

Drammatizzare la verità: la poetica di David Simon in tre miniserie HBO

Marco Mongelli

Introduzione

In più di venticinque anni di carriera e nella diversità delle professioni e dei ruoli – giornalista, scrittore, autore e produttore televisivo – David Simon (1960) è riuscito a conciliare, senza compromessi creativi ma anzi con audacia sempre maggiore, la fedeltà ai fatti e la ricerca artistica. Con questo intento ha attraversato mezzi, generi e forme estetiche diverse, restando sempre ancorato a una precisa idea di come si deve raccontare la realtà, a un'etica deontologica, prima che a una poetica, che si vuole sempre responsabile dell'uso che fa degli strumenti narrativi, artistici, estetici. Ed è per questo che nonostante i due decenni che separano il libro di 'non-fiction' *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991) da *Show me a hero* (2015), e le tante e diverse collaborazioni, è possibile riconoscere nelle sue opere un'autorialità definita e potente, che di fatto lo pone fra gli innovatori della forma seriale e fra i massimi esponenti del contemporaneo 'quality drama'¹. In ciascuno dei testi di cui è, a diverso

¹ Senza entrare nella storia del controverso concetto (cfr. Feuer 2003; McCabe 2007) si dirà che la cosiddetta «quality series» nasce con «l'innesto del serial nella forma della serie classica» (Rossini 2014b), e che porta a «una rivoluzione narrativa i cui frutti sono così visibili oggi». In estrema sintesi la qualità è data dal combinare «l'affrontare temi di rilevanza sociale e politica» con «l'attenzione alla vita interiore dei personaggi» (Rossini 2014a).

titolo, responsabile, è possibile rintracciare e isolare una o più matrici fattuali, ovvero referenze precise del “mondo reale”, e insieme verificare un atteggiamento verso questa realtà da mettere in forma che si potrebbe chiamare semplicemente impegno. Un'attenzione estrema ai fatti dunque, non perché si creda a un'immediata verità del dato reale, ma perché solo attingendovi in maniera quanto più possibile fedele è possibile capire, ricostruire e restituire sotto forma di prodotto artistico, il contesto materiale del mondo là fuori.

Enucleiamo ora alcuni aspetti fondamentali della poetica di Simon, comuni, almeno, a tutti suoi lavori per la televisione: a) un realismo mimetico, da intendersi come rappresentazione e racconto della realtà – in moltissimi casi conosciuta da vicino, e comunque tenuta sempre come bussola costante della creazione. Ciò comporta un'accuratissima preparazione di tutti gli aspetti, anche i più crudi, di quella realtà che si sta rappresentando e che caratterizzano la vita di tutti i giorni (linguaggi, situazioni, comportamenti); b) la primarietà della critica, del disvelamento dei meccanismi economici e sociali esistenti dietro gli eventi criminosi e violenti, dietro l'emarginazione e lo sfruttamento, la legge e la politica; c) la volontà di guardare a tutto questo con gli occhi dei protagonisti (che siano eroinomani, soldati o politici) e di giudicare con le loro coscienze: dare quindi occhi, voce e corpo a chi è solitamente, nel mondo reale, lasciato indietro; d) la costruzione di narrazioni lente, faticose ed esigenti, che non rispondono a una logica causale ma mimano il caos percettivo e cognitivo dell'uomo contemporaneo che fronteggia il reale.

Tutti questi elementi sono inseriti in un impianto veritativo forte, nel senso che nei testi di Simon si persegue la fiducia che una verità – benché non ultima, ma parziale, provvisoria e sempre da verificare – possa essere detta. Anzi, debba essere detta. Da un punto di vista pratico, c'è la convinzione, e la sfida, che la televisione possa usare l'intrattenimento per dire qualcosa di più, e di più vero. Un vero immanente e materialistico, minuscolo perché particellare, e quindi fondativo. Questo impegno – insieme politico, civile e sociale – è intrapreso con le armi del giornalismo, del racconto, e della 'fiction' – intesa semplicemente come messa in forma e rielaborazione nel caso

delle miniserie, e come invenzione vera e propria per le serie più lunghe. Indagare in che modo una rappresentazione senza illusioni dello stato di cose presente – relativo alla società statunitense in primo luogo, ma estendibile a gran parte di quelle occidentali – non rimanga solo una testimonianza, ma costruisca una possibilità attiva, pratica, di intervento, è l'obiettivo di questo saggio.

Per motivi di spazio e di salienza del discorso, circoscrivo la trattazione delle questioni prima elencate alle tre miniserie: *The Corner* (2000), *Generation Kill* (2008), e la già citata *Show me a hero*. In primo luogo perché sono in tutta l'opera di Simon quelle con la base fattuale più forte, e poi perché mi pare che nella forma miniserie² si condensino in maniera più evidente e perspicua alcuni dei nodi cruciali della sua ricerca poetica. Benché molto diverse fra loro – si va dai marciapiedi di Baltimora alla contesa politica della città di Yonkers, passando per l'invasione dell'Iraq – una comparazione è resa possibile, oltre che dal formato e dalla lunghezza omogenea, anche dall'uso di pratiche cinematografiche e narrative ibride. Tuttavia, l'aspetto documentaristico – e metadiscorsivo – di *The Corner* si è man mano affievolito nelle opere successive, e la matrice fattuale è stata assorbita in una costruzione più convenzionale, senza che peraltro questo togliesse vividezza o sincerità al racconto. Non è questo il luogo per indagare la natura fattuale o finzionale della serialità televisiva³, o le sue forme di ibridazione: ci interessa solo mostrare come questa

² Intesa, con Creeber, come «finite serial», ovvero come una serie a forte continuità narrativa tra gli episodi ('serial') che però tende a uno scioglimento definitivo («final resolution»). Inoltre, la miniserie possiede una minore formularità e una minore fissità degli episodi, e invece maggiore autorialità. Per questo «the mini-series or finite serial certainly seems to provide an important space for more complex issues and stylistic innovation than either the series or continuous serial can provide alone» Creeber 2008: 46-49.

