

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

GIANLUIGI ROSSINI

Fattualizzare il finzionale. The Wire tra cronaca e fiction

Making facts out of make-believe. The Wire between news and fiction

SOMMARIO | ABSTRACT

Nella sua cospicua produzione televisiva, David Simon si è sempre impegnato a rappresentare i problemi politici e sociali degli Stati Uniti contemporanei. Allo scopo, ha più volte scelto la formula del *docudrama*, cioè la resa in forma di racconto di fatti realmente avvenuti. È singolare però che nelle sue opere di maggior respiro (*The Wire*, *Treme*, *The Deuce*), Simon abbia sempre utilizzato la fiction. In questo saggio si analizza in che modo *The Wire*, tramite un complesso insieme di procedimenti testuali ed extra-testuali, realizzi l'operazione opposta a quella tipica del docudrama: orchestrando una trama finzionale all'interno di una ricostruzione estremamente accurata dell'ambiente circostante, pone un'equivalenza tra eventi inventati ed eventi reali, allo scopo di risalire alle loro cause.

In his remarkable television oeuvre, David Simon has always been committed to portray USA political and social issues. For this purpose, he has often chosen the docudrama form, that is, a fact-based representation of real events. In his longer TV series, however (*The Wire*, *Treme*, *The Deuce*), Simon has always used fiction. In this essay I will try to explain how *The Wire*, through a complex set of textual and extra-textual procedures, creates a mirror image of the docudrama: unraveling a fictional plot inside an extremely accurate reconstruction of the surrounding environment, the TV series tries to equate fictional facts with actual, real events, in order to explain their causes.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

David Simon, Social Realism, The Wire, Serie TV, factual, fiction, docudrama, realismo
David Simon, Social Realism, The Wire, TV Series, factual, fiction, docudrama, realism



GIANLUIGI ROSSINI

Fattualizzare il finzionale.
The Wire tra cronaca e fiction

1. *Dalla cronaca alla fiction*

David Simon è probabilmente l'*auteur* di serie TV per eccellenza, almeno negli Stati Uniti. Il suo status deriva, oltre che da un curriculum fatto di molte opere ben riuscite e pochissimi passi falsi, anche dall'impegno civile che caratterizza tutta la sua produzione. Il materiale narrativo per le sue storie è stato spesso tratto da fatti realmente avvenuti, sia nella maniera diretta del *docudrama*, sia in modo più indiretto nella *fiction*.

Simon ha iniziato la sua carriera come giornalista di cronaca nera: da *police reporter* del *Baltimore Sun* ha seguito il crimine, e in particolare gli omicidi, per quindici anni tra il 1982 e il 1995. Baltimora è una delle città con il più alto numero di omicidi di tutto il paese, con numeri che viaggiano tra le duecento e le trecento unità per anno. Le cause di questa piaga sono ovviamente molto complesse ed estese, e Simon ha parlato spesso¹ della sua frustrazione nell'affrontare questi temi da redattore del *Sun*, dove raramente gli veniva permesso di ampliare l'analisi inserendo i singoli eventi all'interno del macrocontesto so-

ziale che li generava. Fu proprio per trovare lo spazio e il tempo sufficienti per comporre un quadro più ampio che Simon diede la prima svolta alla sua carriera: decise di prendere un periodo sabbatico dal giornalismo e di seguire per un anno una unità della sezione omicidi, diventando testimone del lavoro quotidiano dei detective e del funzionamento della polizia come istituzione.

Il risultato di questa indagine fu *Homicide. A Year on the Killing Streets* (1991), libro di *nonfiction* scritto nella tradizione del *new journalism* che incontrò un notevole successo su scala nazionale, tanto che nel giro di un paio d'anni la NBC ne trasse una serie TV, dal titolo leggermente rabbonito *Homicide: Life On the Streets* (NBC, 1993-99). Simon fu ingaggiato come sceneggiatore e scrisse alcuni episodi, pur non avendo realmente un ruolo di potere all'interno della produzione. Solo nelle ultime due stagioni, ad esempio, gli fu riconosciuto il ruolo di *producer*, che nella gerarchia degli sceneggiatori implica la salita di un primo gradino. D'altra parte una serie prodotta da una TV generalista come la NBC non avrebbe mai potuto soddisfare il desiderio di autenticità e di analisi sociale che animava Simon, che nel frattempo aveva scritto un secondo libro di *nonfiction* in collaborazione con l'ex detective e ex insegnante Ed Burns: *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (1997). La nuova indagine era stata realizzata con la stessa tecnica osservazionale della precedente, ma il soggetto si situava sul versante opposto della legge: una famiglia con problemi di tossicodipendenza e il suo mondo, cioè i ghetti neri e i *corners*, appunto, gli angoli di strada dove stazionano gli spacciatori, punti vendita al dettaglio e presidi territoriali delle bande criminali. Anche *The Corner* fu trasposto in televisione ma come miniserie, e il network non era una TV generalista, era HBO, il canale a pagamento che stava rivoluzionando la serialità televisiva con il motto "It's Not TV, It's HBO"². Qui Simon ebbe la libertà di fare un adat-

tamento molto crudo e molto fedele all'originale, scegliendo la forma del *docudrama*: le vicende sono le stesse raccontate nel libro, ma le scene sono ricreate drammaticamente e i personaggi sono interpretati da attori. Nell'ultimo episodio, però, i veri componenti della famiglia McCullough vengono finalmente mostrati alla telecamera, come a confermare l'autenticità e la fedeltà del racconto.

