

Introduzione

Nell'anno in cui si celebrano i dieci anni dalla rinascita della produzione di fiction in Italia (in corrispondenza dell'emanazione di una legislazione apposita volta a favorire la produzione interna tramite l'introduzione di quote obbligatorie nella programmazione di emittenti pubbliche e private con le relative forme di finanziamento basate sul reinvestimento delle entrate pubblicitarie) se si getta uno sguardo agli studi dedicati negli ultimi decenni ai diversi formati della fiction domestica e in particolare a quella seriale si nota una netta prevalenza di un approccio storico-sociologico, mirato a ricostruire la genesi e le forme dei prodotti audiovisivi italiani riconducendoli alle precedenti forme di narrazione diffuse a livello nazionale.

È la pista di indagine portata avanti nell'ambito dei Rapporti Annuali sulla fiction realizzati dall'Osservatorio¹ incaricato, e destinati a dare conto sia dei volumi di fiction prodotta che delle tipologie della stessa, delle tendenze prevalenti e, in misura minore, dei modelli produttivi ad esse collegati, anche in rapporto alle altre realtà europee.

Tali contributi, tuttavia, per la loro stessa natura, hanno cercato in prevalenza di rintracciare nelle fiction prese in considerazione e catalogate in rapporto a formati e generi di appartenenza, soprattutto le emergenze di modelli psicologici e relazionali fissi iscrivibili nei vari contesti socio-culturali, prestando minore attenzione alle forme narrative con cui il racconto veniva sviluppato, alle tecniche di scrittura impiegate (e quindi ai modelli di riferimento) e solo in minima parte a indagare concretamente i modelli operativi impiegati nella realizzazione delle fiction stesse o ai riferimenti particolari dei professionisti che sono impegnati nella scrittura delle serie.

La maggior parte degli studi presi in considerazione come sfondo alla mia ricerca, poi, tendevano a inquadrare la produzione italiana unicamente in riferimento agli antecedenti nostrani, valorizzando soprattutto il riferimento alle forme di racconto tradizionali e alla ripresa di modelli più o meno consolidati della produzione televisiva e della tradizione letteraria italiana, mentre erano lasciate in secondo piano le possibili

¹ L'Osservatorio sulla Fiction Italiana, OFI, fondato e diretto da Milly Buonanno.

forme di contaminazione (per quanto minoritarie) con modelli più lontani e i tentativi di innovazione operati nell'evolversi degli stessi prodotti.

In generale, poi, le indagini si concentravano “a valle” del processo di creazione e realizzazione delle serie stesse, analizzando il prodotto finito e le reazioni del pubblico e lasciando in secondo piano il processo di elaborazione dello stesso, sia al livello di ideazione che di concreta realizzazione, un processo fatto naturalmente di ipotesi e tentativi, di parziali successi o tragici fallimenti, di regole e imprevisti, un processo che, nella continua interazione tra elaborazione teorica, realizzazione pratica ed esiti di audience, costituisce certamente una parte importante nel quadro complessivo della produzione seriale italiana.

Di qui l'idea di impostare un diverso lavoro di ricerca, composito e “dall'interno”, finalizzato ad indagare a tutto campo la natura della serialità italiana in una delle sue più consolidate tipologie, il poliziesco, con l'idea di evidenziare i possibili rapporti di filiazione e adattamento rispetto ai modelli più autorevoli (e di successo internazionale) della serialità televisiva americana dello stesso genere, cioè partendo dall'ipotesi che questo tipo di produzione, specie negli ultimi anni, si possa considerare non solo e non tanto il prodotto di una “storia italiana”, ma anche una forma di indigenizzazione delle forme di narrazione seriale americana, amata e odiata, imitata o ripudiata, ma pur sempre imprescindibile riferimento prima di tutto per chi realizza questo tipo di prodotti audiovisivi in Italia. Di indigenizzazione, a dire il vero, parlava già nel 1999 Milly Buonanno² in un saggio sulla fiction nostrana, ma ponendo l'accento piuttosto sulla costruzione dell'identità operata dai racconti televisivi.

Sostenere in modo adeguato questo tipo di approccio, tuttavia, sarebbe stato assai più arduo senza avere l'esperienza diretta del processo di concezione e di realizzazione di una serie che fosse esemplificativa e sintetica del panorama italiano dell'ultimo decennio. A tutt'oggi, diversamente che negli Stati Uniti, dove l'esperienza delle équipes creative di numerose serie di successo è stata indagata tramite interviste e contributi scientifici, in Italia mancano quasi del tutto interventi riguardanti questo tipo

² MILLY BUONANNO, *Indigeni si diventa. Locale e globale nella serialità televisiva*, Sansoni, Firenze 1999.

esperienza creativa e i singoli processi continuano a rimanere, forse per una malintesa idea di *privacy*, un patrimonio non condiviso.

Da questo punto di vista, dunque, si è rivelato fondamentale il mio coinvolgimento nel team di autori che hanno concepito e curato la realizzazione della sesta stagione di *Distretto di Polizia* - a tutti gli effetti la serie più longeva e di maggior successo nella televisione italiana degli ultimi anni -, nonché la possibilità di raccogliere le esperienze di diversi professionisti coinvolti, a diverso titolo e in momenti diversi, nella concezione e nella realizzazione del *concept* originario della serie, ovvero responsabili di momenti fondamentali della sua evoluzione.

Solo partecipando personalmente all'intero arco della concezione e realizzazione della serie, avendo la possibilità di osservare le dinamiche di interazione tra i vari soggetti coinvolti nella realizzazione (dalla fase di scrittura a quella di riprese e poi quella di post-produzione e finitura, passando per la scelta del cast e attraverso l'interazione con il network committente) è stato possibile cogliere gli indirizzi generali che, con specifiche declinazioni legate a diverse variabili, guidano la produzione dei titoli seriali italiani, ma anche constatare il peso notevole degli imprevisti – siano essi il venir meno di un interprete particolarmente importante oppure la necessità di operare dolorosi tagli alle sceneggiature per rispettare il budget – nonché la difficoltà di far interagire i vari settori coinvolti nella realizzazione del prodotto.

Naturalmente prima di poter considerare in particolare come esemplare il caso di *Distretto di Polizia* è stato necessario riepilogare i riferimenti più importanti che fanno da sfondo a questo titolo ed è per questo che i primi due capitoli sono dedicati a una panoramica della produzione seriale di genere poliziesco negli Stati Uniti e in Italia.

La rassegna, che segue un ordine cronologico, ha soprattutto lo scopo di evidenziare da una parte le caratteristiche di formato dei vari titoli (durata, peculiarità del metodo di indagine, strutturazione dei personaggi e tipologia del protagonismo, ma anche specificità di regia e musica), dall'altra di soffermarsi sulla natura dei contenuti, in termini di casi affrontati, di caratterizzazione dei protagonisti di serie e dei

personaggi di puntata, di descrizione dell'universo del racconto e di rapporto con la realtà extra-narrativa.

Lo scopo è stato fondamentalemente quello di individuare tendenze dominanti che potessero costituire un riferimento nell'analisi di *Distretto di Polizia* sia in termini di modelli produttivi che di concezione narrativa.

Dal terzo capitolo in poi si è preso specificamente in esame *Distretto di Polizia* come esempio di serialità che ha saputo imporsi con un'identità precisa e, anche grazie alla sua longevità, costruire, spesso per tentativi, un modello operativo sia a livello di concezione che di realizzazione.

Così, dopo aver contestualizzato la serie - tenendo presente, tra l'altro, il suo ruolo all'interno delle strategie aziendali dell'epoca da parte del network committente - e averne indagato le componenti a livello di concept e di scelte iniziali (natura del protagonismo, tipologia delle indagini, stile narrativo, ecc) individuando novità e fattori di continuità soprattutto a livello di modelli narrativi, ho cercato di cogliere e mettere in luce l'evoluzione del titolo nei suoi diversi anni di produzione, concentrandomi già in questa fase sulla natura del metodo di lavoro adottato dai creatori della serie.

