovrà realizzare il lento e differito ma indubitabile trionfo della giustizia, attuato nella sfera mondana ma avallato dall'autorità atemporale di una prospettiva trascendente; è la scena in cui si esibisce il preteso successo del lavoro del lutto, di cui la punizione costituisce condizione e strumento; è la figura di un passato che mentre testimonia la propria sopravvivenza nel presente, abbraccia la vendetta come condizione per il proprio superamento. Come Lilly Rush, cacciatrice di demoni, *Cold Case* è un antidoto contro la malinconia post-11 settembre, pronto a ricordarci, una settimana dopo l'altra, che dopo tutto viviamo nel migliore dei mondi possibili.



## Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stato di eccezione. Homo sacer II, 1*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Ascari, Maurizio, *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, Houndmills, Basingstoke and New York, Palgrave-Macmillan, 2007.
- Barthes, Roland, "Le mythe, aujourd'hui", *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957: 179-233.
- Blakesley, David (ed.), *The Terministic Screen. Rhetorical Perspectives on Film*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2003.
- Burke, Kenneth, *Permanence and Change. An Anatomy of Purpose*, New York, New Republic, 1935.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- 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.
- Knight, Stephen, *Form and Ideology in Detective Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- Pease, Donald E., *The New American Exceptionalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- Rose, Jacqueline, *States of Fantasy*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Stein, Gertrude, "What Are Master-pieces and Why Are There so Few of Them?" (1936), *Writings 1932-1946*, Eds. Catharine R. Stimpson - Harriet Chessman, New York, Library of America, 1998: 355-66.
- Todorov, Tzvetan, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971: 55-65.
- Weber, Max, "La politica come professione", *Scritti politici*, Roma, Donzelli, 1998: 175-230.

## Sitografia

Bush, George W., "Remarks by the President upon Arrival. The South Lawn", *The White House*, <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010916-2.html> (ultimo accesso 27/4/2014).

## Filmografia

*Cold Case*, serie TV creata da Meredith Stiehm, CBS, 2003-10.

## L'autrice

### Donatella Izzo

Insegna Letteratura angloamericana all'Università di Napoli "L'Orientale" e co-dirige il Futures of American Studies Institute diretto da Donald E. Pease presso il Dartmouth College (USA). È 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 americane, di *graphic novel*, di *American Studies*, di teoria della letteratura.

Email: [dizzo@unior.it](mailto:dizzo@unior.it)

## L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

## **Come citare questo articolo**

Izzo, Donatella, "Il migliore dei mondi possibili? Retorica e politica del poliziesco televisivo *made in USA*", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>