Da quel momento in poi il rapporto con HBO non si è più interrotto, e ne sono venute fuori altre due miniserie e tre serie³. Pur nell'evoluzione stilistica e nelle differenze, tra queste opere c'è una notevole coerenza tematica e formale. La caratteristica comune più evidente, però, è la ricerca di una rappresentazione del funzionamento dei sistemi sociali, con la convinzione che su di essi "una verità – benché non ultima, ma parziale, provvisoria e sempre da verificare – possa essere detta" (Mongelli 2016: 2). È interessante notare una sorta di bipartizione in questa produzione: le tre miniserie sono tutte adattamenti di libri di *nonfiction* e si attengono, con una certa precisione, alla drammatizzazione di eventi realmente accaduti. Le tre serie, invece, seguono una regola diversa, riassumibile con le parole dello stesso Simon:

Some of it happened [...]. Some of it didn't happen. Some of it might have happened. But all of it could have happened. That's the only rule. All of it could have happened (cit. in Barry 2017).

La rappresentazione di una verità, quindi, per Simon non è necessariamente legata alla narrazione di eventi realmente accaduti, ma riguarda più che altro la capacità di ricreare, dare forma, a un determinato mondo in maniera il più possibile autentica. Simon è un *authenticity freak*, ossessionato dalla ricerca dell'autenticità:

I'm the kind of person who, when I'm writing, cares above all about whether the people I'm writing about will recognize themselves. I'm not thinking about the general reader. My greatest fear is that the people in the world I'm writing about will read it and say, 'Nah, there's nothing there' (cit. in Talbot 2007).

The Wire è sicuramente l'opera con cui Simon ha ottenuto fama e successo, e resta uno dei capolavori della serialità televisiva statunitense e mondiale. Pur essendo *fiction*, gli elogi che *The Wire* ha ricevuto riguardano soprattutto la particolare attenzione al dettaglio realistico e la rigorosa esattezza nel raccontare la realtà della metropoli statunitense contemporanea. Nel 2015 il presidente Barack Obama, notoriamente un fan, intervistò Simon⁴ indicando nella serie non solo uno dei vertici artistici del nuovo millennio, ma anche una fonte di ispirazione per legislatori e statisti impegnati a dare soluzioni ai problemi sociali. Qualche anno prima aveva fatto un certo rumore la dichiarazione di William Julius Wilson, sociologo di Harvard:

The Wire's exploration of sociological themes is truly exceptional. Indeed I do not hesitate to say that it has done more to enhance our understandings of the challenges of urban life and urban inequality than any other media event or scholarly publication, including studies by social scientists (Wilson 2008).⁵

Si può essere più o meno d'accordo con questa affermazione, ma non c'è dubbio che essa trovi riscontro nel modo in cui la serie è stata concepita, realizzata e distribuita. Pur non rappresentando fatti reali, *The Wire* stabilisce un patto di visione con lo spettatore che richiama più il documentario che la fiction. Offre rigore e competenza ma richiede attenzione costante e un atteggiamento attivo e partecipe. Con le parole dello stesso Simon:

[W]e are not selling hope, or audience gratification, or cheap victories with this show. *The Wire* is making an argument about what institutions – bureaucracies, criminal enterprises, the cultures of addiction, raw capitalism even – do to individuals. It is not designed purely as an entertainment (cit. in Pnedolf-Mounce, Beer, Burrows 2011: 154).

Si potrebbe dire, quindi, che laddove *The Corner* o *Show me a Hero* finzionalizzano il fattuale, dando una versione drammatizzata di fatti realmente accaduti, *The Wire* compie l'operazione opposta fattualizzando il finzionale: un racconto di invenzione viene utilizzato per imbastire una gigantesca simulazione che ha l'ambizione di rappresentare, attraverso eventi inventati, il reale funzionamento delle strutture sociali che potrebbero generarli. Come ha scritto Fredric Jameson, *The Wire* non è solo una rappresentazione delle istituzioni, ma anche del lavoro e della produttività, della *praxis* (Jameson 2010: 364). Sono dunque dei fatti ipotetici, ma che vanno intesi come ben poco dissimili rispetto a quelli reali. In questo contributo cercherò di definire che cosa intendo per "fattualizzare il finzionale" e in che modo in *The Wire* questa operazione viene attuata a livello testuale.

Prima di procedere, è doverosa un'annotazione sulla questione dell'autorialità nelle serie TV, argomento complesso e dibattuto, anche più che nel cinema⁶. Una serie TV tipicamente coinvolge un gran numero di sceneggiatori, registi, produttori; subisce sempre l'influenza del network che la distribuisce e può anche passare di mano durante il suo svolgimento. In questa discussione si presuppone un'"istanza autoriale" che presiede al testo, sostanzialmente coincidente con quella che Jason Mittell chiama "inferred author function" (Mittell 2015: 107). Nel caso di *The Wire* la vicinanza tra questa istanza autoriale e David Simon è notevole, poiché la struttura produttiva della serie ha visto Simon saldamente al timone come *showrunner*, oltre che ideatore e sceneggiatore più frequente.

2. Fattuale e finzionale

La distinzione tra *factual* e *fictional* è enormemente problematica e complessa⁷, ma ai fini dell'argomentazione di questo saggio la si inquadrerà nei termini definiti da Margrethe Vaage (2017) all'interno dei "film and media studies", sulla scorta degli studi di Carl Plantinga (1987) e Noël Carroll (1997). In questa cornice teorica la differenza tra *factual* e *fictional* non è localizzabile nel testo, si trova invece nelle pratiche comunicative tramite le quali il testo viene diffuso. Per quanto esistano strategie retoriche tipicamente utilizzate dai documentari e non dalle serie di finzione, ad esempio, nessuna di esse può darci informazioni certe, perché tutte possono facilmente transitare tra le due forme.

Carl Plantinga (1987) was the first in film theory to argue that the maker of a nonfiction film takes an assertive stance towards the world projected by the film, as compared to a fictive stance in fiction films. Similarly, Noël Carroll (1997) argues that the difference between fiction and nonfiction is anchored in communicative practices. While the director's intention with a fiction film is that the spectator should imagine its content (entertain something in thought or suppose that so and so is the case without actually believing this to be the case), the intention behind a nonfiction film is that the spectator should believe its content (entertain something in thought as asserted). The maker of a nonfiction film can be seen as asserting something about what is presented as true (Vaage 2017: 257).