Una capitolo, poi, è stato dedicato ad un'analisi più approfondita del mondo narrativo creato da *Distretto di Polizia*, indagato a partire dalle modalità di caratterizzazione dei personaggi (in rapporto a recenti studi sui meccanismi di coinvolgimento dello spettatore sul racconto televisivo a partire dal personaggio), ma anche alla selezione delle storie da raccontare.

In ultimo, individuando nel momento della scrittura lo snodo fondamentale capace di imprimere una forte identità ai prodotti seriali e constatando le problematiche connesse al consolidamento e alla differenziazione delle figure autoriali in ambito italiano, ho voluto confrontare i modelli organizzativi dei team creativi nostrani con quello degli analoghi americani per cercare di coglierne le specificità.

Con questo ultimo capitolo, quindi, la ricerca ha tentato di dare conto dello "stato dell'arte" nel settore della produzione seriale italiana, indicandone le specificità, in

termini anche di debolezze e prospettive, offrendo al contempo un quadro delle professionalità coinvolte e delle possibili organizzazioni del lavoro creativo stesso.

Non credo, naturalmente, di aver esaurito con questa ricerca l'indagine sulla serialità italiana che, proprio in questo momento, affronta un periodo di intensa trasformazione, incontrando notevoli difficoltà nell'evolversi per contrastare la concorrenza di una sempre più ricca produzione straniera, che finisce per influenzare il gusto degli spettatori, rendendolo più esigente e meno disposto a tollerare limiti e approssimazioni delle nostre produzioni.

L'idea è, invece, di offrire uno sguardo dall'interno sui meccanismi che governano quello tipo di produzione, senza pretendere di giudicarne in maniera esaustiva l'efficienza o la vitalità, ma semplicemente indicando la specificità italiana in questo contesto, con tutti i meriti e i limiti che la sua natura particolare comporta.

Capitolo I

Le strutture narrative nella serialità americana poliziesca: storia e tipologie

Con una solida tradizione letteraria e cinematografica alle spalle, il genere poliziesco³ è sempre stato uno dei più praticati nella serialità televisiva americana.

Nel corso dei decenni sono state moltissime le varianti sperimentate a livello di formati, contenuti e strutture narrative adottate, che rivelano una singolare sensibilità e ricettività alle variazioni degli umori del pubblico che, pur manifestando un'affezione costante a questa tipologia di racconto (tra i programmi più seguiti della televisione americana si trovano costantemente titoli riconducibili al genere poliziesco), sembra periodicamente richiedere (e apprezzare) una variazione anche significativa nella formulazione del racconto.

In questo capitolo cercherò, anche attraverso l'individuazione di esempi particolarmente significativi, di individuare le linee di evoluzione del genere privilegiando innanzitutto la dimensione della strutturazione del racconto al fine di individuare i punti (e quindi i titoli) che costituiscono i paradigmi fondamentali di questa tipologia narrativa per poi poterne individuare l'influenza sulla produzione italiana e in particolare su *Distretto di Polizia*.

I.1 Serie e serial: una distinzione metodologica

Nell'affrontare il genere poliziesco nella televisione americana, sono d'obbligo una riflessione e una distinzione preliminari che riguardano tutti i prodotti seriali americani.

Benché i titoli che prenderemo in considerazione rientrino per la stragrande maggioranza nella categoria delle serie pure o telefilm⁴, perché privilegiano una

³ In realtà un macrogenere nel quale si potrebbero far rientrare anche serie thriller e noir, nonché, specialmente nell'ultimo decennio, titoli ibridati con il genere fantastico, come *X-Files*.

⁴ Per una disamina delle distinzioni tra *serie* e *serial* si veda GUALTIERO PIRONI, *La produzione televisiva Usa dal serial al miniserial*, in *Cineforum*, n.230, dicembre 1983, pp.11-14, ma anche MAURIZIO COSTANZO e FLAMINIA MORANDI, *Facciamo finta che l'industria televisione: produrre fiction seriale*, Carocci, Roma 2003 e SARA MELODIA, *La lunga serialità*, in GIANFRANCO BETTETINI, PAOLO BRAGA, ARMANDO FUMAGALLI (a cura di), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 286-301.

struttura ad episodi chiusi, con segmenti narrativi autonomi e indipendenti, ciascuno dei quali presenta uno sviluppo drammaturgico proprio che si ripete da una puntata all'altra⁵, nella storia del poliziesco sono presenti, alle origini, ma anche, occasionalmente, in tempi più recenti, esempi di veri e propri *serial* cioè di forme di racconto sviluppate in puntate successive (il numero degli episodi è variabile), in cui è prevista un'evoluzione diacronica degli eventi e il senso complessivo del racconto può essere colto solo prendendone in considerazione l'intera durata⁶. A voler essere precisi si dovrebbe parlare di mini-serial, intendendo con questo termine per l'appunto una forma che ibrida la struttura delle miniserie con quella di forme di serialità lunga, mutuando dalle prime alcuni meccanismi di racconto, ma sfruttando delle seconde le strategie di dilatazione del racconto per raggiungere la durata di una "stagione televisiva" (24/26 episodi) o di una mezza stagione (12/13 episodi), formule di racconto che negli anni più recenti hanno avuto fortuna nelle produzioni delle reti via cavo e non solo nel genere poliziesco.

Le alterne fortune delle diverse formule narrative, che si intrecciano con altre scelte pertinenti alle modalità della gestione dei personaggi e alla scelta nella tipologia delle storie da raccontare danno vita, negli anni, a prodotti molto diversi tra loro, sia in termini di design dei *characters* (con una progressiva preferenza per personaggi meno eroici e più ambigui) che in termini di stile dell'indagine (con un trionfo, apparentemente ancora in atto, del sottogenere *procedural*).

Nel caso delle *serie* pure, ad ogni modo, ciò che distingue in modo più evidente un titolo dall'altro è senz'altro la strutturazione della *storia o caso di puntata*, cioè la vicenda che, secondo le modalità peculiari di quella serie, si apre e si chiude all'interno del singolo episodio. Questa unità minima, tra l'altro, almeno nel caso del genere poliziesco, finisce per essere sotto certi aspetti presente anche nei *serial*, nella misura in cui in ogni puntata viene raccontata sì una porzione della macroindagine che

⁵ Il che implica, naturalmente, che il legame con il pubblico sia basato sul piacere della riproposizione di una formula narrativa (quella dell'indagine, nel caso del poliziesco), ma anche su quella dei medesimi personaggi, dalle caratteristiche costanti pur nel variare dei singoli casi di puntata. Cfr. ALDO GRASSO (a cura di), *Enciclopedia della Televisione*, Garzanti, Milano 1996.

⁶ Non parliamo qui, naturalmente, di quei *serial* in cui il numero delle puntate è virtualmente infinito, una categoria in cui rientrano le *soap opera*.

occupa l'intera stagione, ma solitamente viene anche risolto almeno un mistero parziale che, quindi, svolge il ruolo di caso di puntata.

Nel caso specifico della serialità poliziesca, è evidente che il pubblico ama riconoscerne i meccanismi (il piacere è dato, infatti, dalla risoluzione di problemi sempre nuovi all'interno di un framework noto dato dalle convenzioni di genere, particolarmente forti in questo contesto), seguendo un plot che si sviluppa all'interno di limiti di logica e razionalità⁷.

Pur osservando, attraverso un percorso cronologico, le periodiche evoluzioni del genere, poi, ci si accorgerà di come, rispetto ad altri, il poliziesco tende ad essere un genere piuttosto conservativo almeno in alcuni elementi essenziali riguardanti lo sviluppo drammaturgico perché lo spettatore possa goderne pienamente.

Ne consegue che il versante in cui si verificano i maggiori cambiamenti è quello che riguarda il modo in cui la scrittura (ma anche la messa in scena, naturalmente, così come lo stile di recitazione) interagiscono con la sensibilità e la pratica culturale ma anche l'opinione pubblica del momento storico in cui la serie viene realizzata, con l'intento di riflettere una tendenza o, all'opposto, promuovere, in modo più o meno dichiarato, un cambiamento di prospettiva e di valori⁸.

