

La legge e la giustizia in TV. *The Wire* a confronto con *CSI* e *Ally McBeal*

Gianluigi Rossini

Sin dai suoi esordi, la serialità televisiva ha messo la legge al centro della propria narrazione in almeno due filoni molto prolifici, il *police procedural* e il *legal drama*, creando le proprie versioni di generi narrativi già molto fiorenti sia in ambito letterario che cinematografico¹. Basti pensare, a questo proposito, che le due serie considerate fondanti, rispettivamente, del *procedural* e del *legal* americani, *Dragnet* (NBC, 1951-9)² e *Perry Mason* (CBS, 1957-66), trovano entrambe origine in personaggi nati nella letteratura o nel cinema, filtrati dalla radio e solo successivamente approdati in televisione (Stark 1987).

The Wire (HBO, 2002-8), pur rientrando abbastanza facilmente nella categoria di *procedural*, si colloca su un piano diverso rispetto alla maggior parte delle serie poliziesche per ambizione, risultati, struttura formale e problematiche affrontate. Atipica perfino rispetto allo standard HBO, la serie è rapidamente diventata una delle più amate dalla critica, cosa che le ha permesso di completare cinque stagioni nonostante le performance negli ascolti siano sempre state poco brillanti (si pensi che anche i maggiori successi di HBO, *Sex and the City* e *The Sopranos*, non sono andati oltre la sesta stagione). Joe Klein, critico del *New York Times*, si è spinto fino a dire che la serie meritava il premio Nobel per la letteratura. David Simon, creatore della serie, non ha mai nascosto le elevate ambizioni che sottostavano al progetto. *The*

¹ Per una ricognizione su questa tradizione in ambito teatrale, letterario e cinematografico cfr. Adamo – Bertoni (2007).

² Qui e per il resto dell'articolo, le parentesi di seguito al titolo di una serie che viene nominata per la prima volta indicano il primo broadcaster e e l'anno di trasmissione del primo e dell'ultimo episodio. Le parentesi di seguito al titolo di un episodio, invece, indicheranno stagione e numero dell'episodio stesso. Ad es. Pilot (1:01) indica il primo episodio della prima stagione.

Wire doveva essere «a novel for television. Not in a *Rich Man, Poor Man* sense. Each episode would be like a chapter in a book. You could digress, in the way a novel does. And it would be about the social aspects of crime» (Talbot 2007). Simon si è profuso in numerose interviste a spiegare la poetica della serie, citando riferimenti che spaziano dalla tragedia greca a Camus (mentre ha sempre rigettato il paragone con Dickens, spesso portato avanti dai critici televisivi).

Al di là di questi riferimenti letterari, tuttavia, *The Wire* ha comunque le radici ben piantate in una certa tradizione poliziesca e *legal* che parte da serie come *Hill Street Blues* (NBC, 1981-7) o *L.A. Law* (NBC, 1986-94), ed è il risultato di un percorso televisivo che Simon ha iniziato con *Homicide: Life on The Street* (NBC, 1993-9) e proseguito con la miniserie *The Corner* (HBO, 2000). Un altro impulso iniziale di *The Wire*, inoltre, è l'anti-televisività tipica dello stile HBO, la spinta a “fare ciò che in televisione non si può fare”. Come in altri casi, questo impulso pone *The Wire* in consapevole contrasto, ma quindi anche in rapporto, con quelli che Simon non ha esitato a definire «horseshit police procedurals»:

I suggested to HBO – which up to that point had produced groundbreaking drama by going where the broadcast networks couldn't (The Sopranos, Sex and the City, et al...) – that they could further enhance their standing by embracing the ultimate network standard (cop show) and inverting the form. Instead of the usual good guys chasing bad guys framework, questions would be raised about the very labels of good and bad, and, indeed, whether such distinctly moral notions were really the point³. (Hornby 2007)

Scopo di questo intervento è di individuare il modo in cui la legge è rappresentata in *The Wire*, ponendola però nel contesto della serialità televisiva statunitense. Per questo motivo procederò, prima, a illustrare rapidamente la tematizzazione della legge in due serie di grande successo trasmesse dai network generalisti, una procedurale e una *legal*: rispettivamente *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-) e *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002). Tutti e tre i testi, comunque, saranno analizzati da un punto di vista preciso: la tematizzazione del rapporto tra 'legge' e 'giustizia', ovverosia tra 'legge positiva e 'legge naturale'.

³ Va detto che nell'intervista Simon chiarisce come questo sia stato per lui un punto di partenza per un progetto di ampio respiro, che costruisse un quadro molto ampio del funzionamento delle istituzioni contemporanee.

Questi termini, che hanno una tradizione filosofica lunghissima, verranno qui usati nel senso più intuitivo: con 'legge', o 'legge positiva', si intende il *corpus* normativo vigente in un dato momento e in una data società; con 'giustizia', o 'legge naturale', ci si riferisce a un qualche senso di "ciò che è giusto", avvertito da una società, una comunità, un individuo indipendentemente dalle leggi vigenti e considerato superiore e preesistente ad esse. È chiaro che, anche in questa formulazione basica, si tratta di concetti estremamente problematici; tuttavia qui non si intende, ovviamente, discutere l'esistenza o meno di una 'legge naturale', quanto fissare dei termini operativi utili a una lettura di *The Wire* e a un confronto del suo portato ideologico con altre serie televisive. Come sostiene Richard Posner:

Law considered reflectively can be seen [...] as riven by a series of antinomies, such as law versus equity, rule versus discretion, positive law versus natural law, customary law versus enacted law, judge versus jury [...]. These antinomies give structure to jurisprudence. They also inform a number of distinguished literary works that constitute in the aggregate a supplemental course of reading, of unsurpassed vividness, to the philosophical and legal literature of jurisprudence. (Posner 2009: 124)⁴

Il conflitto tra legge naturale e legge positiva è stato raccontato in tutti i generi e in tutte le epoche. La serialità televisiva non fa eccezione, e ha ampiamente sfruttato questo conflitto per i propri fini drammatici. Confrontando *The Wire* con gli altri due titoli citati intendo illustrare due modalità di tematizzare questo conflitto, che ritengo molto diffuse fra le serie televisive, e il modo in cui la prima scardina completamente i termini del problema.