La distinzione quindi è doppiamente localizzabile sia nell'atteggiamento dell'istanza autoriale, che assume una posizione assertiva o fittiva ("assertive/fictive stance"), sia nella ricezione dello spettatore, che sceglie un approccio basato sulla fede o sull'immaginazione ("believe/imagine").

La comunicazione tra istanza autoriale e pubblico avviene grazie al *contextual indexing*, cioè quel complesso di apparati paratestuali e di discorsi in cui ogni prodotto mediale è immerso: le etichette di genere, il “pacchetto” promozionale complessivo, le recensioni e così via. Una conseguenza importante è che pubblici diversi possono fare scelte di ricezione diverse, potenzialmente anche aberranti rispetto alla volontà dell’istanza autoriale. Non è dunque detto che un testo sarà classificato da tutti allo stesso modo all’interno dello spettro *factual / fictional*, ma ciò non toglie che in sede critica è possibile mettere insieme i singoli tasselli e formulare delle ipotesi che abbiano una certa pretesa di oggettività.

Posto che, secondo questi studiosi, la distinzione tra *factual* e *fictional* esiste solo a livello extratestuale, va osservato anche che essa non è un’opposizione binaria ma un continuum tra due estremi. L’etichetta *docudrama*, ad esempio, molto utilizzata in televisione, comprende al suo interno un ampio ventaglio di modi di strutturare i rapporti tra testo e realtà. Se un *docudrama* è una “fact-based representation of real events” (Paget 2004: 197), possiamo considerare tale sia *American Crime Story* (FX, 2016-), che sarebbe del tutto indistinguibile da una serie di finzione se non fosse per la nostra conoscenza della realtà storica dei fatti narrati⁸, sia *The Corner* che mima il documentario ma utilizza degli attori, sia *The Jinx* (HBO, 2015), che mescola scene ricostruite a immagini delle persone reali. In questo continuum Paget (2004) distingue, ad esempio, il “drama-documentary” dal “documentary drama”, dalla “faction”, in una scala crescente di rielaborazione dei fatti reali.

Se proviamo a collocare *The Wire* nell’opposizione tra *factual* e *fictional* come appena definita, ci troviamo di fronte a un paradosso: da un lato sappiamo che i fatti raccontati, per quanto a volte attinti dalle esperienze e dalle ricerche di Simon e Burns, sono impacchettati in un racconto di finzione. Dall’altro è chia-

ro, sulla base di numerosi elementi testuali ed extratestuali, che l'istanza autoriale intende fare affermazioni di verità, seppure riferite all'autenticità degli ambienti e non degli eventi. Nessuna delle storie che *The Wire* racconta è una diretta trasposizione di fatti reali, ciononostante la serie chiede allo spettatore di credere nell'autenticità degli ambienti e delle strutture sociali rappresentate.

Numerosi elementi testuali, come cercherò di mostrare, hanno il compito di comunicare il rigore che sorregge questo patto comunicativo, ed è all'interno del testo che lo spettatore "impara" a leggere *The Wire* con un approccio diverso da quello richiesto dai polizieschi tradizionali: "It was never a cop show", ha ripetuto ossessivamente Simon. Tuttavia, innanzitutto, vanno valutati i numerosi elementi extratestuali che confermano la particolare posizione assertiva assunta dagli autori e che sono indispensabili al funzionamento del meccanismo.

Non è un caso, ad esempio, che Simon sia un autore molto presente, e che abbia verbalizzato e diffuso la propria poetica in tutti i modi possibili: interviste, interventi mediatici in genere, libri, il proprio sito personale⁹. Più che per costruire la propria immagine di autore, Simon ha utilizzato questi spazi per orientare spudoratamente la fruizione delle sue opere, producendo in tal modo autodescrizioni del testo (cfr. Kelleter 2014). Ma queste dichiarazioni non basterebbero, se non fossero accompagnate da almeno tre elementi che intendono certificare l'autenticità della serie: il percorso professionale e la conoscenza del territorio dei due autori; l'utilizzo dei luoghi reali come location; l'uso di residenti locali nel cast.

In un articolo uscito sul *New Yorker* nel 2007 prima della messa in onda della quinta stagione, ad esempio, si vedono ben dispiegati tutti e tre questi elementi nella collezione di aneddoti e dietro le quinte che la giornalista sceglie di raccontare. Ad esempio, si sottolinea come l'aderenza della lingua parlata

nella serie al “baltimorese” e allo *slang* di spacciatori e tossico-dipendenti non sia affidata agli attori, ma sia frutto della competenza di Simon e Burns:

Gbenga Akinnagbe, the actor who plays a drug dealer's henchman named Chris Partlow, said, “This is David's domain. He gets the streets of Baltimore better than we do”. The novelist Dennis Lehane [...] whom Simon hired to write several scripts, agrees: “When you hear the really authentic street poetry in the dialogue, that's David, or Ed Burns. Anything that's literally 2006 or 2007 African-American ghetto dialogue – that's them. They are so much further ahead of the curve on that” (Talbot 2007).

Girare *on location* a Baltimora, piuttosto che in una ricostruzione in studio o in una città generica, come spesso si fa per motivi di budget, non serve solo a dotare le riprese di sfondi più autentici, ma fa sì che realtà e rappresentazione interferiscano l'una con l'altra. Baltimora diventa parte integrante di *The Wire*, e viceversa:

Filming on city streets in marginal neighborhoods carries its peculiar risks and rewards. On one occasion [...] a man got shot yards away, staggered onto the set trailing blood, and was treated by the show's medic. Once, a man pressed a package of heroin into the hands of Andre Royo, the actor who plays the sympathetic junkie and police informant Bubbles, saying, “Man, you need a fix more than I do.” Royo refers to that moment as his “street Oscar” (Talbot 2007).