La ricchezza e la varietà dell'attuale panorama americano, per altro, rende virtualmente impossibile censire tutta la produzione; si cercherà quindi di individuare piuttosto alcuni titoli esemplari e paradigmatici sotto il profilo formale e/o contenutistico e/o della definizione valoriale, individuando quelli che, soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta e poi con gli anni Ottanta, quando le produzioni americane hanno invaso i nostri schermi in corrispondenza con l'espansione dell'emittenza privata, maggiormente hanno influenzato la corrispondente produzione italiana di polizieschi, interagendo con una tradizione locale per produrre ibridi dalle caratteristiche tipiche.

⁷ Per un approfondimento vedi GLEEN CREEBER, *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, British Film Institute, London 2004, pp. 78 e ss.

⁸ Il cambiamento più evidente, naturalmente, è quello che riguarda la rappresentazione dei poliziotti, trasformati pian piano da eroi istituzionali senza macchia in esseri umani con difetti o vere e proprie ambiguità morali.

I.2 Un excursus storico

Prendendo in esame la lunga storia della serialità poliziesca americana⁹, al di là di una semplice cronologia, che consente in ogni caso di individuare alcune grandi “epoche”, è possibile rintracciare facilmente, soprattutto per i primi decenni, alcuni modelli fissi di racconto che, pur adattati al piccolo schermo (e dunque incrociati con esigenze produttive e di programmazione¹⁰ nonché con considerazioni circa le modalità di fruizione da parte del pubblico), ricalcano quelli dei consimili racconti proposti sul grande schermo. Il modello lineare delle storie (che prevedono numerosi momenti fissi, da quello del compimento del delitto all’ingresso in scena dei poliziotti, dallo scontro con il sospetto/colpevole al ristabilimento dell’equilibrio iniziale), usato in special modo nelle serie ad episodi chiusi, non è altro che una semplificazione degli intrecci del grande schermo, a loro volta mutuati, non senza pesanti modifiche, da alcuni modelli letterari, in particolare quello del romanzo *hard-boiled*.

In questa struttura base, che accomuna tutte le serie poliziesche, la variazione più importante è quella che distingue il meccanismo giallo più classico, con il colpevole nascosto al pubblico come all’investigatore di turno, dal *thriller*, in cui lo spettatore conosce l’identità del colpevole.

Dal momento che il *delitto* (non sempre in alcune serie si tratta di omicidi, anche se questo tipo di crimine è quello che offre le più interessanti possibilità narrative) è solitamente il primo momento fisso di qualunque serie poliziesca, il discrimine risiede naturalmente nel punto di vista da cui esso è mostrato, cioè prevedendo o meno di mostrare e svelare al pubblico l’identità del colpevole.

Pastore¹¹ fa notare che non solo questo primo passaggio del racconto, ma un’intera gamma di svolgimenti base risultano ricorrenti nella storia di questo genere, anche se di volta in volta la medesima fabula di base viene reinventata nei diversi telefilm attraverso la sua declinazione nelle specifiche modalità di racconto (più o meno attento agli aspetti procedurali delle indagini, più o meno interessato ad indagare

⁹ Come fa, in riferimento alla sua fruizione da parte del pubblico italiano, ROBERTO PASTORE, *Sulle strade della fiction. Le serie poliziesche americane nella storia della televisione*, Lindau, Torino 2002.

¹⁰ Da cui, ad esempio, la divisione in atti corrispondenti alle interruzioni pubblicitarie, un meccanismo su cui avremo modo di ritornare.

¹¹ PASTORE, *Sulle strade della fiction*, p.28.

le psicologie dei personaggi e in particolare dei colpevoli, influenzato dalla personalità e dallo “stile” dei protagonisti della serie, ecc).

Questo significa, però che, anche se rimane riconoscibile, la trama base viene notevolmente modificata, soprattutto dal punto di vista del coinvolgimento emotivo che suscita nello spettatore.

La costruzione del racconto articolata in alcuni momenti necessari, si muove sempre anche all'interno di una polarità che privilegia da una parte l'azione e dall'altro l'indagine di carattere intellettuale¹²; naturalmente tra i due estremi esiste tutta una gamma di possibilità intermedie e, in ogni caso, all'interno di ogni serie ogni singolo episodio può sbilanciarsi in un senso o nell'altro a seconda anche delle risorse disponibili per la realizzazione del prodotto audiovisivo¹³ e della credibilità di un certo sviluppo in rapporto all'identità della serie e dei suoi protagonisti¹⁴.

Naturalmente nel corso degli anni anche la maggiore o minore attenzione ai fermenti culturali, sociali e politici della società americana ha costituito una variabile importante nel disegnare innanzitutto i profili dei personaggi raccontati. Non più solo poliziotti bianchi e solitari, ma sempre di più una variegata rappresentanza di razze e minoranze, prima in ruoli subalterni e poi sempre più di comando.

Un corollario di questo punto riguarda l'individuazione di un protagonismo dapprima individuale, poi, sempre più spesso di coppia o addirittura corale.

Un'altra linea di evoluzione di un certo rilievo è quella, già accennata, relativa al profilo etico dei protagonisti dei telefilm. Alla limpida lotta tra Bene e Male (dove i poliziotti, pur con tutti i loro limiti, facevano naturalmente parte dei buoni, mentre i criminali erano inesorabilmente cattivi) si è gradualmente sostituita una visione del

¹²Vedremo in seguito come anche all'interno di quest'area vi possano essere diverse specializzazioni, dall'uso praticamente esclusivo delle prove fisiche (che richiedono un approccio scientifico, come in *C.S.I.*) a quello della psicologia più o meno raffinata (c'è quella *pratica* di un Colombo, ma anche quella sistematizzata e similscientifica di titoli più recenti come *Criminal Minds* fino a quella quasi sciamanica di *Profiler*).

¹³ Una scena d'azione (un inseguimento o una sparatoria, per esempio) costano naturalmente parecchio di più anche se l'assortimento di strumentazione scientifica mostrato in ogni puntata di *C.S.I.* implica anch'esso dei costi per l'allestimento delle scenografie.

¹⁴ Per esempio non ci si aspetta dai protagonisti di *Starsky and Hutch* raffinati ragionamenti così come non si pretende da *Colombo* che si metta a correre dietro ad un delinquente in fuga.

mondo narrativo¹⁵ molto più sfumata, in cui non solo la vittoria del Bene appare molto meno certa e il campo dei buoni non più così compatto¹⁶, ma la stessa identità dei protagonisti risulta scalfita nella sua eroicità, attaccata dall'interno come sede di una netta distinzione tra ciò che è giusto e sbagliato.

Se questa evoluzione ha consentito da una parte di rendere più complessa e interessante l'architettura non solo dei personaggi, ma anche delle storie, dall'altra ha profondamente modificato l'identità di un genere che aveva nella sua sostanziale chiarezza morale un punto di riferimento.

Il poliziotto, infatti, un po' come l'eroe solitario del western, per quanto possa entrare spesso in rotta di collisione con le autorità superiori e il sistema (rigido, ottuso e burocratico)¹⁷, è comunque garante dell'ordine e del bene comune contro gli attacchi (più o meno forti) dei criminali/devianti, che lo mettono in discussione.

Oggi, invece, anche attraverso il racconto di realtà sempre più estreme (e a volte pure un po' improbabili) non di rado ad essere messa in dubbio e in discussione è proprio la bontà di quell'ordine sociale e le regole del bene comune.

Se anche l'abilità degli investigatori più dotati perviene quasi sempre all'individuazione dei colpevoli (ma non sempre alla loro condanna e punizione), le crescenti difficoltà degli stessi protagonisti nel dare giudizi chiari almeno su alcuni crimini (quelli passionali, per esempio, ma anche, a volte, quelli che coinvolgono forme di vendetta privata nei confronti dei responsabili di delitti particolarmente odiosi) non restano senza conseguenze nel tracciare l'affresco di un mondo in continuo mutamento; dove non regna la fredda precisione dei metodi scientifici (che salvo rare occasioni sembra in qualche modo congelare anche i dilemmi etici), sembra così dilagare la corruzione, mentre la capacità di distinguere il bene dal male si fa sempre più sfumata.