³ Su questo cfr. Creeber 2006 e in particolare quarto (“Analysing Factual TV”, di John Corner) e quinto capitolo (“Analysing TV Fiction” di Robin Nelson).

mistione sia qui portatrice di un discorso più complesso e più raffinato di quanto una narrazione “pura” avrebbe potuto avanzare.

Infine, si menziona soltanto, per mancanza di spazio, il ruolo fondamentale avuto dall'emittente televisiva statunitense HBO. Senza una politica editoriale così attenta alla ricerca e all'innovazione, difficilmente avremmo potuto vedere i prodotti di cui ora andiamo a parlare.

The Corner

The Corner è una miniserie in sei episodi andata in onda nel 2000 sul canale HBO. Scritta da David Simon e David Mills, diretta da Charles S. Dutton, è un adattamento del libro di inchiesta *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (1997), scritto dallo stesso Simon con l'ex detective Ed Burns. Come il libro, la serie racconta le storie vere di alcune persone che vivevano intorno al 'corner' del titolo, nel 1993. Nello slang urbano il termine “corner” – nello specifico l'incrocio delle strade Monroe e Fayette a West Baltimore – vuol dire “marciapiede”, “strada”, e indica il luogo dove si svolge la vita dei bassifondi, tra povertà, violenza, spaccio e consumo di droga. Il 'corner' è dunque geograficamente, ma anche socialmente, contrapposto al 'downtown' borghese, luogo del potere.

A differenza del successivo *The Wire* (2002-8), anch'esso ambientato a Baltimora, *The Corner* mette in scena un solo ambiente della città, la strada, lasciando ai margini del racconto la criminalità organizzata, la polizia e la politica, e rappresentando le vite personali e quotidiane di una serie di personaggi, alter ego di persone reali. Sebbene queste storie vere siano interpretate da attori, la dialettica tra realtà e finzione instaurata dalla serie è tutt'altro che lineare. A un prologo in cui un intervistatore (il regista) si rivolge al personaggio come se fosse la persona reale che sta interpretando, segue una narrazione più canonicamente finzionale. È la telecamera che dà inizio al racconto seguendo il personaggio che si allontana dopo l'intervista e assumendo poi con disinvoltura tutte le prospettive di un racconto di genere. Il passaggio dalla mimesi documentaristica a quella finzionale

è dunque volutamente artificioso perché rompe la continuità rappresentativa e instaura un nuovo “patto di lettura”. Alla fine di ogni puntata poi, la telecamera torna a riprendere un altro personaggio che, intervistato ancora dal regista, esplicita alcune vicende: la serie riprende così la dinamica del reportage. La soluzione della continuità narrativa costringe lo spettatore a progressivi cambi di aspettative, e palesa la doppia natura, fattuale e finzionale, della serie, proponendo continui e proficui cortocircuiti tra reportage e serie di finzione. L'idea portante consiste dunque nel trattare come persone finzionali delle persone reali, nel travestire la 'fiction' da reportage e il reportage da 'fiction', nell'usare attori che interpretano persone reali in un ambiente reale – in cui cioè il set coincide con la realtà rappresentata – e che danno finte interviste al vero autore-regista.

La miniserie ruota attorno alla famiglia McCoullough: Gary, il padre, un tempo ricco e di successo e ora povero e affetto da seria tossicodipendenza; Fran, la madre, che vive con i fratelli e i due figli e prova a disintossicarsi; DeAndre, il figlio maggiore, che oscilla tra la tentazione dello spaccio e la voglia di riscatto. Intorno, la comunità dei tossici del 'corner', gli amici di DeAndre, il centro di recupero, e, soprattutto, il centro ricreativo per bambini e ragazzi creato e gestito da una donna che ha perso una figlia a causa della violenza di quel 'corner'. Proprio quest'ultimo aspetto, che non ha paralleli nella serie maggiore di Simon, rappresenta la vera peculiarità di questo gioiello dimenticato dell'underground seriale americano. Da un punto di vista della struttura i sei episodi si incentrano ognuno su un protagonista diverso ma seguono la stessa trama principale. La storia di Gary e della sua famiglia è raccontata in maniera semplice attraverso dei flashback, direttamente evocati dai ricordi dei personaggi, o attraverso il lento scorrere degli eventi.

Nella prima scena troviamo il regista che, rivolgendosi alla macchina da presa in una sorta di prologo teatrale, indica le ragioni della serie che ci apprestiamo a vedere. L'enfasi è posta sulla relazione fra la crescita esponenziale degli istituti carcerari (in trent'anni passati da cinque a ventotto) e il numero di aree di spaccio ancora esistenti a Baltimora (cento). Viene subito detta quindi la prima evidente verità: la

repressione è inutile perché non risolve nessun problema, gli ultimi rimangono ultimi e le loro vite sempre meno degne di essere vissute. E soprattutto, non hanno voce: il regista e la serie vogliono dargliela. Ma dare voce a qualcuno significa accettare un'altra verità, la sua:

When you get that first shot of dope... it's the best motherfucking feeling in your life. It's better than sex. And every time after that... you looking for the first time... over and over again. (1x01)

E quindi significa mettere in scena il micromondo quotidiano in cui vive, fatto di tossici, sciacalli e spacciatori. Questi ruoli sono tutti definiti dal 'corner' che si abita, il quale determina anche le relazioni interpersonali e pone i confini che dividono il dentro – i numerosi punti di spaccio, gli interni abbandonati dove ci si droga, il centro ricreativo – dal fuori, dove ci si spinge per andare a scuola, guadagnarsi da vivere (lavorando al mercato dei granchi, o rubando il rame) o andare in galera. La metafora del gioco («It's all in the game», fa parte del gioco, dice Fran in 1x01 – e lo ribadirà Stringer in *The Wire* 1x01) ci dice che è il 'corner' a dettare le regole, a 'fare' la realtà, perché è la sua verità che si impone agli abitanti-partecipanti e ad essa non si può sfuggire. Il 'corner' si configura dunque come una trappola imprevedibile («Never say never... about that corner» si dice in 1x04) e ineluttabile («There's a corner everywhere» afferma rassegnato Gary).