Allo stesso modo la presenza nel cast di persone prese dalla stessa realtà che si racconta ha un ruolo dichiarativo, che garantisce ulteriore autenticità. Nella terza stagione, ad esempio, il vero ex sindaco di Baltimora Kurt Schmoke interpreta un esperto che offre la sua consulenza al sindaco fittizio a propo-

sito della *drug free zone* illegalmente creata dal maggiore della polizia Bunny Colvin. Le posizioni espresse diegeticamente dal personaggio interpretato da Schmoke riflettono le sue reali posizioni politiche: l'ex sindaco è infatti un noto sostenitore della decriminalizzazione della droga. È chiaro, quindi, che in questo modo le parole da lui pronunciate in scena assumono tutt'altro peso all'interno della narrazione. I residenti locali a cui sono affidate parti minori sono numerosissimi: Malvin Williams, il vero re della droga che ha ispirato il personaggio di Avon Barksdale, interpreta un diacono; Jay Landsman, ex poliziotto su cui è in parte basato un personaggio con lo stesso nome, interpreta un altro detective della omicidi; la redazione del *Sun* nella quinta stagione trabocca di comparsate di veri ex giornalisti. Numerosi ex poliziotti, rapper e ex criminali hanno avuto ruoli minori e cameo. Tutte queste partecipazioni aggiungono un elemento di credibilità e di autenticità alla rappresentazione di realtà così specifiche e così spesso stereotipizzate come i distretti di polizia e i ghetti neri.

3. *Affermazioni di verità*

Posto, quindi, che l'istanza autoriale in *The Wire* usi una posizione assertiva e dunque abbia la pretesa di fare delle affermazioni di verità, rispetto a che cosa, esattamente, pretende di farle? William Julius Wilson ha detto:

Although *The Wire* is fiction, not a documentary, its depiction of [the] systemic urban inequality that constrains the lives of the urban poor is more poignant and compelling [than] that of any published study, including my own (Wilson 2008).

Non si tratta, ovviamente, di nulla di mai visto: il cosiddetto *social realism*, nelle sue numerose incarnazioni, ha una poetica molto simile, esplicitata con chiarezza ad esempio nell'epigrafe

di *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi: “I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce”, o nel movimento documentarista e di *mass-observation* inglese degli anni '30 (cfr. Vitale 1993: 14). In televisione il realismo sociale ha avuto la sua stagione d'oro soprattutto in Gran Bretagna, con il *single play* degli anni '60 e '70 (cfr. Rossini 2017). Registi e sceneggiatori come Ken Loach, Mike Leigh, Nell Dunn, Jeremy Sandford, David Mercer, John McGrath hanno lavorato moltissimo in quel periodo sulla forma del racconto televisivo, allo scopo di raccontare i problemi sociali più impellenti del tempo, dai senzatetto al trattamento della malattia mentale, dalla pena di morte allo sfruttamento della forza lavoro. *The Wire*, infatti, è stato spesso accostato al *social realism*. Secondo Jason Mittell:

The Wire embraces a fairly traditional mode of social realism, with minimal stylization and strict adherence to norms of accuracy that befits Simon's background as a journalist; we are asked to judge the storyworld, its characters, and their actions on a metric of plausibility, with success measured by how much the fiction represents society as we know it (2015: 221).

Questo tipo di *fiction*, osserva Vaage, sembra mettere in crisi la distinzione tra fattuale e finzionale basata sul modello comunicativo, perché intende fare delle precise “affermazioni di verità” sul mondo reale, pur non rappresentando fatti realmente accaduti. Il problema teorico può essere risolto, secondo la studiosa, identificando due caratteristiche fondamentali del *social realism*. La prima è la seguente:

Nonfiction typically makes claims about particular or token people, locations and events, and we will assess these claims as more or less truthful depending on whether they are, in fact, true about these tokens. By contrast, social realist fic-

tion asks the spectator to assess what is shown as true as type: this type of person has experienced this type of event in this type of location. [...] The content of the truth claims in social realist fiction is different from that in prototypical nonfiction: one is a claim about a type, the other about a token (Vaage 2017: 263).

Utilizzando la distinzione tra *type* e *token*¹⁰, è possibile identificare il tipo di “affermazioni di verità” che *The Wire* intende comunicare, e il modo in cui ciò si concilia con il fatto che le storie narrate non sono realmente accadute. La seconda caratteristica del *social realism* è il suo essere “historically specific”: le affermazioni di verità che porta avanti riguardano sì tipi e dunque astrazioni, ma comunque non sono mai verità universali sull’uomo, ma si riferiscono specificamente a un determinato luogo e momento storico.

L’ipotesi di Vaage è convincente e permette di spiegare molti aspetti della serie, tuttavia l’idea del tipo, anche per risonanza con le note teorie di Lukácsiana memoria, rischia di creare quello che io credo essere un fraintendimento: la verità che *The Wire* vuole comunicare non riguarda tanto le singole storie individuali, quanto il funzionamento complessivo delle strutture sociali. *The Wire* è molto più simile a un diorama, un modello in scala della realtà, una gigantesca simulazione che permetta di osservare il funzionamento degli agglomerati umani e le loro relazioni in questa epoca, che a una raccolta di storie esemplari. È uno dei punti di forza della serie, questo: i singoli personaggi possono anche permettersi di essere idiosincratici, eccentrici, poco verosimili e quindi interessanti (si pensi a Omar, a Brother Muzone, ma anche all’estrema intelligenza di Lester Freamon, per niente offuscata da tredici anni di confino in un lavoro di bassissimo livello); è la resa del modello in scala nel suo complesso che deve avvicinarsi il più possibile alla realtà.