¹⁵ Che a volte scivola in un nichilismo compiaciuto molto diffuso in generale nell'élite dello show business americano. Per un approfondimento su questo tema si veda GIANFRANCO BETTETINI e ARMANDO FUMAGALLI, *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*, Franco Angeli, Milano 1998.

¹⁶ Gli scontri tra i poliziotti e i loro superiori si sono trasformate, quindi, da meri scontri tra la rigidità della burocrazia e il pragmatismo degli uomini d'azione, in vere e proprie battaglie per la verità.

¹⁷ E proprio questa tendenza, che alcuni ritengono un retaggio di una visione dal sapore conservatore che liquida le "garanzie" nei confronti dei criminali in nome di un pragmatico ottenimento del risultato (il corrispondente cinematografico è, naturalmente, l'ispettore Callaghan di Clint Eastwood), è quella che ha da sempre guadagnato al genere poliziesco un certo disprezzo da parte della critica di ispirazione *liberal*.

I. 2.1 I polizieschi nella televisione americana degli anni Cinquanta e Sessanta

Come per molti altri generi anche la fiction poliziesca arriva sulla televisione americana inizialmente come derivazione di precedenti prodotti radiofonici già noti al pubblico, le cui strategie narrative vengono adattate alle nuove possibilità del piccolo schermo¹⁸.

Sotto il profilo dei contenuti, la Federal Communication Commission aveva ufficialmente raccomandato una particolare cura nella messa in onda di programmi che promuovessero i valori della famiglia, della nazione, della legge e dell'ordine, un compito che pareva particolarmente indicato ai racconti di genere poliziesco.

La costruzione delle trame poliziesche, tuttavia, doveva fare i conti con i limiti della messa in scena; i programmi, infatti, venivano realizzati in diretta e se nei primi tempi c'era addirittura il caso che la storia venisse *raccontata* da una voce fuori campo con le immagini a fornire una semplice illustrazione¹⁹, anche in seguito le modalità di ripresa comportarono una costruzione delle trame piuttosto semplice, con un numero molto ridotto di ambienti (i set erano tutti in interni, con scenografie semplici).

Gli episodi delle varie serie²⁰, della durata di 25', combinavano fiction e tv-verità, ma davano anche molto rilievo agli sponsor, che potevano comparire in scena ed esercitavano comunque un pesante controllo sul contenuto dei programmi²¹.

Il meccanismo narrativo era quello del giallo classico, anche se naturalmente l'indagine poliziesca finalizzata all'individuazione dei colpevoli avveniva senza ricorrere ampiamente all'azione (per quanto fosse ricercato l'effetto di minaccia sul protagonista), ma privilegiando la cura dei dialoghi per ottenere l'effetto di realismo caro ai titoli di questo periodo.

Unanimemente considerato il titolo più significativo (e con maggiore fortuna) di questo decennio (ma capace di guadagnarsi un ritorno "a colori" nel 1967) *Dragnet*,

¹⁸ Per una ricostruzione più articolata delle dinamiche organizzative e realizzative dei programmi si veda PASTORE, *Sulle strade della fiction...*, p. 33 e ss.

¹⁹ È il caso di *Pete Hunter, Private Eye* (1948) riportato da Pastore.

²⁰ *Barney Blake, Police Reporter* (1948), *Mysteries of Chinatown* (1949-50), *Man against Crime* (1949-56).

²¹ Vedi l'esempio di *Man against Crime*, riportato da PASTORE, *Sulle strade della fiction*, p.35 e ss. Si veda in proposito anche DIEGO DEL POZZO, *Ai confini della realtà – Cinquant'anni di telefilm americani*, Lindau, Torino 2002.

nato come serial radiofonico nel '49 e approdato al piccolo schermo nel '51, segue, con approccio documentaristico e per certi versi volutamente prosaic, le vicende del sergente della polizia di Los Angeles Joe Friday (interpretato da Jack Webb, anche produttore e ideatore della serie con Richard L. Breen), affiancato negli anni da diversi “aiutanti”.

A sottolineare la pretesa di veridicità della serie era, prima di ogni episodio, una voce fuori campo che affermava che le vicende narrate erano realmente accadute benché fossero stati cambiati i nomi dei protagonisti. Allo stesso modo in coda veniva data lettura della sentenza emessa dalla Corte Suprema della California sul caso²².

Fedele alla sua *mission* moralizzatrice e senza mezzi termini schierata a favore della Polizia, la serie, vincitrice di numerosi riconoscimenti, rifuggiva gli effetti spettacolari più grossolani a favore di trame essenziali, senza nascondere nemmeno l'aspetto più quotidiano e in fondo persino monotono del lavoro dei poliziotti (il cui gergo e le cui procedure, d'altra parte, erano riprodotte con grande precisione), eroici proprio nella loro semplice fedeltà alle necessità della loro professione.

Questa serie, pur conservando la centralità della figura del sergente Friday, vero protagonista accanto al quale sfilano negli anni comprimari evidentemente sostituibili, presenta già quella che sarà una delle linee di tendenza del poliziesco televisivo americano, dominante soprattutto negli anni Settanta, cioè quella della creazione di una coppia di detective variamente assortita, ma che consente di sviluppare le storie con un punto di vista più complesso e interessante²³.

L'altro titolo simbolo del decennio è *Naked City* (dal 1958), di Stirling Silliphant, che, al contrario di *Dragnet*, può vantare una nobile ascendenza cinematografica nell'omonima pellicola di Jules Dassin (1948). Ambientata in una New York brulicante di vita, la serie ha per protagonisti due poliziotti, il tenente Dan Muldoon e il giovane detective James Halloran e va incontro negli anni ad un cambiamento di formato (da 25' a 45') nonché a numerose variazioni di cast. La serie,

²² Un po' come accade ancora negli episodi di *Law & Order*.

²³ Una tendenza che verrà particolarmente utile nel momento in cui, a fronte anche di alcuni importanti cambiamenti sociali, la coppia d'azione diventa anche il luogo dove raccontare l'integrazione razziale e delle minoranze.

con interni ed esterni, prevedeva numerose scene di azione, rese possibili anche dai cambiamenti nelle modalità di realizzazione dei prodotti.

Negli anni '50 sono molti altri i titoli che esordiscono sul piccolo schermo, con poliziotti e molti detective privati (alcuni anche affiancati da consorti dalle doti investigative peculiari); gli interpreti sono quasi ovunque attori secondari del panorama cinematografico anche se non mancano ospiti di prestigio (John Wayne, Ginger Rogers, Robert Mitchum).

I telefilm, per altro, restano prodotti considerati minori e come tali snobbati dagli interpreti di primo piano²⁴, almeno fino a quando nel panorama televisivo americano irromperà Alfred Hitchcock con il suo show prodotto per la CBS dal 1955.

Non si tratta propriamente di una serie poliziesca, ma di una antologia (con episodi da 25' e poi 45') di storie dal sapore *mystery* e basate sulla suspense di cui Hitchcock era maestro, 17 delle quali dirette dallo stesso regista che, anche con la sua presenza in scena, garantiva il tono generale dei racconti e la qualità della realizzazione.

Pur non dotato di un previo credito di pubblico, anche il produttore Quinn Martin rappresenta negli anni Sessanta in qualche modo un marchio nel campo dei telefilm polizieschi. *Gli Intoccabili* (dal 1959), *The F.B.I.* (dal 1965) e *Il Fuggitivo* (dal 1967) sono alcuni dei titoli che Martin porta al successo, destreggiandosi tra l'impianto cronachistico tipico dei titoli precedenti e alcuni tocchi di novità (il protagonista de *Il fuggitivo* non è un poliziotto, ma il dottor Kimble, ingiustamente accusato e in fuga in attesa di provare la sua innocenza) mentre permane, tendenzialmente, il carattere propagandistico delle storie proposte.

Mentre *The F.B.I.* presentava una struttura classica a episodi chiusi, *The Fuggitive* rappresenta una relativa novità in quanto proiettato su una forte linea tensiva orizzontale (relativa alla scoperta del vero responsabile del delitto di cui Kimble è accusato) che cambiava il modo di fruizione da parte del pubblico, "obbligato" a seguire l'intero arco narrativo per godere pienamente il senso del racconto.