⁴ Posner è solo uno degli esponenti di quel «law and literature movement» che, a partire soprattutto dagli anni '80, ha generato un campo di studi ormai molto ricco e complesso: si potrebbero citare, tra gli altri, James B. White, Ian Ward, Paul J. Heald, Martha Nussbaum e Stanley Fish. Per una introduzione cfr. Kieran Dolin (2007). Da questo movimento è scaturito anche un filone che si è specializzato sul rapporto tra legge e cinema (cfr. Kamir 2005).

CSI: il diritto della vittima

La *franchise*⁵ di *CSI* è probabilmente l'epitome di quello che David Simon chiama «horseshit police procedural». Altamente formulaica nella sua struttura narrativa, popolata da detective/scienziati praticamente infallibili e totalmente dediti al lavoro, la serie accorda alla polizia scientifica non solo la capacità di risolvere un delitto da sola, ma anche la possibilità di utilizzare un'enorme quantità di tempo e risorse materiali. Come nota Donatella Izzo:

Nel sistema sanitario meno garantista del mondo occidentale, in un paese nel quale – nella realtà – non è garantito a tutti i cittadini il diritto di accesso alle cure mediche da vivi, si ha diritto – nella fiction – a ogni dispendio di tempo e di fondi e ogni dispiego di sofisticata tecnologia *purché prima ci si sia fatti ammazzare*⁶. (Izzo 2008: 43)

La critica ha spesso posto l'attenzione su due aspetti di *CSI*: da un lato la contrapposizione tra il carattere innovativo dello stile visuale⁷ e il conservatorismo della narrazione, sia dal punto di vista formale sia da quello dell'ideologia trasmessa; dall'altro le motivazioni del gigantesco successo mondiale di una serie con un'atmosfera così cupa e orrorifica.

Per quanto riguarda il secondo punto, opinione diffusa è che la chiave sia nel valore consolatorio delle certezze offerte sulla scienza, sulla legge e sui suoi esecutori. Come efficacemente detto da Andrew Anthony: «ultimately CSI's international success may come down to the fact that in place of postmodern doubt it offers post-mortem certainty» (Anthony 2007: 34). Lo stile visuale, per quanto innovativo, è uno strumento di questa missione ideologica: la possibilità di esplorare il cadavere e di 'vedere' con gli occhi dell'esperto, mediante la grafica computerizzata, è un dispositivo retorico che rafforza questa sensazione di certezza, di controllo sugli eventi (cfr. Turnbull 2007). Il

⁵ La serie originale, ambientata a Las Vegas, ha generato due diramazioni: *CSI: Miami* (CBS, 2002-2012) e *CSI: New York* (2004-), oltre a videogame e merchandising vario.

⁶ Corsivo nel testo.

⁷ Con particolare riferimento alle scene in CGI che esplorano l'interno del cadavere o ricostruiscono l'impatto di un proiettile su un corpo umano, solitamente mostrato al rallentatore. Questo tipo di scene sono ormai note come "CSI shots". Cfr. Creeber 2008.

detective/scienziato ha, infatti, un grande vantaggio sugli agenti di polizia: le sue deduzioni possono essere dimostrate come oggettive e inconfutabili, non si devono affidare né all'intuito né alle dichiarazioni dei testimoni o dei sospettati.

Da qui deriva il rapporto tra legge naturale e legge positiva, che per lo più non è un rapporto di vero conflitto: difficile trovare in *CSI* critiche al sistema giudiziario statunitense. Ma d'altra parte la legge positiva ha, per Grissom e soci, un'importanza del tutto relativa: la legge naturale superiore alla quale i protagonisti obbediscono è il diritto della vittima a essere risarcita. Quello è il motore etico, lo scopo di tutta l'attività degli investigatori. Ogni legge che dovesse frapporsi fra l'indiscutibile verità messa in luce dalla scientifica e l'arresto del colpevole sarebbe, senza dubbio, una legge ingiusta.

In *Pilot* (1:01), la nuova recluta Holly Gribbs (Chandra West) rivela a Catherine Willows (Marg Helgenberger), che è invece una veterana, di non sentirsi tagliata per il lavoro. Catherine, che vede la confusione nella ragazza, non vuole trattarla da bambina e le spiega perché la scientifica è il miglior corpo di polizia esistente: «The cops? Forget it. They wouldn't know fingerprints from paw prints and the detectives... chase the lie. We solve. We restore peace of mind and when you're a victim, that's everything». Va notato che Catherine non sta solo dicendo, quindi, che i *CSI* sono gli unici in grado di ricostruire la verità, perché si basano sull'analisi scientifica delle prove e non sulle dichiarazioni dei sospetti o dei testimoni («Concentrate on what cannot lie: the evidence» aveva detto poco prima Grissom), ma ha anche definito quella che deve essere la missione dei tutori della legge: restituire la pace alle vittime. E con "vittime" non si intendono solo i parenti, ma gli stessi cadaveri. Sempre in *Pilot* Holly, lasciata da sola a prendere le impronte in un appartamento da poco derubato, viene uccisa dal ladro stesso, tornato sulla scena del crimine. Catherine è ossessionata dai sensi di colpa per averla convinta a restare, e nell'episodio successivo (*Cool Change*) si incarica dell'indagine e la risolve, grazie a un cercapersone dimenticato (che le permette di rintracciare il sospetto) e a un graffio che Holly aveva fatto all'aggressore durante la colluttazione (che con la prova del DNA le permette di incastrarlo). Di fronte ai risultati del test, la battuta di Catherine è «She gave me just enough... just enough to catch him». Segue la visualizzazione del delitto, dalla quale sembra davvero che Holly abbia fatto in modo da dare degli elementi ai *CSI* che dovranno indagare sulla sua morte. Ancora in *Cool Change*, una donna arrestata per aver ucciso il suo ragazzo chiede a Grissom, che l'ha appena indotta a confessare con una ricostruzione perfetta del crimine: «All

that stuff you rattled off. How'd you know about all that?». «Your boyfriend told me», è la risposta.