Simon ha dichiarato insistentemente il suo interesse per la

rappresentazione delle istituzioni, arrivando a tracciare una differenza tra le serie di impostazione “shakespeariana”, interessate all’indagine psicologica del personaggio, e *The Wire*, che invece si ispira alla tragedia greca:

Our model is not quite so Shakespearean as other high-end HBO fare. [...] 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).

Al di là della visione che Simon ha della tragedia greca, l’intenzione è quella di porre l’accento sul rapporto tra l’individuo e i sistemi e le strutture sociali all’interno delle quali opera. Nel porto di Baltimora non è mai esistito un sindacalista di nome Frank Sobotka che si è reso complice di un’organizzazione criminale allo scopo di accumulare denaro per finanziare il sindacato e cercare di far tornare il porto ai livelli di occupazione degli anni ’70; ma la serie non racconta questa storia perché vuole dire che i sindacalisti sono corrotti, ma perché è funzionale alla costruzione di un modello narrativo del funzionamento dei *docks*, quello sì identico alla realtà e che si fa metafora del modo in cui quel sistema opera non solo a Baltimora, ma in qualunque altra città americana contemporanea.

The Wire è infatti una delle pochissime serie televisive prive di un protagonista, con un numero di personaggi talmente elevato che solo considerando tutti quelli che compongono il cast fisso di almeno una stagione si arriva già all’impressionante ci-

fra di trentasei ruoli. In questa folla non c'è spazio per gli eroi, come nota McMillan (2009).

Questa operazione è possibile e riesce così bene soprattutto grazie all'estensione del racconto che il formato serie TV consente. In sei anni, cinque stagioni e 60 episodi, Simon e Burns sono riusciti a disegnare un modello in scala che riproduce in maniera realistica gran parte delle strutture sociali che fanno (non) funzionare una città. Ogni stagione è infatti dedicata in particolare a un segmento: polizia e criminalità organizzata sono al centro della prima e rimangono costanti, ma nelle successive ci si occupa, rispettivamente, del porto e delle conseguenze della deindustrializzazione; della politica municipale e degli enormi ostacoli che fanno naufragare i tentativi di riforma; del disastro della scuola pubblica e delle politiche di standardizzazione dell'apprendimento; della stampa e in generale dei media che dovrebbero dare ai cittadini gli strumenti per comprendere la realtà e invece spesso inseguono il puro intrattenimento. In questa tela gigantesca le individualità dei singoli personaggi scompaiono di fronte alla complessità del sistema all'interno del quale sono, in sostanza, incastrati.

4. *Un metodo per il realismo*

Per analizzare il realismo di *The Wire* intendo prendere a prestito il metodo di analisi proposto da Federico Bertoni in *Realismo e letteratura* (2007), che individua “quattro aspetti, quattro diversi livelli di articolazione attraverso i quali leggere e scomporre qualunque fenomeno di scrittura realistica” (315). Il modello di Bertoni è particolarmente efficace perché, tra le altre cose, allontana l'analisi dall'idea di individuare un *grado* di realismo di un testo, focalizzandosi invece sulla stratificazione e sull'uso (o il non uso) di tecniche realiste nelle varie componenti, e riuscendo così a rendere conto di fenomeni estremamente complessi. Il metodo di Bertoni, tuttavia, è stato pensato per i

testi letterari. Per gli scopi di questo studio sarà quindi necessario adattarlo alla serialità televisiva¹¹.

Il primo livello è quello del *profilmico*, dunque il realismo della *mise en scène* e di tutto ciò che viene inquadrato dalla macchina da presa, ovvero l'omogeneità del visibile all'"esperienza empirica (sottomissione alle leggi naturali, coerenza logica, storicità, contemporaneità, familiarità, tipicità politico-sociale ecc.)".

Il secondo livello è quello del *filmografico*, ovvero "ogni effetto [...] risultante dall'apparecchiatura cinematografica e che, senza influenzare in modo concreto il profilmico durante le riprese, trasforma la percezione che lo spettatore ne avrà durante la proiezione" (Gaudreault 2000, ed. 2007: 127). Nel filmografico rientrano dunque sia la composizione della singola inquadratura che il montaggio¹². Il realismo, in questo caso, è identificabile come "uno specifico repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce e mantiene la cosiddetta 'illusione realista'" (Bertoni 2007: 315). Il montaggio hollywoodiano classico è un esempio efficace di questo tipo di tecniche che, sia chiaro, non sono universali né sempre valide e possono variare sia storicamente che geograficamente che nei diversi generi.

Il terzo livello è quello *semiotico*, cioè "il realismo del codice, innervato in quella complessa, ramificata trama culturale che regola la decodifica di un testo e che ne stabilisce la conformità rispetto a un insieme di contesti storicamente determinati (opinioni, ideologie, convenzioni, modelli di comportamento, sistemi di verosimiglianza [...])" (Bertoni 2007: 316). Nel caso della serialità televisiva il genere riveste un ruolo particolarmente importante perché una serie TV ha *sempre* un genere di appartenenza, per quanto rielaborato e stravolto. La classificazione di genere influenza la percezione dello spettatore: in un poliziesco, ad esempio, un inseguimento in auto è più facilmente accettato come realistico, perché fa parte dei cliché di genere.

Infine, il quarto livello è quello *cognitivo*: “il realismo della relazione estetica, che proietta il mondo del testo nell’orizzonte d’esperienza del lettore” (316). Si tratta del livello più astratto e sfuggente, che non a caso può rimanere pressoché invariato nel passaggio da un medium all’altro, e che tuttavia nel caso di molta narrativa televisiva ha un aspetto abbastanza semplice, perché in questo livello rientrano anche i messaggi, le “moralì della storia”, che spesso in televisione non sono poi così complesse.