²⁴ Al contrario di quanto accade almeno negli USA negli ultimi anni, in cui il transito di interpreti (ma anche di altre professionalità, come sceneggiatori e registi) da piccolo a grande schermo (ma anche in senso inverso) avviene con sempre maggiore facilità, complice il salto di qualità fatto dai prodotti televisivi.

Altro titolo destinato ad aver fortuna e garantire visibilità al suo protagonista è *Ironside* (1967), che raccontava le avventure del detective in carrozzella interpretato da Raymond Burr nella città di San Francisco.

Verso la fine del decennio emerge poi la moda dello spionaggio che influenza alcune serie poliziesche guidandole verso trame, spesso improbabili, dal respiro internazionale, fino a trasformarsi in un genere a sé che sarà dominato dalla serie avventurosa *Mission: Impossible* destinata ad avere lunga fortuna.

I.2.2 Gli anni Settanta: *Colombo, Kojak, Starsky & Hutch*

Gli anni Settanta maturano nel campo delle serie televisive alcune delle novità già sperimentate negli anni precedenti che produrranno titoli destinati a diventare famosi anche sui nostri schermi.

Benché alcune delle serie a cui si è accennato in precedenza, infatti, siano arrivate sugli schermi del Programma Nazionale Rai, ciò era sempre avvenuto in modo parziale e discontinuo, non permettendo al pubblico italiano di creare quei robusti legami di fidelizzazione sperimentati dagli spettatori di oltreoceano e che a poco a poco si trasmetteranno anche da noi.

Si può notare che in molti casi le serie di questo periodo cominciano a consolidarsi come veri e propri “classici” tanto che in molti casi, a qualche anno dalla chiusura della regolare produzione, vengono realizzati alcuni film tv che riprendono i personaggi originali sfruttando il credito ancora esistente da parte del pubblico.

I titoli più significativi di questo decennio, tra l’altro, consentono di delineare tipologie di racconto abbastanza diverse tra loro sia nel dosaggio di azione e investigazione sia nella tipologia del protagonismo (singolo, di coppia, corale), nonché di confermare quella tendenza ad accogliere, attraverso la rappresentazione sullo schermo, l’emergere nella società americana di minoranze prima tenute in ombra o a cui comunque in precedenza erano riservati ruoli secondari o subordinati.

È d'origine italiana il protagonista di *Colombo* che per altro aveva esordito sugli schermi già nel 1968²⁵. La serie si presenta atipica innanzitutto nel formato; vengono realizzati, infatti, "pezzi" da 70' fino a 120', simili più a film TV che a episodi di una serie regolare. L'impressione è rafforzata dal fatto che si tratta di episodi rigorosamente chiusi il cui protagonista non presenta mutamenti di sorta da una volta all'altra, non ha evoluzione psicologica, ma continua a risolvere i casi con il suo approccio genialmente antieroico divenuto ormai proverbiale.

Ogni episodio si apre con un *teaser*²⁶ che presenta allo spettatore l'esatta dinamica del delitto su cui il tenente Colombo si troverà ad indagare.

Tutta la logica del racconto, dunque, così come il piacere dello spettatore nel seguirlo, è basata sul percorso che il protagonista, finto ingenuo e imbranato, compirà per mettere in scacco il colpevole. Proprio le qualità del personaggio principale, praticamente l'unico fisso in un cast destinato a cambiare in ogni indagine, determinano il predominio dell'investigazione e della logica (affidate al dialogo) sulla dimensione dell'azione, praticamente assente anche perché persino i delitti, frutto dell'ingegno dei vari colpevoli, raramente hanno carattere di convulsa spontaneità e, anche per poter essere lentamente smontati nel corso della puntata, presentano invece un carattere di lucida premeditazione.

In questa serie, dunque, il protagonista è l'unico attore dell'azione investigativa, che si sviluppa come un vero e proprio duello a distanza con un Antagonista noto fin da subito allo spettatore.

A rendere particolarmente efficace un meccanismo di racconto apparentemente molto statico e ripetitivo è stata negli anni soprattutto la presenza di un interprete come Peter Falk, in grado di fondersi completamente con il suo personaggio, rendendolo estremamente gradito al pubblico, che in esso non vede il tipico eroe freddo e distaccato, efficiente e spietato, ma piuttosto un individuo comune, al limite anche maldestro, capace però di sfoderare un incredibile talento innanzitutto psicologico. Lo

²⁵ Il titolo originale era *Columbo*; la serie era stata ideata da Richard Levinson e William Link, che ne furono anche produttori e sceneggiatori.

²⁶ È il termine che tecnicamente indica la scena di apertura di una serie, che funge da prologo o antefatto e dovrebbe attirare l'attenzione del pubblico non solo offrendo, in modo più o meno chiaro, informazioni utili alla soluzione del mistero, ma anche colpendone l'immaginazione grazie ad un surplus d'azione o comunque con azioni capaci di suscitare meraviglia e curiosità.

strumento investigativo di Colombo, infatti, non sono tanto o comunque non solo le prove materiali, ma la capacità di leggere e decifrare le motivazioni dei delinquenti, di metterli nell'angolo fino a che la menzogna che copre il delitto non venga alla luce. In questo Colombo si dimostra senza dubbio erede di uno dei più celebri investigatori della carta stampata, l'Hercules Poirot di Agata Christie, che con lui, in un certo senso, condivide l'appartenenza ad una "minoranza" (è un belga che si muove all'interno di comunità narrative prevalentemente anglofone).

Molto seguito (comprensibilmente) anche in Italia, *Colombo* rappresentò per il pubblico uno dei poli del poliziesco di quegli anni, rassicurante nella sua assoluta prevedibilità.

Per certi versi opposto il caso di *Kojak* (in onda dal 1973), che pure ha in comune con il titolo precedente l'importanza di un interprete di forte carisma personale (Telly Savalas, che aveva anche buoni precedenti cinematografici, qui nei panni di un tenente della Omicidi) che conferì al suo personaggio caratteristiche precise.

Quanto *Colombo* è un solitario tanto *Kojak*, benché astuto, vive del rapporto con la sua squadra, che acquista un peso notevole nell'economia del racconto attraverso volti non più anonimi, ma ben precisi e caratterizzati. A differenziare le due serie, poi, è anche il tipo di approccio alla lotta al crimine, che naturalmente in questo caso non è semplicemente un gioco di intelligenza, ma un affare in cui spesso entra in gioco l'esercizio della forza e della violenza. *Kojak* e soci, infatti, affrontano criminali che non sono, come gli avversari di Colombo, destinati a riconoscere la superiorità intellettuale dell'investigatore e quindi l'azione torna ad essere un elemento importante nella gestione della materia narrativa.

La squadra di *Kojak*, poi, prevedeva una variegata rappresentanza di minoranze: non solo era greco (come l'attore) il tenente della omicidi, ma c'era un agente italiano, il che conferiva al gruppo un sapore multietnico.

Le strade di San Francisco (*The Streets of San Francisco*, dal 1977) era invece una creazione a marchio Quinn Martin²⁷ ed è ricordata, nonostante il suo indubitabile successo, soprattutto per la presenza di un giovane Michale Douglas nei panni di un giovane ispettore che affiancava il più navigato tenente Stone interpretato da Karl Malden secondo uno schema ormai consolidato che prevedeva una coppia di “sbirri” di diversa esperienza per raccontare la lotta al crimine in una grande città.

In questo caso, poi, la differenza di età permetteva agli autori anche di presentare due modi diversi di *essere poliziotto*, riflettendo una volta di più le evoluzioni dell’intera società americana degli anni Settanta; il “vecchio” detective Mike Stone, infatti, oltre a distinguersi per un temperamento più burbero, mette in scena l’anima conservatrice del Paese, laddove il più diplomatico Keller si può facilmente identificare con una certa sensibilità *liberal*.