Il cadavere stesso, quindi, è la vittima che ha diritto a essere risarcita, e l'esperto ha un canale privilegiato di comunicazione con esso. Questo potere è ciò che lo mette al di sopra di tutto, tanto per l'indiscutibile verità di cui è portatore quanto per l'indubitabilità della legge superiore di cui è infallibile braccio.

Ally McBeal: il tribunale dei sentimenti

«Un felicissimo intreccio di generi e di stili. Un *legal dramedy*» (Loi 2005), che sembra in realtà avere a che fare solo relativamente con la legge. Secondo Giorgio Grignaffini *Ally McBeal* è

Apparentemente *legal drama*, in realtà *dramedy* sentimentale [...] parte da casi spesso bizzarri, per portare elementi di originalità a uno schema da commedia sentimentale (Grignaffini 2004: 48).

Le udienze-farsa in cui si discutono casi assurdi sono, in effetti, una delle firme della serie (ad esempio, un ragazzo disabile che cita Dio in giudizio, un uomo che vuole legalmente riconosciuto un matrimonio con due donne). Il triangolo amoroso Ally-Billy-Georgia è il motore iniziale della narrazione, gli intrecci sentimentali sono sicuramente al centro della scena e le storie dei clienti si riverberano sempre, più o meno direttamente, sulle vicende personali dei personaggi. Eppure, anche se la serie è più nota per le polemiche generate intorno al femminismo o all'anoressia, la maggior parte degli studiosi che si sono occupati di legge in TV ne hanno dato la loro lettura, e per lo più con occhio benevolo.

C'è da considerare, infatti, che, per quanto filtrato dalla commedia e intrecciato al tema sentimentale, il ragionamento legale è una costante di ogni episodio, e che paradossalmente sono proprio la *quirkiness* dei personaggi e la stramberia dei casi a permettere di dare uno sguardo disincantato al meccanismo giudiziario. D'altra parte Paul R. Joseph, tra gli altri, ha fatto notare come non sia così strano, per chi frequenta i tribunali, imbattersi in cause anche più ridicole di quelle mostrate in *Ally McBeal* (cfr. Erickson 2009). Ancora di più, secondo due studiosi di legge, Naomi Mezey e Mark Niles, la comicità è, in questo caso, un modo specifico di affrontare la rappresentazione del sistema giudiziario.

While the show did not seem primarily concerned with legal or social critique, the comedic form and its own self-consciousness allowed for a greater range of interpretive possibilities than most television shows about law (Mezey-Niles 2010: 127-126).

È proprio la forma commedia, continuano i due autori, a permettere ad *Ally McBeal* di formulare una certa quantità di critiche al sistema giudiziario statunitense. La stramberia dei personaggi, il loro infantilismo e la loro ridicolaggine si riverberano sul meccanismo stesso del processo (civile): «law looked different in *Ally McBeal*, its neuroses were also exposed through parody» (*ibid.*: 129). John Cage (Peter MacNicol), da tutti riconosciuto come il miglior avvocato dello studio in cui Ally (Calista Flockhart) lavora, è noto per come manipola giudici e giuria con trucchi grotteschi, come scarpe che stridono sul pavimento o fischietti per segnalare le obiezioni. L'aula di tribunale è un teatro in cui tutti recitano secondo regole altamente formalizzate ma intrinsecamente ridicole, che spesso hanno poco a che fare con la determinazione di innocenza e colpevolezza.

In *Forbidden Fruits* (1:16), ad esempio, l'avvocato dell'accusa, una donna molto attraente, è temutissima per il suo sorriso seducente. John consiglia ad Ally di fare pratica, perché deve essere in grado di sorridere meglio della sua avversaria. Durante il processo, in una scena le due si avvicinano allo scranno del giudice per discutere un elemento procedurale, entrambe sorridendo a più non posso. Rapidamente la musica copre le parole, la camera stringe progressivamente sulle due bocche, e quello che vediamo è un campo/controcampo tra i sorrisi (dei due avvocati) e gli sguardi (del giudice, della giuria e della platea), finché un cenno d'assenso ci fa capire che Ally ha vinto. L'impressione è, ovviamente, di aver assistito a una guerra di seduzione e non a un argomento legale: ciò che le due donne dicevano non aveva alcuna importanza. Se è per scene come questa che la serie è stata indicata come la pietra tombale sul movimento femminista, c'è da dire che neanche il sistema giudiziario statunitense sembra venirne fuori molto bene.

Il motivo del processo-farsa, inteso come rappresentazione farsesca del procedimento giudiziario, è piuttosto comune nella letteratura occidentale; Richard Posner (che dedica un paragrafo di *Law and Literature* al concetto) analizza, in particolare, il processo al fante di cuori in *Alice nel paese delle meraviglie* e quello a Giovanna d'Arco in *Santa Giovanna* di G. B. Shaw. Pur trattandosi di due testi molto differenti, in entrambi i casi abbiamo la rappresentazione di un procedimento giudiziario che si trasforma rapidamente in grottesca fiera del *nonsense*, dove forma e tono del linguaggio legale vengono

usati per argomentare l'illogico. Per lo studioso questi «farcical trial» possono essere interpretati come un modo di criticare la legge: «associating law with injustice is a standard move in fictional depictions of law, but sometimes the dominant mood is ridicule rather than indignation» (Posner 2009: 70).