5. *Realismi in The Wire*

La metafora del modello in scala, più volte utilizzata nel corso di questo saggio, cattura in maniera abbastanza precisa il modo in cui *The Wire* gestisce le informazioni narrative. Da un lato non viene visualizzato nulla che non potrebbe essere catturato dalla telecamera di un documentarista: percezioni alterate, ricordi, sogni, fantasie, nulla di tutto ciò trova mai espressione visibile. Dall’altro lato, però, allo spettatore è offerto uno sguardo ubiquo, onnipresente, al quale nessun evento rilevante sfugge. Nella prima stagione Avon Barksdale, il capo della gang criminale oggetto dell’indagine, per i poliziotti è una specie di fantasma: non se ne conosce né il volto, né la data di nascita, né la residenza. Qualsiasi poliziesco tradizionale avrebbe creato un alone di mistero intorno alla sua figura, per poi svelarla con effetto drammatico. *The Wire* invece ci fa conoscere Avon e tutta la gang ai suoi comandi sin dal primo episodio, e drammatizza invece la progressiva scoperta del mondo criminale da parte degli agenti, mettendo lo spettatore nella posizione di giudicare i progressi e gli errori.

Di contro a questa abbondanza di informazione, però, ci sono i pochissimi sforzi che la serie compie per rendere facilmente digeribile la specificità dei mondi narrativi. Laddove la serialità televisiva tradizionale utilizza tecniche piuttosto sofisticate per

catturare anche lo spettatore più distratto e discontinuo, contestualizzando, anticipando e riepilogando costantemente gli avvenimenti (cfr. Newman 2006), *The Wire* invece ci mette di fronte alla vita quotidiana e al gergo specialistico della polizia, degli spacciatori, degli amministratori o degli insegnanti senza preoccuparsi di dare troppe spiegazioni. Allo stesso modo, raramente vengono impiegati i vari metodi di *diegetic retelling* (Mittell 2015: 182) che aiutano lo spettatore a ricordare fatti avvenuti molti episodi prima, ma necessari alla comprensione della storia.

Il senso di questa operazione è chiaro: la serie vuole trasformare lo spettatore in testimone, trasmettendogli l'impressione di essere di fronte agli eventi nel momento stesso del loro svolgersi e nascondendo le operazioni di mediazione e ricostruzione operate dall'istanza narrante. Più che mimare il documentario, quindi, che non ha mai la possibilità di essere così ubiquo, la *mise en scène* di *The Wire* ambisce a mimare direttamente la realtà, concedendo allo spettatore uno sguardo totalizzante che somiglia a quello dello scienziato in un esperimento di laboratorio: è possibile osservare il fenomeno da tutti gli angoli, ma il suo significato resta da stabilire.

È opinione comune che lo stile visuale non sia uno degli elementi più interessanti di *The Wire*. David Bordwell, da questo punto di vista, ha emesso un giudizio piuttosto severo:

I got through four seasons of *The Wire* on DVD [...] but I found it over-hyped. It seemed to me a sturdy policeman's-lot procedural, but rather fragmented and uninspiringly shot (Bordwell 2010).

Questo stile poco esuberante serve, però, lo scopo generale della serie: è funzionale all'effetto di fattualizzazione della finzione. L'idea di base è imitare il documentario: Simon ha più volte indicato come riferimento Frederick Wiseman, leader

dell'“observational documentary movement” e pioniere del cosiddetto *direct cinema*. A volte viene richiamato anche il *look* del *cinéma vérité*, con la macchina da presa che si muove da una parte all'altra nell'apparente tentativo di seguire gli eventi in diretta, come se non fossero sceneggiati. Nei dialoghi, per esempio, al campo/controcampo si preferisce spesso lo spostamento dell'inquadratura da un personaggio all'altro, e lo spostamento avviene dopo l'inizio della battuta, a mimare il comportamento di un cameraman che riprende un dialogo reale, che non ha turni di parola prefissati.

Si potrebbero notare molte altre costanti stilistiche, come ad esempio l'uso degli specchi o delle cornici interne; gli elementi più notevoli dello stile filmografico di *The Wire*, però, sono tutti in negativo, riguardano ciò che *non c'è*: i primi piani sono piuttosto rari; non ci sono né musica extradiegetica né effetti sonori innaturali; non ci sono riprese in soggettiva, né soluzioni espressive che rendano la percezione di un personaggio; non ci sono *slow motion*, *fast forward*, montaggi riassuntivi; non c'è manipolazione del tempo narrativo, il racconto avanza in maniera costante e lineare¹³.

Questo stile “unselfconscious and unobtrusive”¹⁴ non va confuso con una forma di conservatorismo: al tempo era, anzi, una scelta anticonformista e coraggiosa. Proprio in quegli anni si andava affermando C.S.I. (CBS, 2000-15), che ha diffuso uno stile visuale basato su colori forti e immagini generate al computer, su bruschi cambi di inquadratura e sulla composizione della storia come elemento di *suspense* (cfr. Turnbull 2007). Ma anche se si considerano i polizieschi coevi più vicini al *social realism*, come la stessa *Homicide* o *NYPD Blue* (NBC, 1993-2005), che pure mimavano il documentario, lo stile dominante era fatto di riprese traballanti con la camera a mano, angoli di ripresa innaturali, effetti sonori ad alto volume, ritmo elevatissimo.

L'eccesso di sobrietà di *The Wire*, quindi, per il genere e l'epoca era molto visibile, forse perfino innaturale. Doveva esserlo, d'altra parte, perché un punto programmatico della serie era proprio differenziarsi dai polizieschi dei network, non solo nel contenuto, ma anche nella forma. Dunque, dove le altre serie mettevano in campo soluzioni espressive il cui scopo era dare l'impressione di essere dentro gli eventi, *The Wire* invece rallenta il ritmo e abbassa il volume per dare allo spettatore il ruolo di testimone esterno, distaccato e oggettivo.