Puntava su una coppia apparentemente bizzarramente assortita, ma certamente glamour, invece, l’altro cult degli anni Settanta, *Starsky and Hutch* (dal 1975), realizzato da uno dei più prolifici produttori televisivi americani, Aaron Spelling²⁸.

David Soul (Hutch) e Paul Michael Glaser (Starsky), infatti, non sono più messi insieme seguendo il modello del veterano e della recluta, ma puntando alle differenze (ma anche alla complementarietà) caratteriali, di temperamento e di metodo investigativo, secondo un modello che sarà vincente anche sul grande schermo. Questo tipo di accoppiata, infatti, non solo consente di articolare le vicende poliziesche secondo nuovi moduli, ma rappresenta anche un’occasione per creare alleggerimenti comici, così come di affrontare (in modo più o meno serio a seconda della varie serie) tematiche profonde e personali.

Nel caso di *Starsky and Hutch*, comunque, non è indifferente la scelta di individuare due protagonisti di un certo carisma, destinati ad attirare il pubblico femminile su un genere che tradizionalmente risulta più maschile (come anche accadrà con il successivo *Miami Vice*).

²⁷ Questo produttore consolida la sua fama su tutta una serie di titoli polizieschi accomunati da uno stile comune fatto di storie di stampo realistico in cui la polizia viene rappresentata comunque in modo molto positivo. È una figura che, un po’ come oggi Jerry Bruckheimer, creatore di *C.S.I.* e altri titoli di successo, garantiva un ottimo livello di qualità all’interno di questo particolare genere.

²⁸ Che in Italia si ricorda soprattutto per i programmi dedicati ai giovani, da *Beverly Hills 90210* a *Streghe*, ma non va dimenticato che sono suoi successi anche *A-Team*, *Love Boat*, *Fantasy Island*, *Dynasty* e molti altri.

Di lì in poi il modello sarebbe stato replicato con lievi variazioni puntando più sul versante comico²⁹ o su quello sociale.

Dal nostro punto di vista, comunque, *Starsky and Hutch* rappresenta un poliziesco decisamente sbilanciato sul versante dell'azione, messa in scena con gran dispiego di mezzi (inseguimenti e sparatorie erano una costante della serie) a discapito di indagini più statiche o scientifiche. Del resto le caratteristiche dei protagonisti, fisicamente prestanti, caratterialmente irruenti e diretti, spingevano decisamente nella direzione di un racconto veloce e sincopato, in cui lo spettatore più che stupirsi dell'acume dei detective, doveva ammirarne il coraggio e le doti fisiche, godendo d'altra parte anche dell'ironia di cui i due eroi, tutt'altro che formali nel loro *modus operandi*, erano sempre portatori.

In assoluta controtendenza era invece *Police Story*, da noi *Sulle strade della California* (dal 1973), un titolo che non è a tutti gli effetti una serie, non presentando personaggi fissi; protagonista è però sempre la Polizia di Los Angeles, mostrata con una grande attenzione al dettaglio delle procedure e alla psicologia dei personaggi; si trattava spesso di storie vere, presentate senza l'intento di mostrare l'assoluta eroicità dei tutori dell'ordine, ma enfatizzando il realismo delle situazioni anche a costo di rinunciare ad un finale rassicurante e consolatorio e senza la necessità di seguire un percorso fisso nello svolgimento delle indagini.

Si trattava di un prodotto quasi documentaristico, in cui alla pura azione si sostituiva l'attenzione per i dettagli psicologici dei personaggi.

1.2.3 Gli anni Ottanta e la rivoluzione Bochco: *Hill Street giorno e notte* e *NYPD*

Se c'è però un momento, nella ormai lunga storia della serialità poliziesca americana, che può essere considerato alla stregua di un *mutamento di paradigma* sotto il profilo formale, ma anche, sotto quello contenutistico, questo è senza dubbio identificabile con la nascita, nel 1981, di una serie-serial la cui specificità sarebbe stata destinata a pesare su tutta la produzione successiva, anche grazie alla prolificità dello scrittore a cui se ne può attribuire il merito.

²⁹ Come in *Chips*, dove il confronto tra il preciso e biondo Baker e il bruno e caotico Ponch dà vita a infinite gag.

Hill Street Blues (in Italia, *Hill Street giorno e notte*), creato dalla penna di Steven Bochco e Michael Kozoll³⁰ su commissione della NBC, nasce con l'espressa intenzione di uscire dagli schemi ormai usurati nel decennio precedente e lo fa sconvolgendo profondamente la struttura delle serie stessa, un cambiamento che, con i dovuti aggiustamenti, finirà per influenzare non solo i polizieschi degli anni a venire, ma anche i prodotti seriali appartenenti a generi diversi.

Abbiamo visto, infatti, che, con minime trasgressioni, la regola universalmente seguita dai polizieschi prevedeva, anche per ragioni squisitamente produttive, una strutturazione degli episodi come discorsi autoconclusi in cui l'unico elemento di continuità era dato proprio dalla presenza dei detective di turno, nella stragrande maggioranza dei casi personaggi magari anche fortemente caratterizzati, ma sempre uguali a se stessi, sia a livello di tipologia umane e psicologie individuali, sia a livello di funzione narrativa. Un metodo di indagine fisso, la predilezione per certi strumenti di analisi della realtà delittuosa, talenti e, in qualche caso, debolezze del protagonista principale o della coppia di protagonisti costituivano un punto fermo nella costruzione del racconto, perfettamente fruibile anche nella sua unitarietà da parte dello spettatore.

Rispetto a tale modello *Hill Street Blues* rappresenta una rottura sotto molteplici punti di vista.

Alla schematicità del racconto classico, facilitata anche dal numero ridotto di personaggi fissi (l'estremo di *Colombo*, in tutti i sensi quasi un *one man show*, ma anche il caso di *Kojak*, dove ci sono alcuni personaggi secondari, ma in un numero tale da garantire un perfetto "controllo della situazione" allo spettatore), si sostituisce una tipologia di racconto più complessa, in cui, se restano certamente in primo piano alcuni personaggi³¹, ne entrano in scena talmente tanti altri da costruire un mondo narrativo in cui non si può semplicisticamente distinguere tra personaggi fissi o occasionali, ma il flusso, costruito in ogni caso su un protagonismo corale, cerca

³⁰ Ma è soprattutto al primo dei due, in seguito autore di altri titoli importanti, non solo nel genere poliziesco, come *NYPD Blue*, di cui parleremo in seguito, ma anche, per esempio, nel *legal drama*, rinnovato nelle forme e nel punto di vista con *L.A. Law* (da noi *Avvocati a Los Angeles*), che si devono le scelte più innovative e, forse, anche l'impostazione di fondo delle vicende, virate in senso profondamente negativo e tragico.

³¹ Frank Furillo, il comandante del distretto, il detective Bleker, il tenente Hunter e così via.

piuttosto di riprodurre il ritmo della vita autentica di una realtà immaginaria, ma verosimile e sfaccettata.

Il telefilm restava legato in ogni caso per certi versi ai meccanismi di ripetizione caratteristici di questo formato mettendo in scena passaggi “rituali” della vita quotidiana dei poliziotti del distretto, come il briefing iniziale, che era un modo di “fare il punto” della situazione e scandire la materia narrativa. Ogni puntata, d’altra parte, voleva corrispondere grosso modo ad una giornata del distretto ma senza che ciò implicasse una scansione troppo rigida dei ritmi del racconto.

Ma, in effetti, non è solo la complessità del mondo di riferimento e la molteplicità dei personaggi coinvolti a fare di *Hill Street Blues* una novità; per la prima volta, infatti, sullo schermo viene dedicato ampio spazio al privato dei personaggi, un privato che, in realtà, finisce fatalmente per interagire con la dimensione professionale dei poliziotti, non più eroi colti unicamente nell’esercizio della loro professione, ma esseri umani la cui esistenza è resa più complessa da un lavoro che pone continue sfide morali.

Sembra fatale, infatti, nel momento in cui i riflettori vengono puntati non solo sulla soluzione dei casi, che l’approfondimento psicologico coincida con la creazione di personaggi più imperfetti, tormentati, meno eroici³², in modo da creare, tra l’altro, una materia di racconto ricca di conflitti e di possibilità narrative.