Nel caso di *Ally McBeal*, tuttavia, se è innegabile un intento parodico del sistema giudiziario, non ci si spinge mai fino a una vera e propria satira, a una critica radicale e decisa. E questo non soltanto perché alla fine, per lo più, lo spettatore viene lasciato con la sensazione che la decisione della corte sia stata quella giusta, ma anche perché l'esposizione delle debolezze della legge viene neutralizzata dal parallelo con le debolezze umane in generale.

È in questo senso che l'ambientazione in uno studio legale diventa fondamentale, contrariamente all'idea, spesso espressa dalla critica, che in fondo *Ally McBeal* non avrebbe subito profondi cambiamenti se avesse parlato di medici o di assicuratori. Trovandosi ad affrontare casi limite, infatti, avvocati e giudici sono costretti a sviluppare, all'interno della diegesi, ragionamenti che si tengono in equilibrio tra l'argomento legale e una sorta di eudemonologia in perenne costruzione. È indubbio che le problematiche centrali della serie riguardino la sfera personale: l'amore sopravvive alla separazione? È possibile essere innamorati di due persone contemporaneamente? Come conciliare la ricerca della soddisfazione personale e il desiderio di essere amati? Esistono bugie a fin di bene? E così via. Portare queste domande all'interno dell'aula di tribunale permette, da un lato, di sviluppare intorno ad esse un ragionamento più astratto, dall'altro, di mostrare che la legge, per quanto arbitraria, ambigua, opinabile, è un sincero tentativo di raggiungere la giustizia, imperfetto come lo siamo tutti. In altre parole, il parallelo che si crea è tra il conflitto legge/giustizia e la ricerca del bene e della felicità nella vita quotidiana.

Uno dei punti fermi della serie, ribadito in ogni episodio, è che bisogna essere molto cauti nel giudicare le persone, perché analizzando il contesto, le motivazioni, la storia personale di ognuno, è possibile arrivare a capire quello che prima ci sembrava immorale o semplicemente *anormale*. Anche in questo caso il processo, per quanto possa sembrare ridicolo, è il mezzo giusto per portare alla luce tutte le informazioni necessarie a valutare, caso per caso, come la legge vada applicata. Ed esso è anche ciò che costringe personaggi e spettatori a riflettere su come, prima di applicare agli altri il proprio personale codice morale, sia necessario ascoltare le parti in causa.

Nella seconda edizione del *Television Genre Book* (Nelson 2008), *Ally McBeal* è inserita nella categoria, peraltro un po' scivolosa, di «postmodern drama». Molti elementi, di cui qui non si è parlato,

favoriscono senza dubbio questa classificazione (un certo tipo di ironia, l'autoriflessività, il *bricolage* di generi, i molti e conflittuali livelli di lettura etc.), e tra essi c'è anche il «postmodern doubt» cui si è accennato poco fa. Riferendo entrambi i termini dell'opposizione legge positiva/legge naturale tanto al meccanismo giudiziario quanto alla vita quotidiana, la serie mette in dubbio che si possano formulare norme universali con le quali discernere il giusto dall'ingiusto. Ma questo dubbio non si spinge mai fino a negare l'esistenza di una legge naturale, di un senso di giustizia condiviso: dopo la doverosa valutazione del contesto, delle motivazioni personali, della storia personale di ognuno c'è sempre la possibilità di arrivare, per prove ed errori, caso per caso, a “fare la cosa giusta”. La legge positiva, come le regole di comportamento che a volte ci imponiamo nella vita quotidiana, è esattamente quel percorso di prove ed errori, ed è dunque tanto imperfetta quanto necessaria.

The Wire: la scomparsa della giustizia

Come accennato all'inizio di questo articolo, *The Wire* è una serie atipica in molti sensi, anche rispetto agli elevati standard di originalità di HBO. Un primo motivo di questa atipicità si può trovare nel percorso professionale del creatore David Simon e degli altri sceneggiatori. Ex reporter del *Baltimore Sun*, Simon non aveva molta esperienza televisiva quando ha proposto a HBO il progetto di un «anti-cop show» (Hornby 2007): sceneggiatore di una decina di episodi e poi produttore per *Homicide: Life on the Streets* (NBC, 1993-99), tratta da un suo reportage (Simon 1991), co-produttore e sceneggiatore per la miniserie in sei puntate *The Corner* (HBO, 2000), anch'essa tratta da un suo libro (Simon-Burns 1997). Ma essere *showrunner* di una serie, oltre a permettere il controllo creativo a cui Simon aspirava, significa anche dover gestire un budget annuale di decine di milioni di dollari, essere responsabili di ogni aspetto della produzione, tenere sotto controllo la gigantesca macchina che deve girare una puntata a settimana. È noto, infatti, come il management della rete avesse molte perplessità ad affidargli la guida del progetto (cfr. Rose 2008). Ma una volta convinta HBO, Simon ha reclutato uno staff di sceneggiatori anch'essi tutti poco o per nulla avvezzi alla sceneggiatura televisiva: Ed Burns, praticamente co-autore della serie (autore delle sceneggiature di 10 episodi e story editor per 41, ma soprattutto ispiratore di molte delle storie rappresentate), era un ex detective e insegnante di Baltimora, la cui collaborazione con Simon era partita già ai tempi di *The Corner*

formato libro. Altri, come George Pelecanos, Richard Price, Rafael Alvarez, Dennis Lehane erano noti soprattutto come romanzieri.