Le infrazioni più evidenti alle convenzioni del poliziesco si collocano, però, al terzo livello. Se *The Wire* nega sistematicamente i cliché di genere, però, non lo fa né per innovare, né per sorprendere lo spettatore, né come segno di autocoscienza testuale: le convenzioni del poliziesco vengono sovvertite invece per affrancarsi dal genere stesso, presentandosi invece come resoconto veritiero del lavoro della polizia. Questa strategia è particolarmente evidente nella prima stagione: nei primi episodi, ad esempio, viene continuamente sottolineata la scarsità dei mezzi a disposizione in dipartimento e la vetustà della tecnologia a disposizione. Kima Greggs, detective della narcotici brillante e votata all'azione, viene introdotta china su un'obsoleta macchina da scrivere, intenta a riempire uno dei mille moduli che fanno parte della vita di un agente tanto quanto gli inseguimenti e le sparatorie.

Il principio di realtà che *The Wire* insegue tende a normalizzare il lavoro dei detective, avvicinandolo all'esperienza di qualsiasi lavoratore di un'organizzazione complessa. La regola fondamentale di questa normalizzazione è che la maggior parte delle persone agisce principalmente all'interno di binari ben delineati dal sistema sociale e seguendo la propria convenienza personale. I poliziotti sono interessati a sapere chi firmerà le autorizzazioni per gli straordinari, più che a fare giustizia. Come ha osservato Jameson, è solo all'interno di questa regola realista

che possono esistere (ma solo per essere sconfitte) le utopie di Frank Sobotka o di Bunny Colvin (Jameson 2010).

Sollevando lo sguardo un po' di più si arriva all'ultimo livello, quello *cognitivo*, dove *The Wire* formula esplicitamente le sue affermazioni di verità. Se da un lato, infatti, siamo messi di fronte a un esperimento scientifico, dall'altro i risultati dell'esperimento sono piuttosto preconfezionati. Le tesi politiche fondamentali di *The Wire* sono, per lo più, molto chiare ed evidenti: la guerra alla droga non funziona; la terziarizzazione dell'economia sta distruggendo il lavoro; la riforma delle istituzioni non può basarsi sugli slogan elettorali; le scuole pubbliche vanno riformate; la stampa quotidiana dovrebbe analizzare la realtà e non confezionare storie appetibili.

Nella sua componente più astratta, che riguarda la strutturazione complessiva della trama e la tessitura delle scene, *The Wire* abbandona la propria pretesa di oggettività e impone un forte filtro autoriale. Nella prima stagione, ad esempio, l'opposizione tra il metodo di indagine basato sulle intercettazioni, utilizzato dalla squadra interdipartimentale in cui lavorano i protagonisti, è evidentemente opposto ai metodi preferiti dalle alte gerarchie, cioè infiltrati, *buy bust*¹⁵, porte sfondate, conferenze stampa con i sacchi di droga sul tavolo. Il primo metodo è più lungo, lento e costoso, ma permette di capire realmente il funzionamento dell'organizzazione criminale e di identificare i capi; i secondi sono rapidi e spettacolari, ma ottengono come unico risultato quello di vessare gli anelli più deboli della compagine criminale, ragazzi cresciuti nei quartieri ghetto per i quali lo spaccio è l'unica forma di lavoro possibile. L'opposizione tra i due metodi riflette abbastanza scopertamente quella tra *The Wire* e il poliziesco classico. Se molte delle tesi politiche della serie sono piuttosto chiare e dirette, tuttavia, è anche vero che l'enorme estensione del testo comporta un notevole scarto qualitativo. Il modello in scala creato da *The Wire* è talmente va-

sto da diventare ingovernabile, prende vita propria e non parla a tutti gli spettatori con la stessa voce, diventando, stavolta perfino contro la volontà dei suoi stessi autori, simile alla realtà.

NOTE

¹ Cfr. l'indispensabile Alvarez 2009 e il primo capitolo di Williams 2014.

² Per una introduzione a HBO cfr., tra i tanti, Leverette, Ott, Buckley 2007.

³ Le tre serie sono: *The Wire* (2002-8); *Treme* (2010-13); *The Deuce* (2017-). Le miniserie, invece: *The Corner* (2000); *Generation Kill* (2008), *Show Me a Hero* (2015).

⁴ Proprio così: Barack Obama ha intervistato David Simon, non l'inverso. *A Conversation with President Obama and The Wire Creator David Simon* (<<https://www.youtube.com/watch?v=xWY79JCfhjw>>).

⁵ Wilson pronunciò queste parole all'interno di un incontro interamente dedicato alla serie, ad Harvard, al quale Simon fu invitato, cfr. Wilson 2008.

⁶ Mi sono occupato in maniera specifica dell'argomento in Rossini 2015, a cui rimando per una discussione teorica più ampia.

⁷ Per una sintetica panoramica sull'argomento cfr. Shaeffer 2014.

⁸ Le prime due stagioni di *American Crime Story* hanno ricostruito, rispettivamente, il processo a O.J. Simpson e l'assassinio di Gianni Versace.

⁹ Dal pretenzioso titolo di *The Audacity of despair. Collected prose, links and occasional venting from David Simon* (<<https://davidsimon.com>>).

¹⁰ Introdotta da C. S. Peirce in ambito linguistico e poi diffusasi enormemente nel gergo filosofico.

¹¹ Nella formulazione originale di Bertoni i quattro livelli sono: "tematico-referenziale", "stilistico-formale", "semiotico", "cognitivo" (2007: 315-316).

¹² È chiaro che le tecniche di post produzione digitale, ormai molto comuni, rendono problematica la scomposizione dell'audiovisivo in profilmico e cinematografico. Nel caso di *The Wire*, tuttavia, la questione non si pone perché la serie non ha mai fatto uso di queste tecniche.