Dentro il 'corner' i suoi abitanti si sentono in gabbia, si paragonano ai granchi ammassati nei contenitori e agli ebrei durante la Shoah: de-umanizzati e quindi soggetti a qualsiasi sopruso. Ma la violenza esterna fa il paio con quella interna: perché come i granchi morenti afferrano il granchio che tenta di salvarsi e lo riportano giù con loro, così il tossico che prova a disintossicarsi è oggetto di invidia e malaugurio anche da parte dei suoi fratelli (di sangue e di dipendenza): star bene è una colpa, un tradimento. E fra tutti i disperati il più disperato è quello che è ormai dipendente da così tanto tempo da non avere altra vita possibile al di fuori di quella vissuta con l'eroina.

Ma in che modo è possibile raccontare dramma, personale e universale? «You know, every mother's son got to have some love. But who's gonna love me?», (si) chiede Curt (1x05). Innanzitutto, secondo *The Corner*, non nascondendo allo spettatore la vista dell'eroina e delle siringhe: la crudezza delle scene è tanto maggiore perché si rifiuta un'estetica 'pulp' e se ne persegue invece coerentemente una sobria e asciutta, al servizio della realtà che si deve raccontare. Secondo: la mimesi, attraverso la ricostruzione di linguaggi e dialoghi, e la cattura di dettagli rivelatori, è lo strumento privilegiato per accedere a schemi mentali e affettivi altrimenti preclusi. Le transizioni sono a volte brusche e gli accostamenti eccessivamente stridenti e didascalici, ma in altri casi una scena da sola basta a illuminare un intero mondo. Infine, e più importante, la verità su persone che non hanno mai avuto voce si dice cercando di entrare nella loro sfera valoriale: «I'm saying the mentality around here...» si lamenta Gary (1x03). È un tossico e un ladro, ma rimpiange un codice, una solidarietà, che non vede più. Bisogna conoscere quei codici per conoscere e quindi capire quella realtà.

La rielaborazione finzionale può far breccia nella morale della comunità e dei suoi individui meglio di come può fare un intervistatore. Ed è proprio *The Corner* a dircelo. Con un originalissimo meta-discorso la serie enuncia i propri limiti ogni volta che ci mostra i fallimenti dello sguardo documentaristico. Quando il regista, all'inizio e alla fine di ogni episodio, cerca di entrare in contatto con i suoi personaggi, fa molta fatica a rendere accettabili, legittime, le proprie posizioni. Curt se ne va, Fran lo caccia, Reeka non capisce, il padre di Gary si sfoga e poi rimane muto. Se *The Corner* fosse solo questo non sapremmo niente: incalzando e ribadendo la "nostra" verità non capiremmo il 'loop' temporale del «same shit different day» (Blue, 1x03) in cui ogni tossicodipendente vive; non vedremmo il dilemma morale di DeAndre che deve scegliere se vendere la droga a suo padre o quello di Curt che si rifiuta di venderla a chi era riuscito a disintossicarsi e ci è ricaduto, ovvero Fran.

Dunque se raid di polizia e galera non sono ovviamente la risposta al problema e se le istituzioni non hanno nessun interesse a

migliorare le condizioni materiali di chi fa abuso di droghe, che cosa si può fare? Per cambiare realmente le cose, senza lasciare indietro nessuno, bisogna capire che il problema non è smettere di drogarsi, ma quello che viene dopo: avere a che fare con la “vita reale” è la vera sofferenza. E di questo parla *The Corner*, della concreta e perdurante vita indegna che gli ultimi – in quanto abbandonati dalla società, non in quanto tossici – fanno nei bassifondi. Di conseguenza: per migliorare il quartiere è necessario restare, non arrendersi e andare via («I live here, this is where I live», dice Elle – 1x02), ma restare per educare i più giovani. Per farlo però bisogna ricostruire il tessuto sociale di una città lacerata e divisa fra chi lavora e va in chiesa e chi abita i 'corner', e così rispondere alla domanda essenziale: «How we look, trying to raise children up in the middle of this craziness?» (Fran, 1x03). La risposta – suggerita da Elle e fatta propria dal racconto – è di rifiutare l'autocommiserazione e invece darsi e dare fiducia: questa è l'audacia della disperazione⁴, la luce, di *The Corner*.

Il finale chiude il cortocircuito tra 'fiction' e 'non-fiction' svelando l'artificio. Il regista introduce le persone reali e le intervista, colmando il vuoto tra la fine della storia raccontata (1993) e il momento del racconto (2000). E questo è quello che dice la vera Fran:

I hope that this story can help some people... in a positive way. Hope that... the message will get out there, as far as drug addicts are concerned... that we are human beings. Maybe... get some people to open more treatment centers... and just help people to get off drugs. (1x06)

Ma quello che è qui detto in maniera frontale era già emerso in maniera più potente nelle sei ore di questa miniserie squisitamente politica. *The Corner* è infatti, nel senso più pieno e letterale, un tentativo di narrazione sociale e civile, realistica e appassionata. Le singole storie di queste persone, i loro drammi, le loro convinzioni fortissime, le

⁴ “The audacity of despair” è il nome che David Simon ha dato al suo blog personale: <<http://davidsimon.com/>>.

(dis)illusioni e le speranze, sono raccontate con empatia ma anche con lucidità: non sono oggetti di analisi scientifica né di paternalismo pietistico, ma soggetti pensanti e parlanti del proprio racconto.