Proprio da questa scarsa dimestichezza con il mezzo, probabilmente, sono derivate scelte formali anch'esse piuttosto atipiche, ma efficaci: in un momento in cui la serialità, e tanto più quella a tema poliziesco, era dominata da riprese con telecamera a mano che simulavano il *real time*, montaggi super-rapidi, fotografia molto marcata ed effetti digitali, *The Wire* proponeva un ritmo molto lento e una regia e una fotografia estremamente sobrie, quasi documentaristiche. La ferrea volontà di ricreare dei dialoghi realistici, inoltre, ha portato sia a utilizzare il dialetto di Baltimora e soprattutto il gergo dei *drug dealers*, non sempre immediatamente comprensibile neanche per gli stessi americani («I have never worked with a script that was in English that had a glossary» ha detto in un'intervista l'attore Al Brown, che interpretava il maggiore Valcheck), sia a eliminare molti dei momenti didascalici che normalmente gli sceneggiatori nascondono nei dialoghi. Lo spettatore, infatti, si ritrova spesso in mezzo a conversazioni tra iniziati che usano sigle e fanno riferimento a cose che egli non può conoscere, e deve aspettare a volte anche settimane prima di essere messo in condizione di comprendere tutto ciò che viene detto.

Anche la forma narrativa scelta si accorda a queste rigide regole di sobrietà e mimesi: non ci sono mai né analessi né prolessi, sono quasi del tutto assenti *cliffhanger*, colpi di scena, *suspense* a buon mercato. Le linee narrative non si concludono mai in un solo episodio, ma si estendono in lunghi archi che coprono una o più stagioni, ognuna delle quali è pensata come un capitolo distinto del progetto complessivo, con una pianificazione di lungo termine raramente vista in TV. Ogni stagione, infatti, è incentrata su un'istituzione in particolare, e introduce una nuova indagine e un nuovo ambiente, pur non uscendo mai da Baltimora. La stagione 1 si muove tra il ghetto delle case popolari e i dipartimenti di polizia, la stagione 2 è ambientata in gran parte tra i lavoratori del porto, la stagione 3 entra nelle stanze del sindaco, la stagione 4 si focalizza sulla scuola pubblica, la stagione 5 sulla stampa e il *Baltimore Sun* in particolare. Il ghetto e gli uffici della polizia, comunque, non vengono mai messi da parte.

Il protagonismo è decisamente corale: i personaggi fissi, presenti dalla prima all'ultima puntata, sono quasi una decina, ma se si aggiungono quelli che hanno un ruolo importante in una o più stagioni si arriva a oltre quaranta. E sicuramente uno dei miracoli della serie è la capacità di gestire un numero così ampio di caratteri senza trasformarli in macchiette bidimensionali. Per quanto poco si soffermi sulle loro vite private, ognuno di essi è dotato di un'umanità vibrante e

viva. Ciò si deve, probabilmente, sia all'attenta scelta del cast, sia al fatto che molti dei personaggi, per esplicita ammissione di Simon, sono direttamente ispirati a persone reali.

Simon, come già detto, ha rilasciato numerose interviste nelle quali non ha fatto mistero delle sue elevate ambizioni artistiche. *The Wire* doveva essere «a novel for television», «about the American city, and about how we live together [...] about how institutions have an effect on individuals»⁸. Tra le numerose dichiarazioni di poetica, una delle più frequenti riguardava il rapporto con la tragedia greca:

What we were trying to do was take the notion of Greek tragedy, of fated and doomed people, and instead of these Olympian gods, indifferent, venal, selfish, hurling lightning bolts and hitting people in the ass for no good reason – instead of those guys whipping it on Oedipus or Achilles, it's the postmodern institutions... those are the indifferent gods. (Talbot 2007)

Qualche mese prima, parlando con Nick Hornby, Simon aveva ulteriormente ampliato questo concetto in un'opposizione tra il modello tragico greco e quello shakespeariano:

Another reason the show may feel different than a lot of television: our model is not quite so Shakespearean as other high-end HBO fare. The Sopranos and Deadwood—two shows that I do admire—offer a good deal of Macbeth or Richard III or Hamlet in their focus on the angst and machinations of the central characters [...] We're stealing instead from an earlier, less-traveled construct—the Greeks—lifting our thematic stance wholesale from Aeschylus, Sophocles, Euripides to create doomed and fated protagonists who confront a rigged game and their own mortality. The modern mind—particularly those of us in the West—finds such fatalism ancient and discomfiting, I think. We are a pretty self-actualized, self-worshipping crowd of postmoderns and the idea that for all of our wherewithal and discretionary income and leisure, we're still fated by indifferent gods, feels to us antiquated and superstitious. (Hornby 2007)

Da quello che sembra di capire in queste interviste, il riferimento al canone greco significa soprattutto che al centro di *The Wire* non ci sono gli individui, ma le "istituzioni postmoderne" nelle quali gli

⁸ David Simon, commento all'episodio *The Target*, *The Wire Complete DVD Box Set*, HBO, 2005.

individui sono inseriti: la polizia, l'industria, la politica, la scuola, i media, le organizzazioni criminali⁹. Tragico, dunque, è il destino di chi si è arruolato in una di queste istituzioni e cerca di cambiarla, o di agire in maniera indipendente.