¹³ Queste regole sono rigide ma non ferree, nel senso che nei 60 episodi si trovano delle eccezioni. La più notevole è il montaggio che chiude ogni stagione, in cui la stessa musica extradiegetica accompagna alcune brevi scene che riguardano i protagonisti, a mo' di conclusione e commiato.

¹⁴ Lo definisce così un interessante *visual essay* realizzato da Erlend Lavik, *Style in The Wire* (<<https://vimeo.com/39768998>>).

¹⁵ Arresti ottenuti tramite finti acquisti di droga organizzati dalla polizia stessa.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alvarez, Rafael (2009), *The Wire: Truth to Be Told*, Edimburgh, Canon-gate Books.

Barry, Dan (2017), "The Deuce Recalls Sex and Sleaze in 1970s Times Square", *New York Times*, <<https://www.nytimes.com/2017/08/24/arts/television/the-deuce-hbo-david-simon.html>> [1/10/2018].

Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi.

Bordwell, David (2010), "Take it from a boomer: TV will break your heart", *David Bordwell's Website on Cinema*, <<http://www.david-bordwell.net/blog/2010/09/09/take-it-from-a-boomer-tv-will-break-your-heart/>> [1/10/2018].

Carroll, Noël (1997), "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", *Film Theory and Philosophy*, eds. Richard Allen e Murray Smith, New York, Oxford University Press: 173-202.

Gaudreault, André (2000), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, trad. it. a cura di Dario Buzzolan, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2007.

Hornby, Nick (2007), "An Interview with David Simon. Creator-Writer-Producer of HBO's *The Wire*", *Believer*, 46/2007 (August 1st, 2007), <<https://believermag.com/an-interview-with-david-simon>> [1/10/2018].

Jameson, Fredric (2010), "Realism and Utopia in *The Wire*", *Criticism*, 52/3-4: 359-72.

Kelleter, Frank (2014), *Serial Agencies: The Wire and Its Readers*, Alre-sford, Zero Books.

- Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara Louise (2009), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York and London, Routledge.
- McMillan, Alasdair (2009), "Heroism, Institutions, and the Police Procedural", *The Wire: Urban Decay and American Television*, eds. Tiffany Potter, C.W. Marshall, New York, Continuum: 50-63.
- Mittell, Jason (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press.
- Mongelli, Marco (2016), "Drammatizzare la verità: la poetica di David Simon in tre miniserie HBO", *Between*, VI/11: 1-24.
- Newman, Michael Z. (2006), "From beats to arcs: toward a poetics of television narrative", *The Velvet Light Trap*, 58: 16-28.
- Paget, Derek (2004), "Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama", *The Television Studies Reader*, eds. Annette Hill, Robert C. Allen, London, Routledge, 2004: 196-208.
- Plantinga, Carl (1987), "Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds", *Persistence of Vision*, 5: 44-54.
- Pnedolf-Mounce, Ruth; Beer, David; Burrows, Roger (2011), "The Wire as Social Science Fiction", *Sociology*, 45/1: 152-67.
- Rossini, Gianluigi (2015), "Scrittori di televisione. L'autorialità nella serie episodica", *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione*, ed. Stefania Rimini, Lentini, Duetredue edizioni: 95-119.
- (2017), "Teatro da salotto. Il single play britannico dalle origini alla scomparsa", *Cinergie*, 12: 281-93.
- Shaeffer, Jean-Marie (2014), "Fictional vs. Factual narration", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, Berlin-Boston, De Gruyter: 179-96.
- Simon, David (1991), *Homicide: A Year on the Killing Streets*, Boston, MA, Houghton Mifflin.
- Simon, David (1997), *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Danvers, MA, Broadway.
- Talbot, Margaret (2007), "Stealing Life. The Crusaders Behind The Wire", *New Yorker*, <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life>> [2/10/2018].

- Turnbull, Sue (2007), "The Hook and the Look. CSI and the Aesthetics of the Television Crime Series", *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*, ed. Michael Allen, London, I.B. Tauris: 15-32.
- Vaage, Margrethe B. (2017), "From The Corner to The Wire: On Non-fiction, Fiction, and Truth", *Journal of Literary Theory*, 11 / 2: 255-71.
- Vitale, Marina (1993), *L'altra Inghilterra. Luoghi e stili della scrittura proletaria inglese degli anni Trenta*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Williams, Linda (2010), *On The Wire*, Durham and London, Duke University Press.
- Wilson, William J. et al. (2008), *The HBO Series The Wire - A Compelling Portrayal of an American City*, <<http://www.iop.harvard.edu/forum/hbo-series-wire-compelling-portrayal-american-city>> [1/10/2018].

FILMOGRAFIA / SERIE TV

- Le mani sulla città*, Dir. Francesco Rosi, 1963.
- Homicide: Life On the Streets*, created by Paul Attanasio, NBC Productions, NBC, 1993-99.
- NYPD Blue*, created by Steven Bochco and David Milch, Steven Bochco Productions - 20th Century Fox Television, ABC, 1993 – 2005.
- CSI: Crime Scene Investigation*, created by Anthony E. Zuiker, Jerry Bruckheimer Television - CBS Productions, CBS, 2000 - 2015.
- The Corner*, created by David Simon and David Mills, Blown Deadline Productions - HBO Films, HBO, 2000.
- The Wire*, created by David Simon, Blown Deadline Productions - HBO, HBO, 2002 – 2008.
- Treme*, created by David Simon and Eric Overmyer, Blown Deadline Productions - HBO, HBO, 2010 – 2013.
- Show Me a Hero*, created by David Simon and William F. Zorzi, Blown Deadline Productions – HBO Miniseries, HBO, 2015.

The Deuce, created by David Simon and George Pelecanos, Blown Deadline Productions - HBO Entertainment, 2017 – 2018.