Generation Kill

Quando il primo battaglione di ricognizione del Corpo dei marines degli Stati Uniti d'America entra, il 20 marzo del 2003, in territorio iracheno, a bordo di uno dei veicoli c'è anche un reporter americano di "Rolling Stone", Evan Wright. Di quell'esperienza, durata quaranta giorni, scriverà in *Generation Kill* (2004), che è nella forma e nel contenuto un classico libro di 'nonfiction', erede della tradizione del 'new journalism'. Questo libro, a sua volta, sarà la base di un adattamento per la televisione a opera di David Simon, Ed Burns, e dello stesso Wright. La miniserie omonima, andata in onda in sette parti su HBO nel 2008, pur attenendosi alla veridicità degli eventi risulta però ben più radicale per coraggio, e ben più innovativa come risultato. L'audacia consiste nello scegliere di raccontare un evento centrale della nostra contemporaneità, la guerra in Iraq, a partire da un unico punto di vista, quello dei soldati stessi, per saggiarne umori, aspettative, pensieri e azioni. È un'operazione molto rischiosa perché comporta che si accetti un'ambivalenza programmatica e irrisolvibile dell'evento bellico. È necessario capire questo per poter porre le giuste domande al testo e rilevare un'etica della verità molto più efficace di quella che avrebbe un testo esclusivamente "di denuncia". *Generation Kill* è una serie ricchissima ma esigente perché chiede allo spettatore attenzione, pazienza, fiducia e persino fatica. L'intento di fondo è quindi raccontare l'inizio della guerra in Iraq (ovvero dell'operazione "Iraqi Freedom") solo attraverso l'orizzonte psichico e morale di una parte di persone che l'hanno fatta, descrivendone estensivamente e realisticamente la vita quotidiana. Questa volta però si ricorrerà meno alle tecniche documentaristiche, e più a quelle "finzionali": anche qui, come in moltissimi oggetti ibridi, la "fiction" non è da intendersi come invenzione pura ma come costruzione di una posizione, prospettica e cognitiva, impossibile col documentario.

All'inizio del racconto l'operazione non è cominciata: i marines sono ancora in Kuwait e, mentre aspettano ordini, si annoiano. Che la noia, l'attesa, lo snervarsi – non per la tensione ma per la mancanza di adrenalina – siano una componente emotiva centrale in ogni guerra è cosa che possiamo cogliere solo interrogando chi la fa. Questo punto di vista peculiare è definito via via nel corso della serie, che enuncia anche una serie di differenze importanti per accedere all'universo mentale e morale dei protagonisti. I soldati fanno parte come detto del primo battaglione di ricognizione del corpo dei marines (quindi non dell'esercito). Sono una forza di aggressione e d'avanguardia, con obiettivi strategici precisi, composta da volontari e da personale di carriera; alcuni di loro sono già stati in Afghanistan due anni prima, altri sono alla prima campagna. La prima verità della guerra che Simon vuole rappresentare è quella del campo in cui vivono i soldati: la noia, lo 'small talk', i pettegolezzi, le lettere da casa, la mensa, i bisogni fisiologici. E poi i problemi di equipaggiamento, le mancanze tecnologiche, le assurdità – come indossare una mimetica da bosco in un paese desertico o invaderlo con un solo traduttore al seguito. Sottolineare gli scarti che esistono tra il nostro orizzonte di attesa e la realtà significa anche forzare i canoni del racconto di guerra: mostrare che ci si può preparare sei settimane per un'operazione che non si farà e far vedere soldati che cantano prima di uno scontro, vuol dire riportare fedelmente la realtà attraverso i mezzi della 'fiction'.

Anche *Generation Kill* mette in scena la dialettica tra singolo, comunità e istituzione: il gruppo dei soldati, anche se diversificato per gradi e mansioni, si configura nella narrazione come omogeneo e separato da quello dei superiori, e propone quindi un punto di vista collettivo, interno e parziale. Coerentemente, il punto di vista del reporter, elemento estraneo per eccellenza, rimane molto laterale: questo conflitto di sguardi è esplorato dalla serie solo per mostrare la presunzione del nostro punto di vista, che in guerra non ci siamo mai stati. Chi la fa, invece, la guerra? Ciascun soldato è rappresentante di una potenziale generazione omicida ("generation kill") composta da ex scarti della società ora divenuti eroi nazionali: «Back home on the news I'll bet you they're talking about what heroes we all are now. Reality is

we're the kids other parents told their kids not to hang with in high school» (1x07). Disadattati e psicopatici, razzisti – verso gli altri e verso se stessi – esaltati arruolatisi subito dopo il diploma, ragazzi che stavano per essere mandati in prigione e a cui è stato consigliato di arruolarsi, e che ora si pentono della scelta. Ecco quindi una verità non banale, e anzi taciuta, sul reclutamento usato come ammortizzatore sociale.

Tuttavia ci sono anche soldati, sottufficiali perlopiù, che hanno scelto quel mestiere e che credono in quello che stanno facendo: il loro percorso di consapevolezza non conduce al rifiuto della guerra in quanto tale, ma a una perdita progressiva di certezze. Capire le ragioni di queste persone è tanto importante quanto sapere se c'erano o no armi chimiche in Iraq. Brad Colbert, il personaggio che spicca su tutti per rotondità, complessità e verosimiglianza finzionale è un soldato intelligente e leale, ma è anche un repubblicano che crede nella necessità di quella e di altre guerre. La dinamica di adesione-distacco instaurata dalla serie verso i suoi personaggi è squisitamente romanzesca. Anche quelli più insensibili alle uccisioni gratuite da loro provocate – spesso assuefatti alla violenza ancor prima di averla compiuta – sono comunque portatori di un punto di vista etico e morale che dobbiamo conoscere, e per i quali non possiamo avere sentimenti univoci: anche qui l'ambivalenza e il dubbio sono costitutivi. L'unica chiave per orientare il nostro giudizio è un criterio ancora una volta interno al modo di pensare dei soldati: il discrimine è il rispetto dei tuoi subalterni, se hai quello sei nel giusto. I valori di lealtà spesso entrano in contrasto coi valori di obbedienza, al punto che nella 'chain of command' spesso chi ti comanda è più pericoloso del nemico: incompetenza e arrivismo sono le qualità che contraddistinguono gli ufficiali in carriera. Tra retorica bellicistica e ambizione di carriera, a essere messi in pericolo – e a prendersi responsabilità e colpe altrui – sono sempre i soldati più bassi in grado.