È così per Jimmy McNulty (Dominic West), la cosa più vicina a un protagonista che *The Wire* abbia. A grandi linee, seguendo soprattutto il suo personaggio, la trama principale della prima stagione è questa: D'Angelo Barksdale (Larry Gilliard Jr.), accusato di omicidio, viene assolto perché una testimone ritratta la sua deposizione precedente. McNulty, frustrato dalla cosa, racconta al giudice che la testimone è stata corrotta, che D'Angelo è parte di una grossa organizzazione criminale, guidata da suo zio Avon Barksdale, responsabile fra l'altro di numerosi omicidi, e che nessuno si sta veramente occupando del caso. Il giudice, che di McNulty è amico, fa pressione sul vice commissario Ervin Burrell (Frankie Faison), il secondo grado più elevato nella scala gerarchica della polizia, costringendolo a mettere in piedi un'unità speciale che si occupi di questo Barksdale, della cui esistenza non aveva idea. La conseguente rabbia di Burrell non tarda a riversarsi su McNulty stesso, il cui nome viene immediatamente fuori. Questo perché dal punto di vista degli alti gradi un'unità speciale che si occupi di un'indagine di lungo periodo, senza riferimenti a crimini specifici, è una spesa inutile e una perdita di tempo. I «bosses», infatti, sono sempre preoccupati di migliorare le statistiche, cioè chiudere i casi aperti o aumentare il numero degli arresti, rapidamente e con meno spese possibili. Un nuovo caso che si apre non è mai una cosa positiva.

L'indagine si evolve, e grazie alle intercettazioni telefoniche (da qui il titolo, "the wire", la microspia) arriva lentamente a delineare i contorni dell'organizzazione di Braksdale e a raccogliere prove contro di lui. Ma il nervosismo della gerarchia per gli uomini sottratti al lavoro sui casi ordinari e per le spese sostenute aumenta sempre di più. L'unità, al cui comando è stato assegnato il Lieutenant Cedric Daniels (Lance Reddick), viene costantemente sollecitata a effettuare gli arresti possibili con le prove finora raccolte e chiudere tutto. Nel frattempo, seguendo le proprietà dei Barksdale, McNulty e soci hanno individuato inquietanti intrecci con la politica locale: «You follow the drugs, you get drug addicts and drug dealers. But you start to follow the money, and you don't know where the fuck it's gonna take you» Game Day (1:09).

⁹ Per un'indagine più approfondita sul rapporto tra *The Wire* e la tragedia greca cfr. Love 2010.

A questo punto, orfano dell'appoggio del giudice, che avvicinandosi le elezioni si rifiuta di farsi dei nemici, Daniels è costretto a chiudere le indagini il più velocemente possibile, con le prove raccolte fino a quel momento. Al processo un paio di membri di secondo livello dell'organizzazione ricevono pene pesanti, tra questi lo stesso D'Angelo, ma Avon Barksdale è condannato ad appena sette anni, il suo partner Stringer Bell (Idris Elba) resta libero e la maggior parte dei capitali e delle proprietà della gang sono intoccabili. Dopo la sentenza, un McNulty svuotato guarda gli imputati uscire dall'aula e mormora a se stesso: «Jesus, what the fuck did I do». A fronte di un colpo non mortale assestato all'organizzazione criminale, infatti, McNulty e Daniels, i due che si erano più esposti nell'indagine, subiranno pesanti reprimende: il primo viene degradato ad agente della polizia portuale, esattamente l'incarico che aveva detto di non volere assolutamente; il secondo, che all'inizio della serie sperava di diventare maggiore alla prossima tornata di nomine, viene relegato al settore archivi, forse per sempre.

Questo è il meccanismo che opera costantemente e in diversi modi nella serie: se in un primo momento sembra di vedere il classico schema hollywoodiano dell'eroe positivo contrastato da superiori ottusi o corrotti, mano a mano che la narrazione prosegue ci si rende conto che in realtà stiamo assistendo a una descrizione dettagliata dell'inesorabile automatismo con il quale le istituzioni schiacciano l'iniziativa indipendente in virtù della propria autoconservazione.

Contemporaneamente, nei ghetti, siamo messi a stretto contatto con una pesante realtà di abbandono e degrado urbano, dove ragazzi con famiglie disastrose hanno poche alternative allo spaccio o al consumo della droga.

Da un lato e dall'altro della legge, in *The Wire*, come notato da Fredric Jameson (2010), troviamo due mondi completamente differenti, ognuno con le proprie regole. Quando i personaggi delle case popolari, tutti neri, si spingono *downtown*, è come se entrassero in un paese straniero. Viene da qui, ad esempio, la tragicità di una figura come quella di Stringer Bell: il suo tentativo di entrare a far parte della società diurna come legittimo imprenditore (riciclando i soldi della droga in investimenti immobiliari) si rivela impossibile, tanto perché il passato da gangster continua a inseguirlo, quanto perché la sua provenienza è trasparente e i politici che cerca di corrompere non fanno che rubargli soldi. Lo stesso Simon ha detto che il "wire" del titolo si riferisce sia alle intercettazioni telefoniche sia all'immaginario filo spinato che divide le due città: quella dei benestanti, confinata nel centro e in pochi altri quartieri, e quella degli esclusi, che si estende nei quartieri degradati dei *public housing projects*.

Nella serie viene continuamente riproposta la differenza tra agire per «street level arrests», inutile perché ottiene l'unico risultato di far entrare e uscire dalla prigione i livelli più bassi delle organizzazioni, gli spacciatori di strada, e il «quality police work», incarnato ad esempio dalle intercettazioni, mediante il quale si cerca di arrivare ai grandi trafficanti. Non si tratta semplicemente di una differenza di strategia, ma di due modi diversi di concepire il crimine: da un lato c'è una cultura brutalmente repressiva, che si muove solo *dopo* che il reato è stato commesso e che vede chi infrange la legge come un sociopatico da combattere frontalmente e schiacciare. La cimice, invece, il lavoro di polizia costruito con pazienza allo scopo di comprendere l'organizzazione criminale, che ne studia il linguaggio e le modalità di funzionamento, rappresenta una cultura che cerca la prevenzione, che contestualizza il crimine nell'ambiente in cui nasce e si assume la responsabilità delle cause che lo generano.