Il racconto del privato dei poliziotti dell’immaginario distretto metropolitano di *Hill Street Blues*, quindi, coincide per gli autori con la possibilità di mettere in scena anche il lato oscuro di una polizia fino ad ora quasi unanimemente esaltata.

E se il senso di negatività³³ nella serie era sdrammatizzato dalla presenza di numerosi passaggi leggeri, per non dire comici o addirittura farseschi³⁴, ciò non toglie che nel complesso si sia trattato di un notevole cambiamento di rotta rispetto alle serie dei decenni precedenti. La stessa sfumatura di tristezza veniva trasmessa dal modo di trattare i casi, in cui ad una netta lotta tra Bene (i poliziotti) e Male (i criminali) andava

³² E non semplicemente andando nella direzione della antierocità alla Colombo che, sotto un’apparenza dimessa, cela comunque un individuo eccezionale, non solo estremamente acuto, ma anche moralmente ineccepibile.

³³ Alluso fin dal titolo dalla parola *Blues*.

³⁴ E anche alcuni dei personaggi, nella loro caratterizzazione talora eccessiva, contribuivano a demitizzare l’impostazione del racconto.

sostituendosi la rappresentazione di una partita in cui i campi non erano più chiaramente divisi e, benché i poliziotti rimanessero i tutori dell'ordine, non erano certo senza macchia.

Questo complesso di fattori implicava da parte del pubblico modi di fruizione piuttosto diversi da quelli a cui era abituato. Non solo perché non si trattava più di godere della soluzione dei casi, ma piuttosto di apprezzare la costruzione di un mondo e di personaggi che si volevano più realistici e interessanti. Scopo di tale architettura narrativa era anche di promuovere una maggiore fidelizzazione al prodotto, che naturalmente presupponeva una visione continuata agganciata alle vicende private dei personaggi prima ancora che alle vicende che si esaurivano su un singolo episodio. Non solo perché i personaggi subivano, forse per la prima volta, una reale evoluzione, ma anche perché alcuni di essi potevano andare incontro a destini tragici e appassionanti.

Per raccontare questo tipo di storie, naturalmente, era necessario privilegiare e curare la parte dedicata ai dialoghi³⁵, a discapito dell'azione pura che aveva fatto la fortuna, solo pochi anni prima, di *Starsky and Hutch*. In ogni caso non si trattava mai di seguire, in modo lineare, una sola storia, ma di incrociare più linee narrative, di indagine o private, secondo uno schema che è noto allo spettatore di oggi, ma risultava più ostico a quello di allora, per lo meno all'interno del genere poliziesco. Esso mutuava un modo di racconto che fino a quel momento era stato proprio delle *soap opera*, costruite appunto sull'intersezione dei percorsi di vari personaggi che di volta in volta acquistano la ribalta.

Contrariamente al mondo fasullo e artificiale delle soap, però, *Hill Street Blues* aveva l'ambizione di raccontare personaggi con un reale spessore psicologico e vicende umanamente rilevanti.

L'esperimento di Bochco, che pure faticò un po' a decollare, influenzò molti dei prodotti successivi, nei quali ormai il privato dei personaggi non poteva essere mai completamente eluso e la tendenza a ragionare nella costruzione delle serie dando un notevole peso alle linee orizzontali sovraepisodiche del racconto si rivelò durevole.

³⁵ Tra gli sceneggiatori di uno degli ultimi episodi della serie si trova anche David Mamet, famoso proprio per la qualità dei suoi dialoghi..

Sarebbe stato sempre Bochco, di lì a qualche anno, a fare un altro passo sulla stessa direzione attraverso un altro titolo che ha fatto la storia della televisione, *NYPD Blue* (in onda dal 1993, in italiano solo *NYPD*).

Anche in questo caso ad essere protagonista è la vita di un distretto, questa volta più precisamente identificato all'interno della realtà metropolitana newyorkese, capace di portare con sé, oltre a una miriade di possibili racconti, anche moltissime suggestioni narrative.

Di nuovo l'impianto è corale, una scelta confermata anche in considerazione di un notevole ricambio all'interno del cast che, fatta salva la presenza del complesso personaggio del tenente Sipowicz, ha fatto di necessità virtù raccontando decessi e avvicendamenti legati alla pericolosa professione del poliziotto, trasmettendo anche attraverso questo particolare il senso di tragica precarietà che è un marchio della serie.

Il pessimismo di *Hill Street Blues*, infatti, qui si trasforma in vero e proprio nichilismo che pervade sia lo svolgimento dei casi che le vite dei protagonisti. Dal punto di vista strutturale, poi, il confine tra serie e serial viene ampiamente superato tanto che, per permettere allo spettatore occasionale di seguire i vari episodi, sono necessarie brevi sintesi di eventi precedenti all'inizio delle puntate. Non solo le vite private dei poliziotti si dilatano, infatti, su archi più lunghi, ma anche la mancata chiusura dei casi (che a volte "tornano" a tormentare chi li aveva "risolti") rende più labili i confini dei singoli "pezzi" muovendo la narrazione nella direzione di un flusso continuo.

Un flusso che, certo, viene raccontato anche attraverso virtuosismi formali di regia (sempre molto mobile) e montaggio, ma che si risolve in un affresco della contemporaneità³⁶ estremamente negativo.

L'impianto della serie è corale, i personaggi hanno profili molto ben curati, che non si tirano indietro di fronte a caratterizzazioni anche molto oscure e fanno, per forza di cose, di questo un prodotto agli antipodi degli esempi classici del genere che, pur nel rappresentare delitti sanguinosi, avevano, nella garanzia della loro sanzione da

³⁶ Vengono messe in scena tematiche e problematiche di stringente attualità, non solo connesse all'operato delle Forze dell'Ordine, ma all'ordine del giorno nel dibattito culturale americano. La prospettiva adottata, come nella stragrande maggioranza delle serie sui piccoli schermi, è, pur filtrata attraverso il cinismo un po' crudo di questo particolare titolo, quella dei gruppi *liberal* più estremi, dominanti nella cerchia degli autori televisivi americani.

parte della Legge, la chiave attraverso la quale rivolgersi ad un pubblico vasto e in fondo indifferenziato.

Il poliziesco di Bochco, invece, è decisamente “per adulti”, sia nella scelta degli argomenti che nella modalità della messa in scena, ma anche, forse, nella durezza della prospettiva adottata.

A metà degli anni Ottanta, poi, c'è stato un altro telefilm, per certi versi più tradizionale nell'impianto narrativo, capace di lasciare il segno soprattutto dal punto di vista formale, *Miami Vice*.

Partendo dal presupposto che in ogni caso in questa serie la trama aveva decisamente meno importanza del look generale del prodotto (che pure è confermato da Michael Mann, sceneggiatore anche di *Starsky and Hutch* e poi anche regista di successo) e dei suoi personaggi (di nuovo una coppia, ma questa volta con un uomo di colore come coprotagonista), ci troviamo di fronte ad un'architettura decisamente più semplice rispetto a quella delle serie firmate Bochco.

In comune con esse *Miami Vice* ha, però, una certa visione di fondo, piuttosto negativa e pessimistica, in cui gioca anche una visione ambigua della polizia, in questo caso della sezione antidroga nella polizia di Miami, una città che viene dipinta come luogo di crimini e perversioni (ma anche, fin dalla sigla, come luogo di patinata bellezza e fascino peccaminoso), messe in scena in modo anche piuttosto esplicito.

Certo è che i detective Crocket e Tubbs, opposti per carattere (l'uno riflessivo e razionale, l'altro più imprevedibile ed eccentrico), ma uniti da un gusto impeccabile per gli abiti, spesso impegnati in difficili operazioni sotto copertura, pur condividendo con i colleghi delle due serie precedentemente prese in considerazione una personalità tormentata, si trovano immersi spesso più nell'azione (rappresentata con un largo uso di accompagnamento musicale firmato e uno stile visivo mutuato dai videoclip³⁷) che in indagini dai sottili risvolti morali, con il risultato che nella serie, tra l'altro, ci si trova di fronte ad un'inedita esplosione di violenza. Elemento legato anche al fatto

³⁷ MTV aveva iniziato da poco le sue trasmissioni.

che, come sostengono alcuni³⁸, la serie strizza l'occhio al genere western, calato in un contesto metropolitano e luogo di furiose quanto provvisorie rese dei conti.