Ma è nell'incontro con gli altri, con gli iracheni, civili e combattenti, che *Generation Kill* mostra la sua coraggiosa originalità. Non tacendo razzismi, pregiudizi e barbarie del pensiero e mostrando ciò che realmente incontrarono i soldati entrando in Iraq: civili armati e

civili in fuga, imboscate e poveri in festa per il loro arrivo. I problemi derivano in gran parte dall'ambiguità e dall'oscillazione delle regole di ingaggio, decise dall'alto e alle quali i soldati devono obbedire contro il proprio istinto e la propria esperienza. I disastri sono inevitabili: si uccidono civili senza motivo, comprese donne e bambini, si fanno esplodere interi villaggi, si spara persino a un cammello (l'equivalente di un anno di reddito per una famiglia locale), si indugia nel prestare a chi si arrende le cure mediche necessarie. Così, l'affermazione «these are people» (1x01), fatta da un soldato, mostra una doppia tensione umanizzante. Quella ovvia verso gli innocenti morti civili ma anche quella, molto meno scontata, verso i soldati capaci di provare empatia e compassione.

Guardando la guerra con gli occhi di chi l'ha fatta, vien fuori un racconto anti-retorico ed empatico. Ma quale idea di guerra, allora? Rifiutando il piano dicotomico del bellicismo-antibellicismo, lo scopo è demistificare la sua rappresentazione, aderendo alla logica dell'"observe everything, admire nothing", imposta da un tenente ai suoi uomini. Dal punto di vista particolare dei soldati ogni guerra è insieme dominata dalla logica del «get some» (1x01), del far fuori qualcuno – per i soldati il peggio che può accadere è non sparare nessun colpo, vedere frustrata l'eccitazione coltivata in mesi di addestramento – e dalla concretezza della morte vista da vicino. È la contraddizione di assaltare una città con un veicolo scoperto e malridotto e nel frattempo aver paura di attacchi chimici tanto vagheggiati quanto impalpabili. Per noi spettatori questa guerra è lo stridore provocato dall'accostamento repentino fra le canzoni contro gli 'hajis' e l'euforia cameratesca dopo una vittoria, entrambi comprensibili e disturbanti. Tuttavia, anche nel plotone, nel lento rendersi conto che non si è riusciti a mettere al sicuro le città perché non si sa neppure da cosa le si sia liberate, si insinua il sospetto raggelante che sia proprio la "guerra al terrorismo" a far nascere il jihadismo dove prima non c'era. La serie ci mostra chiaramente e senza ambiguità cosa sia in realtà questa supposta nuova politica militare americana del ventunesimo secolo: la "maneuver warfare" – la guerra lampo e violenta mirata ai punti nevralgici – si rivela un abbaglio quando non un crimine.

Sebbene restino convinti che non sia la guerra in sé il problema, ma questo modo particolare di condurla, i soldati si rendono conto che dopo aver invaso-liberato una città bisognerebbe preoccuparsi dei profughi e dei civili, garantire loro protezione dai fedayyin di Saddam, non continuare ad ucciderli, o ancor peggio lasciare che si ammazzino a vicenda. E alla fine, dunque, oltre la retorica e la propaganda, restano una guerra non giustificabile (non c'è nessuna evidenza di armi di distruzione di massa) e le sue disastrose e durature conseguenze.

Chiediamoci ora in che modo viene condotta questa narrazione. Il livello di raffinatezza narrativa ed estetica è altissimo: le azioni di guerriglia sono descritte in tutte le fasi, con dovizia di dettagli e di prospettive diverse, combinando il realismo documentario della rappresentazione in 'real-time' (ovviamente finto) con l'enfasi cinematografica delle inquadrature in 'close-up'. Pur senza indulgere in una facile fascinazione 'pulp', *Generation Kill* riesce a essere anche una serie di azione, riproducendo l'adrenalina dei combattimenti, i viaggi al buio percorsi coi visori notturni, l'ingresso in città – mostrato anche attraverso le riprese degli stessi soldati. Si può rivestire tutto di 'fiction', ma il cuore resta la verità documentata. Infine, come in *The Corner*, a David Simon interessa entrare nella testa e nella coscienza dei suoi personaggi, rendendoli soggetti dei loro pensieri: lo fa con monologhi intimisti, con sfoghi improvvisi, con dialoghi serratissimi e divertenti, con frasi fulminee e geniali («Fuck the police» detto da un marine – 1x06): lo fa con le tonalità del dramma e con quelle dell'ironia, entrambe forme di empatia.

La sconcertante scena finale, infine, uscendo dai canoni del realismo, funge da coerente suggello della serie. Durante il loro ultimo giorno in Iraq, viene mostrato a tutto il plotone il video girato durante tutta la campagna e ora montato. Ci aspetteremmo dunque un riepilogo musicato che dovrebbe servire a congedarci dalla serie e dai suoi personaggi (come peraltro accade alla fine di ogni stagione di *The Wire*). E invece in questa sorta di 'mise en abyme' dell'intera serie non c'è nessuna consolazione possibile: per loro che da questa esperienza resteranno segnati senza esser certi di aver fatto la cosa giusta e per noi spettatori che vorremmo almeno alla fine uscire da quell'opprimente

orizzonte morale. Il tutto amplificato dalle parole dell'*Apocalisse* recitate da Johnny Cash in *The man comes around*. È una chiusa inaspettata e potente, che ben definisce la portata di originalità di questo autentico capolavoro del panorama visivo contemporaneo.

Show me a hero

L'ultimo dei tre testi di cui ci occupiamo è anche l'ultimo lavoro di David Simon. *Show me a hero* è una miniserie in sei parti andata in onda sul canale HBO in tre serate⁵. Riadattando l'omonimo libro di 'non-fiction' di Lisa Belkin (1999) la serie racconta delle vicende realmente accadute nella città di Yonkers (NY), tra il 1987 e il 1994, sviscerando alcuni temi – la vita urbana, la politica, la povertà – già cari a Simon. Tuttavia, a differenza di tutte le altre serie, estremamente corali, in *Show me a hero* possiamo individuare un singolo protagonista, di cui la serie racconta le difficoltà politiche ed esistenziali: Nick Wasicko, ventottenne, bianco, laureato in legge, ex poliziotto, e ora al primo mandato in consiglio comunale. Ma la serie pone al centro anche le vicende di diversi personaggi, soprattutto di uomini politici (collegi e rivali di Wasicko) e di alcune famiglie di diversa etnia (afroamericana, ispanica, bianca) e classe sociale.