Questo sguardo oggettivo, informato e spietato sia sulle istituzioni che sulla criminalità causa un superamento progressivo e consapevole del contrasto legge positiva/legge naturale, in quanto il secondo termine della contrapposizione finisce per sparire del tutto: l'idea di giustizia non ha più senso, in *The Wire*, e su due livelli differenti.

Il primo livello è quello delle istituzioni deputate a scrivere, applicare e far rispettare la legge. In esse, tanto il gigantismo del sistema quanto l'applicazione della logica del capitalismo deregolamentato hanno fatto sì che la legge sia diventata pura forma, completamente svuotata di un referente reale. È possibile forse chiarire questo punto facendo riferimento all'idea di Jameson di postmodernismo come “scomparsa della natura”:

Il Postmodernismo è ciò che ci si trova di fronte allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre [...] si tratta di un mondo più compiutamente umano, nel quale tuttavia la “cultura” è diventata un'autentica “seconda natura”, un'immensa e storicamente originale acculturazione del reale. (Jameson 2010: 6)

In *The Wire* le istituzioni sono sistemi chiusi, il cui unico scopo reale è l'autoconservazione. I dipartimenti di polizia, ad esempio, non si occupano *davvero* di combattere il crimine: a ogni livello della gerarchia, il problema è fare in modo che le statistiche (il numero dei reati rilevati, degli arresti effettuati e dei crimini risolti) riportino cifre tali da soddisfare il grado superiore. Il valore semantico di queste statistiche (il rapporto che esse hanno con il livello di presenza del

crimine in città) è del tutto eclissato dal loro valore sintattico, per cui un omicidio non scoperto è esattamente identico a uno non commesso. Così quando il detective Lester Freamon (Clarke Peters) si rende conto che una nuova gang nasconde i cadaveri nelle case abbandonate di Baltimora ovest, sa benissimo che la reazione dei suoi superiori sarà: non andate a frugare in quelle case. Così i dirigenti scolastici, che in virtù del *No Child Left Behind Act* vedono i loro istituti premiati (o puniti) in base al rendimento degli studenti su test standardizzati, all'approssimarsi delle prove sono costretti a sospendere tutte le attività per "insegnare il test", in modo da ottenere risultati migliori.

Non si tratta, semplicemente, della sbagliata applicazione di giusti principi, o dell'imposizione di principi sbagliati. Il punto è che le statistiche sono diventate una seconda natura, esse sono la vera realtà alla quale i dirigenti fanno riferimento, e a ragione: il sistema premia chi riesce a far risultare i numeri migliori. Chi prova a proporre qualcosa di diverso, non importa con quali effetti sulla realtà, verrà estromesso o degradato, subirà la vendetta della divinità offesa, l'istituzione.

Nella terza stagione sembrerebbe esserci un'eccezione a questa regola. Sin dai primi episodi il sindaco, per difendere la propria poltrona dall'attacco di un consigliere ambizioso, fa promettere al capo della polizia Burrell di impegnarsi a mantenere il numero degli omicidi nell'anno sotto i 275. Burrell, di conseguenza, inizia a fare forti pressioni sui responsabili dei vari distretti. Il maggiore Colvin (Robert Wisdom), responsabile del distretto di Baltimora ovest, messo alle strette, decide di tentare un esperimento: raccogliere tutti gli spacciatori in un quartiere abbandonato, promettendo di non sanzionare le attività illegali che si svolgono in quel perimetro, a patto che non ci siano omicidi. Si vede qui quanto siano distanti i due mondi: molto tempo e molte brutalità ci vogliono prima che i ragazzi che distribuiscono la droga nei *corner* si convincano a fidarsi della polizia. Ma un po' alla volta quello che sarà per tutti *Hamsterdam* (i poliziotti dicevano "come ad Amsterdam", ma evidentemente i ragazzi non ne avevano mai sentito parlare) si riempie, e tanto gli agenti quanto gli spacciatori (per non parlare degli spettatori) sono inizialmente molto perplessi: a fronte di un drastico calo dei reati in tutto il resto del distretto, lì c'è l'inferno in terra. Ma più si va avanti più la soluzione sembra funzionare davvero: il distretto torna ad avere una vita sociale, per sorvegliare la zona dello spaccio bastano pochi agenti e quindi ci sono molti più uomini disponibili per gli altri reati, e dentro *Hamsterdam* gli assistenti sociali riescono a intervenire in maniera efficace distribuendo siringhe, test per l'HIV e così via. Le statistiche registrano un miglioramento mai visto.

Quando Colvin è costretto a mettere al corrente i superiori, perfino il sindaco, di fronte a quei numeri, non può negare che l'idea sia un successo, inaccettabile ma un successo. Ma appena la notizia arriva sui giornali, l'ordine immediato è di organizzare una retata, chiamare i media e addossare tutta la colpa alla scriteriata azione indipendente di un maggiore.

Perché, in questo caso, le statistiche passano in secondo piano? Perché da troppo tempo è stato stabilito che la droga è male, il governo è da anni impegnato nella "war on drugs", e nessun sindaco potrà mai convincere il governo e l'opinione pubblica che sia una buona idea creare delle piccole Amsterdam in America. Questo ci porta al secondo livello in cui si rileva la scomparsa della giustizia: dopo aver osservato la vita nei ghetti e partecipato alle scelte di piccoli e grandi criminali, formulare una condanna per il comportamento degli spacciatori è molto più difficile; lo spettatore non può non avere l'impressione che tanto i ragazzi che vendono la droga nelle strade quanto i capi delle organizzazioni criminali sono il risultato di un ambiente, di un modo di vivere che viene trasmesso da padre a figlio, e non soggetti devianti o criminali naturali. Molte delle idee che abbiamo sulla giustizia, allora, non sono altro che una forma più astratta delle imposizioni della gerarchia. Se l'azione contro lo spaccio nelle strade, per esempio, è guidata dagli astratti principi della "guerra alla droga", da una cecità totale verso le ragioni che causano certi comportamenti, allora non è di giustizia che si sta parlando.