Show me a hero è dal punto di vista estetico una serie impeccabile e che, pur essendo molto più convenzionale rispetto alle precedenti, non perde né in rigore fattuale né in ambizione artistica. Al contrario, e ancor più che in *The Wire*, l'abbondanza di questioni minute e tecniche favorisce una rappresentazione complessa e sfaccettata del potere. Il tema attorno al quale ruotano tutte le vicende della serie è la richiesta per uno sviluppo residenziale pubblico: un verdetto federale ordina alla città di Yonkers di costruire duecento unità abitative popolari ('low income houses') nella zona est della città, bianca e borghese. Il consiglio comunale tentenna: da un lato teme di perdere il consenso degli

⁵ Trasmettere due episodi per volta allenta il carattere episodico e asseconda invece la coesione e la densità del testo, che sono peraltro caratteristiche già proprie della forma miniseriale.

abitanti, che si oppongono alla decisione del giudice perché impauriti dalla possibilità di avere vicino gente che considerano socialmente pericolosa; dall'altro sa che non rispettando il verdetto incorrerà in multe che potrebbero portare la città alla bancarotta. Nel frattempo ha fatto appello ma le speranze sono poche: bisogna decidere in quali quartieri, e in che modo, distribuire queste case. La vicenda coinvolge dunque, oltre alla componente politica, la commissione dei tecnici (guidata dall'architetto e urbanista Oscar Newman), la NAACP (l'associazione che promuove i diritti civili degli afroamericani) e la cittadinanza. Oltre a quella "minoranza rumorosa" però, ci sono le persone che hanno diritto a quegli alloggi popolari, che non hanno rappresentanza politica né possibilità di parola e alle quali la serie dà quella della 'fiction'. La vera protagonista è dunque, dopo Baltimora e New Orleans (*Treme*), di nuovo una città: uno spazio urbano ridisegnato e ri-significato dalle sfide dell'integrazione, insieme luogo di conflitti sociali, economici e culturali e a cui né la politica – meschina e immobile – né la giustizia – isolata e inefficace – sanno rispondere. Per farlo è imprescindibile capire le implicazioni sociologiche della geografia urbana e avere una visione concreta ma rivoluzionaria del governo della città. Serve però soprattutto, ancora una volta, conoscere gli attori in scena, entrare nel loro orizzonte di senso.

In questo scenario si innesta la prima delle numerose elezioni comunali – personalistiche più che partitiche – che si susseguono in *Show me a hero*: Nick Wasicko sfida il sindaco uscente e veterano Angelo Martinelli. Ora, il punto è che Nick in consiglio ha sempre votato come il suo rivale, tranne che sulla possibilità di fare appello alla sentenza sugli alloggi. Questa differenza – Nick aveva votato a favore – sarà decisiva per farlo diventare il più giovane sindaco d'America e la nuova stella dei democratici. Non appena insediatosi, tuttavia, viene informato che l'appello, come era prevedibile, è stato rigettato. Ecco quindi una prima verità: per ottenere consenso ha dovuto far leva sulla parte peggiore delle persone, cioè sulla loro paura, e comunque questo non gli basta per governare. Le successive votazioni in consiglio sulla stessa questione, infatti, sono caratterizzate dall'agitarsi della folla, aizzata dai consiglieri più populistici, che non lesina minacce e violenze

personali. La risoluzione sugli alloggi popolari, infatti, definisce le posizioni in materia di integrazione. Oscar Newman sostiene che il punto è dove e quanto si costruisce: se si interrompe la pratica di ghettizzazione di alcune fasce sociali, ma si permette loro di vivere con gli altri e come gli altri, si migliora la qualità della vita dell'intera città. I consiglieri più contrari invece sostengono che bisogna raggruppare le persone più povere, non disperderle nei quartieri borghesi, perché «All it takes is one or two bad houses, and pretty soon the whole block goes to hell» (Spallone, 1x03): il realismo di Simon consiste nel mostrarci come le posizioni razziste siano intrecciate a quelle classiste, e di come la vera preoccupazione sia proteggere il valore delle case borghesi (che si svaluterebbero se a fianco sorgessero edifici popolari). La questione etnica ne nasconde una economico-sociale: le persone devono essere aggregate in base a quello che guadagnano, la casa non è un diritto ma un privilegio che si ottiene col denaro. Il nodo cruciale che devono affrontare i politici per eseguire gli ordini del giudice è dunque mettersi d'accordo su dove e quanto costruire, considerato che ogni consigliere cerca di evitare che accada nel quartiere in cui è stato eletto, per non perdere consenso. Quella minoranza agguerrita che determina le decisioni di un consiglio cittadino schierandosi contro le decisioni della corte intrattiene con la politica un rapporto di reciproca dipendenza: al qualunquismo disinformato e discriminatorio corrisponde un populismo ipocrita e interessato. Alla fine, in seguito a molte votazioni e molti rinvii, il consiglio decide finalmente di ratificare la costruzione degli alloggi.

Show me a hero segue in maniera alternata le vicende di alcune famiglie afroamericane e di una famiglia ispanica, potenziali destinatari delle case popolari, raccontandone i problemi e le speranze, le gioie e i dolori. La vita nei quartieri popolari e in edifici affollatissimi vede la delinquenza e il consumo di droghe come le opzioni più naturali, le gravidanze indesiderate come un rischio certo, e la scuola e la galera come due luoghi alternativi di fuga dalle difficoltà quotidiane: torna in mente la frase di Fran in *The Corner*, «Com'è possibile crescere dei figli qui?». È il solito dilemma: andar via o restare? Nel caso di Carmen – una madre sola che nonostante il lavoro non riesce a

mantenersi con i tre figli – significa decidere se tornare o meno nel paese di origine, la Repubblica Dominicana. E il punto non è tanto la povertà (sarebbe povera anche lì, 'era' povera anche lì), ma la dignità: «To be poor in DR was no crime» (1x01). Cambierebbe tutto, ovviamente, se avesse una casa popolare.

Ma *Show me a hero* ci mostra da vicino anche un altro punto di vista, quello di una coppia bianca e borghese che abita in uno di quei quartieri che dovrebbero ospitare le 'low income houses'. Dopo un netto e accanito rifiuto iniziale, la signora Dorman si sforzerà di conoscere le posizioni degli "altri", e cambierà la propria in modo radicale. Il momento di svolta avviene durante una marcia anti-segregazione condotta dalla comunità nera proprio nei quartieri bianchi, nella quale si imbatte la signora Dorman. Come a dire che la rivendicazione dei propri diritti può anche avere come conseguenza che una persona prenda coscienza innanzitutto del proprio razzismo inconfessato. E che una volta resasi conto che l'etnia non è discriminante per l'incontro e la convivenza, capisce che il cosiddetto stile di vita è proprio conseguenza delle condizioni economico-materiali, e non causa, e che fra esse rientra il diritto a una casa. Una volta che la costruzione degli alloggi ha inizio si pone però il bisogno di educare all'accoglienza, dato che la diffidenza e le violenze non sono cessate. Tuttavia, se il discorso istituzionale legge l'integrazione come assimilazione, ovvero, come un processo a senso unico (chi arriva deve accettare le regole di chi c'era), un vero processo verso la convivenza deve essere reciproco. È necessario pertanto che si formi una rappresentanza in seno alle due comunità per poter discutere proficuamente. E ciò è possibile solo perché quelli che non avevano voce hanno scelto di farsi soggetti e agenti del proprio destino.

Come dicevamo, *Show me a hero* è, come da titolo, una serie con un protagonista preciso, Nick Wasicko. La storia della sua ascesa e della sua caduta ha qualcosa del romanzo di formazione e qualcosa della tragedia, e investe la dimensione pubblica e privata, individuale e collettiva. Nick è figura estremamente complessa perché dietro una mitezza e un'apparente semplicità si nasconde non una persona biecamente interessata al potere, ma un uomo in cerca di un destino

che crede di aver individuato nella politica. Dato che non è guidato né da ideali forti né da interessi particolari e privati, non ha una bussola ferma del suo agire. Non è uno stupido ma è troppo legato alle contingenze, cerca di combattere per una parte giusta – quella che vuole costruire gli alloggi popolari – ma si ritrova solo, nonostante il sostegno della moglie, e abbandonato dal partito. Subisce minacce e aggressioni fisiche ma la solidarietà che riceve non si trasforma in credibilità politica. Questo mancato riconoscimento si trasforma in un'ossessione che si alimenta con le successive sconfitte elettorali e porta alla disgregazione dei legami affettivi. In questa rovinosa caduta non manca anche la beffa. La candidatura al premio “John F. Kennedy Profile in Courage” (qualcuno, infine, aveva riconosciuto la sua giusta e solitaria battaglia) lo porta a insistere e a coltivare contro tutti e a scapito di tutti la sua battaglia personale. E a essere nuovamente sconfitto, tradito e definitivamente messo ai margini della vita politica.

In definitiva, Nick vuole essere un eroe (come d'altronde già molti personaggi di *Generation Kill*) e non ci riesce, non tanto perché viene sconfitto ma perché non riesce a scegliere una parte e a comportarsi coerentemente – in questo consiste la sua mediocrità. La sua è una lotta per non restare nell'ombra, non per fare la cosa giusta. Eppure un fallimento personale può assumere contorni tragici. La serie mette in scena questa tragedia attraverso la ripetizione della stessa scena, la prima, riproposta poi a metà racconto e alla fine. Ogni volta vediamo un Nick sofferente avvicinarsi alla tomba del padre e, solo nell'ultimo episodio, spararsi in bocca. Ma se la prefigurazione del suicidio – inaspettato per tutti, compresi gli spettatori – è già nella prima scena è perché il tragico, letteralmente, è ciò a cui si è inevitabilmente destinati, non importa quanti sforzi si facciano per evitarlo. La frase di Fitzgerald citata nel corso della serie e che ispira il titolo – «Show me a hero, and I will write you a tragedy» – racchiude in realtà il senso profondo dell'opera: Simon ci mostra un (presunto) eroe al fine di rappresentare una tragedia. Così *Show me a hero* rivela la sua natura composita: a un andamento circolare, e quindi tragico, se ne aggiunge uno lineare e romanzesco. A un movimento orizzontale, di indagine del mondo, uno verticale, di interrogazione del senso.

Show me a hero è una serie compatta e preziosa, che da un punto di vista narrativo e visuale rappresenta il compimento del percorso miniseriale di Simon. Molto raffinata anch'essa, ma anche più ordinaria rispetto a *Generation Kill*, possiede l'equilibrio di un racconto breve in cui si notano simmetrie ragionate e quasi nessun azzardo, perché la forma deve dare ordine a una materia complessa nei temi e contraddittoria nei significati. Infine, a prevalere qui per numero e per rilevanza, sono i momenti squisitamente finzionali, ovvero scene suggestive ed emblematiche che servono a dare verosimiglianza al racconto e che cristallizzano interi discorsi in singoli momenti, credibili e potenti. Finzionalizzare, in Simon, vuol dire rendere verosimili delle dinamiche vere.

Conclusione

Abbiamo visto come fra molte differenze *The Corner*, *Generation Kill* e *Show me a hero* mostrino una notevole continuità di temi – morali, etici e politici – e di strategie rappresentative. In particolare si è cercato di evidenziare come, in modi diversi, queste tre miniserie, da un lato mettono in scena i conflitti che gli uomini combattono per affermarsi e dall'altro evidenziano i legami e le resistenze che sempre si instaurano tra gli individui e le istituzioni – la polizia, l'esercito, la politica, lo Stato. Simon non concepisce però questa dinamica come duale, ma come una triade: tra l'individuo e l'istituzione si creano infatti sempre delle comunità intermedie, gruppi di persone che sulla base di un bisogno o di un desiderio comune possono farsi soggetto e prendere parola, negoziare il proprio spazio e la propria 'agency'. Analizzando in che modo queste tre istanze, variamente intrecciate e poi ricombinate, interagiscono fra loro, è possibile interpretare l'idea di impegno proposta da David Simon – e far reagire così l'acuta disamina del presente con quella tensione positiva che sempre si riconosce nei suoi testi, e che si potrebbe così definire:

But in all of these [...] stories [...] there exists, I believe, an abiding faith in the capacity of individuals, a careful acknowledgement of our possibilities, our humor and wit, our ability to somehow endure. They are, in small but credible ways, a humanist celebration at points, in which hope, though unspoken, is clearly implied⁶. (Alvarez 2010: 31)

C'è luce, in questo senso, quando si intravede uno spiraglio, uno scarto, tra le prospettive dei personaggi e quelle del racconto, tra ciò che gli eroinomani, i soldati, i politici e i poveri credono sia possibile pensare e fare e gli eventi che si producono. Nei momenti in cui questo accade si genera un'eccedenza discorsiva dal notevole valore euristico, quel precario futuro utopico che irrompe qua e là a discapito della realtà e del presente, individuato da Jameson (2010: 72) in *The Wire*. Simon ritrae i personaggi perlopiù nelle loro azioni e nelle loro passioni e in questo modo accede a quell'interiorità che è – come lungo il saggio abbiamo definito – “modo di pensare”, “orizzonte di senso”, “universo morale”. Queste tecniche di rappresentazione servono a mostrarci degli individui che, pur nella subalternità, sono moralmente autonomi e capaci di abitare il mondo. Nelle sue opere, quindi, che sono sempre allo stesso tempo lavori di informazione e di creazione, assistiamo all'implacabile necessità non di ricercare una verità assoluta, ma di farne emergere la molteplicità proprio dal conflitto dei diversi sistemi morali di cui tutti gli individui, i gruppi sociali e le istituzioni sono portatori. Simon dà subito a chi guarda la possibilità di riconoscere questi soggetti e le loro verità plurali: di più, invita lo spettatore a riconoscere anche il proprio posto dentro quel paesaggio. E questo al fine di scuoterlo e invitarlo a riflettere, di suscitare un dibattito che incida sulla realtà per cambiarla. Con il suo lavoro Simon rivendica un'onestà che non vuole essere né imparziale né meramente testimoniale, ma al contrario attiva e partigiana, capace prima di tutto di vedere l'ingiustizia e provare compassione per chi la subisce.

⁶ David Simon qui si riferisce alle serie ambientate a Baltimora, ma il discorso vale anche per le altre.

Per questo, e concludendo, a me pare che il lavoro di Simon possa anche essere definito un tentativo di 'fiction' etnografica⁷, nella misura in cui si preoccupa di descrivere, rappresentare e raccontare, a livello micro e con un approccio qualitativo, l'ethos profondo di uomini individuali e situati, cui solo la 'mimesis' e la 'fiction', possono rendere giustizia. Tutta la sfida di David Simon consiste quindi nel provare a drammatizzare la verità, cioè a dire il vero attraverso il verosimile, raccontando ciò che davvero succede come se fosse inventato: «By having professional actors work off the real people, it makes the world we are depicting that much more improbable and idiosyncratic and, therefore, more credible⁸».

⁷ Di immaginario etnografico per *The Wire* ha parlato in maniera approfondita Linda Williams, prima in un articolo del 2011, poi nel suo recentissimo *On The Wire* (2014).

⁸ Così David Simon in un'intervista con Nick Hornby del 2007: <http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon>.

Bibliografia

- Alvarez, Rafael, *The Wire: Truth to Be Told*, Edimburgh, Canongate Books, 2010.
- Creeber, Glen (ed.), *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*, London, Palgrave Macmillan, 2006.
- Creeber, Glen (ed.), *The Television Genre Book* (2001), London, Palgrave Macmillan, 2008.
- Feuer, Jane, "Quality Drama in the US: The New 'Golden Age'?", *The Television History Book*, Ed. Michele Hilmes, London, BFI, 2003: 98–102.
- Hornby, Nick, "David Simon. Creator-Writer-Producer of HBO's *The Wire*", *Believer*, 5.7 (2007).
- Jameson, Fredric, "Realism and Utopia in *The Wire*", *Criticism*, 52.3-4 (2010): 359-72.
- Maio, Barbara, "Generation Kill", *HBO. Televisione, autorialità, estetica*, Ed. Barbara Maio, Roma, Bulzoni, 2011: 177-181.
- McCabe, Janet, Akass, Kim, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (Reading Contemporary Television)*, New York, I.B. Tauris & Co., 2007.
- Rossini, Gianluigi, "Menti opache. *Mad Men* e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Between*, IV.7 (2014a), <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1167>, online (ultimo accesso 25/05/2016).
- Rossini, Gianluigi, "La serie classica: istituzioni televisive e forme narrative", *Between*, IV.8 (2014b), <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1369>, online (ultimo accesso 25/05/2016).
- Simon, David - Burns, Edward, *The corner : a year in the life of an inner-city neighborhood*, New York, Broadway Books, 1997.
- Williams, Linda, "Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of *The Wire*", *Critical Inquiry*, 38:1, (2011): 208-26,

http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Williams_on_The_Wire.pdf, online (ultimo accesso 25/05/2016).

Wright, Evan, *Generation Kill: Devil Dogs, Iceman, Captain America, and the New Face of American War*, New York, Putnam's Sons, 2004, trad. it. *Generation Kill: il vero volto della guerra in Iraq*, Roma, Gremese Editore, 2009.

L'autore

Marco Mongelli

Marco Mongelli (1989) è dottorando in Studi Letterali e Culturali presso le Università di Bologna-L'Aquila. Si è laureato in Lettere Moderne all'Università di Siena e ha trascorso un periodo di studi in Francia presso l'Université Paris Diderot 7. Si occupa del romanzo contemporaneo in una prospettiva specificamente letteraria e comparata; ha scritto su riviste di letteratura e in miscellanee italiane e francesi. È tra i fondatori della rivista online "404: file not found" (www.quattrocentoquattro.com) sulla quale ha scritto e scrive principalmente di letteratura, musica, cinema e serie tv.. Ha recentemente pubblicato per Ticontre un saggio dal titolo "Il reale in finzione. L'ibridazione di 'fiction' e 'non-fiction' nella letteratura contemporanea".

Email: marcomongelli@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Mongelli, Marco, "Drammatizzare la verità: la poetica di David Simon in tre miniserie HBO", *Forme, strategie e mutazioni del linguaggio seriale*, Eds. A. Bernardelli - E. Federici - G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>