Nell'aprile del 2004, una decina di membri di una gang di Baltimora, nota come Lexington Terrace boys, venne arrestata e processata in seguito a un'indagine federale, non solo per spaccio ma anche per diversi omicidi. Il Lexington Terrace era un complesso di case popolari, poi abbattuto, intensamente interessato dallo spaccio di droga. Proprio a quei palazzi si è ispirato il Franklin Terrace in cui si svolge parte della prima stagione di *The Wire*. L'Attorney General John Ashcroft (cioè l'equivalente del nostro Ministro della Giustizia) si era interessato personalmente al caso e aveva spinto i procuratori dell'accusa a chiedere la pena di morte. Gli avvocati della difesa, allora, cercarono di spiegare a una giuria federale, composta quindi da persone provenienti per lo più da piccoli centri suburbani del Maryland, che cosa significasse crescere nei quartieri popolari di Baltimora. Ed Burns, le cui esperienze come detective sono una delle fonti principali di *The Wire*, fu chiamato come testimone dalla difesa.

Burns spoke successfully against putting the Lexington Terrace boys to death because, he said, Americans have the right to be

judged by a jury of their peers. "You cannot be a peer to these defendants if you don't understand what that world was like and what it meant to grow up in that world". (Alvarez 2009: 53)

Potrebbe essere una dichiarazione di poetica per *The Wire*. Nel momento in cui la legge si lascia guidare da concetti di giustizia astratti e standardizzati, in realtà, crea molti più danni di quanti problemi risolve.

Bibliografia

- Adamo, Sergia - Bertoni, Clotilde (eds.), *Between Literature and Law: On Voice and Voicelessness*, num. monografico di *Compar(a)ison, an international Journal of Comparative Literature*, 2007.
- Alvarez, Rafael, *The Wire: Truth to Be Told*, Canongate Books, Edimburgh, 2009.
- Anthony, Andrew, "No need to Pathologise...", *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*, Ed. Michael Allen, I.B. Tauris, London, 2007: 33-35.
- Asimow, Michael, *Lawyers in Your Living Room!: Law on Television*, American Bar Association, Chicago, IL, 2009.
- Creeber, Glen, "CSI", *The Television Genre Book*, Eds. Creeber, Glen - Miller, Toby - Tulloch, John, Palgrave Macmillian, 2008.
- Dolin, Kieran, *A critical introduction to Law and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- Erickson, Hal, "Ally McBeal", *Encyclopedia of Television Law Shows. Factual and Fictional Series about Judges, Lawyers and the Courtroom, 1948-2008*, Ed. Erickson, Hal, McFarland, Jefferson, 2009.
- Grignaffini, Giorgio, *I generi televisivi*, Carocci, Roma, 2004.
- Hornby, Nick, "David Simon. Creator-Writer-Producer of HBO's *The Wire*", *Believer*, 5:7 (2007).
- Izzo, Donatella, "Crime Scene Do Not Cross: i limiti della giustizia in *CSI*", *Ácoma*, 36 (2008).
- Jameson, Fredric, "Realism and Utopia in *The Wire*", *Criticism*, 52:3-4 (2010):359-72.
- Id., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007.
- Kamir, Orit, "Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 19:2 (2005): 255-278.
- Loi, Marina, "Ally McBeal", *Cult Series (Vol. I)*, Ed. Franco Monteleone, Dino Audino Editore, Roma, 2005.
- Love, Chris, "Greek Gods in Baltimore: Greek Tragedy and *The Wire*", *Criticism*, 52:3-4 (2010): 487-507.
- Mezey, Naomi - Niles, Mark C., *Screening the Law: Ideology and Law in American Popolar Culture*, Georgetown Law Faculty Publications, 2010.
- Nelson, Robin, "Ally McBeal", *The Television Genre Book*, Eds. Glen Creeber - Toby Miller - John Tulloch, Palgrave Macmillian, 2008.

- Posner, Richard A., *Law and Literature*, Harvard University Press, London, 2009.
- Potter, Tiffany - Marshall, C.W. (eds), *The Wire: Urban Decay and American Television*, New York, Continuum, 2009.
- Rose, Brian G., "The Wire", *The Essential HBO Reader*, Ed. Edgerton, Gary R. - Jones, Jeffrey P., The University Press of Kentucky, Lexington, 2008: 82-91.
- Simon, David, *Homicide. A Year on the Killink Streets*, Houghton Mifflin, Boston, 1991.
- Id. - Burns, Edward, *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Broadway, New York, 1997.
- Stark, Steven D., "Perry Mason Meets Sonny Crockett: The History of Lawyers and Police as Television Heroes", *University of Miami Law Review*, 42:1, 1987: 229-284.
- Talbot, Margaret, "Stealing Life. The Crusaders Behind *The Wire*", *New Yorker*, October 22, 2007.
- Turnbull, Sue, "The Hook and the Look. CSI and the Aesthetics of the Television Crime Series", *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*, Ed. Allen, Michael, I.B. Tauris, London, 2007: 15-32.

L'autore

Gianluigi Rossini

Gianluigi Rossini è dottorando in Generi Letterari all'Università di L'Aquila.

Email: g.rossini.it@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/03/2012

Data accettazione: 18/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

Come citare questo articolo

Rossini, Gianluigi, "La legge e la giustizia in TV. Indagini e procedimento giudiziario in *The Wire*", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>