La scrittura, comunque, ritorna più lineare, e se le linee private dei personaggi, più ridotte, costituiscono un motivo di interesse, i singoli episodi presentano una maggiore autonomia di lettura.

I.2.4 Il trionfo del procedurale: C.S.I. e i suoi fratelli

Sembrava impossibile inventare qualcosa di veramente nuovo nel campo del poliziesco, creare un nuovo paradigma capace di riguadagnare al poliziesco i favori di un pubblico americano forse un po' stanco delle "solite storie" di ordinaria criminalità.

Almeno fino a quando, sotto l'egida del produttore cinematografico Jerry Bruckheimer³⁹, nel 2000 non compare sullo schermo *C.S.I. Crime Scene Investigation*, una serie destinata a ridisegnare molte delle regole del genere e a creare una vera e propria nuova onda di *procedural*⁴⁰ dalle più varie sfumature.

Come si è visto, nella storia della televisione americana ci sono stati numerosi casi di produzioni che hanno fatto dell'aderenza e della riproduzione sistematica delle reali procedure della Polizia un marchio di fabbrica⁴¹. Questa fedeltà, tuttavia, si era praticamente sempre limitata a questioni di gergo, codici, organizzazione operativa e garanzie legali.

La raccolta delle prove o indizi, del resto, pur occupando una parte importante delle indagini, lasciava in ombra l'operato degli specialisti, cosicché in scena arrivavano quasi sempre solo i risultati, ma non il metodo attraverso il quale venivano ottenuti.

³⁸ Parente, *Sulle strade della fiction*, p.134.

³⁹ A lui si devono alcuni dei maggiori successi cinematografici commerciali degli ultime tre decenni, da *Top Gun a Flashdance*, da *The Rock* ad *Armageddon* e *Pearl Harbour*. È evidente, nei prodotti a marchio Bruckheimer la predilezione per storie ad altro impatto spettacolare, con personaggi forti e decisionisti e una ben definita scala morale in cui forte è la sottolineatura di valori tradizionali. Per un interessante ritratto dell'evoluzione ideologica del produttore negli ultimi anni vedi MATT A.FEENEY, *Jerry's Kids, Why the macho-movie producer abandoned Top Gun for kiddie pictures*, in *Slate*, 30 novembre 2004.

⁴⁰ Si intende con questo termine i gialli che fondano il loro appeal fondamentalmente sull'esibizione delle modalità di indagine, per lo più scientifiche e molto specialistiche, offerte al pubblico come una sorta di "magia scientifica".

⁴¹ Ultimo in ordine di tempo *Law and Order* di cui mi occuperò nel prossimo paragrafo.

La nuova serie, invece, concentrando lo sguardo dello spettatore sull'operato della polizia scientifica e facendo tesoro dei progressi che le varie tecniche di analisi delle prove avevano fatto negli anni (ben oltre la semplice individuazione di impronte digitali o, perfino, di DNA), rivoluziona i modi dell'indagine trasformandola in una vera e propria ricerca di laboratorio in cui gli investigatori sono mostrati, invece che come uomini d'azione, innanzitutto come individui di straordinaria intelligenza e preparazione scientifica⁴², abili nell'analizzare la scena del crimine per cogliervi ciò che ai più è invisibile (ma è sempre *fisico* e in quanto tale almeno ad un certo livello incontestabile): impronte, polveri, macchie di sangue, fluidi corporei e così via.

In effetti proprio il momento della raccolta delle prove (che segue un *teaser* sempre piuttosto complesso e produttivamente dispendioso⁴³) diventa il segno distintivo della serie. Grazie anche al confronto con poliziotti "normali"⁴⁴ gli autori della serie riescono ad evidenziare la diversità dell'approccio adottato, che porta alla luce (grazie ad una maggiore acutezza di sguardo, ma anche all'utilizzo di strumentazioni particolari – luci, spray, polveri,...) elementi non immediatamente evidenti, che vengono abitualmente prelevati e imbustati per essere successivamente esaminati in laboratorio, luogo deputato e vera e propria arena della serie⁴⁵.

Il vero antecedente di queste serie (se non altro nella percezione del pubblico) va cercato nell'abbondante produzione letteraria che vede protagonisti anatomopatologi (i romanzi di Patricia Cornwell⁴⁶), antropologi forseni (Kathy Rice, dai cui romanzi è stata tratta quest'anno una serie dal titolo macabro di *Bones*), ma, soprattutto, ex-poliziotti con la mania della classificazione degli indizi materiali, come il Lincoln Rime inventato da Jeffrey Deaver⁴⁷.

⁴² Senza per questo, come vedremo, trasformarsi in topi di laboratorio, come erano fino a quel momento rappresentati gli specialisti nelle varie serie (un esempio tra tutti il genio della robotica della serie *Riptide*).

⁴³ Ma utilissimo a individuare il mondo in cui la vicenda si svolgerà. Il meccanismo è quello del giallo classico: la scena di apertura, infatti, mostra il momento del delitto, ma senza permettere di decifrare completamente le azioni e le persone coinvolte.

⁴⁴ Che sono poi gli investigatori "classici" le cui storie eravamo abituati a sentirci raccontare.

⁴⁵ Sempre al contrario delle serie fino a quel momento, il cui luogo tipico sono le strade dei quartieri più malfamati e pericolosi o, come nel caso di *Colombo*, contesti civili di varia natura e variabili di episodio in episodio.

⁴⁶ Anche se dobbiamo pur sempre ricordare che c'era stata un'intera serie con protagonista un medico legale investigatore, *Quincy*.

⁴⁷ E interpretato sullo schermo da Denzel Washington nel film *Il collezionista di ossa* del 1999.

Un dispiegamento di mezzi inedito già in questa fase, ma anche la valorizzazione di un'eccellenza professionale da parte dei protagonisti si traduce paradossalmente in una presa di distanza rispetto alla crudezza dei crimini rappresentati. L'approccio scientifico, sottolineato dallo stile di ripresa⁴⁸, infatti, porta lo spettatore a considerare la situazione più come una sfida intellettuale che come un dramma umano a cui partecipare emotivamente.

Questo approccio, del resto, è sottolineato dalle caratteristiche dei personaggi di serie⁴⁹, che pur nelle diverse sfumature rappresentano un modello di investigatore più sbilanciato nel senso della *logica* e della *razionalità* piuttosto che in quella della *compassione* e della *partecipazione* agli eventi (una chiave che, naturalmente, implica anche una diversa modalità di comprensione, analisi e valutazione degli eventi).

Tornando alle modalità di indagine, comunque, va notato che l'assoluta novità di questo tipo di indagine ha implicato, nella prime puntate della serie, la necessità di "spiegare" al pubblico per lo meno le procedure base dell'operato della polizia scientifica, andando a mettere in scena proprio quel dietro le quinte fino a quel momento dato per scontato.

Un certo didatticismo (che negli anni è venuto meno essendosi creata in un pubblico sempre più vasto una conoscenza – o meglio un'abitudine – dei termini, esami e prassi più frequenti) si nota soprattutto nella prima parte di ogni episodio nelle scene che seguono immediatamente il sopralluogo sulla scena del crimine e che sono dedicate ad un primo esame delle prove considerate fondamentali.

L'esame e la classificazione delle prove, da confrontare con sterminati database, consentono di formulare le prime ipotesi investigative e in alcuni casi di individuare già un primo sospetto.

La rapidità di scrittura della serie contempla una iterazione di questo meccanismo secondo un metodo di *prove e confutazioni* che non sarebbe dispiaciuto ad un epistemologo come Popper. Le risultanze scientifiche, infatti, vanno confrontate

⁴⁸ È diventato ormai proverbiale il ricorso alle oggettive iperreali che avevano conosciuto grande fortuna anche sul grande schermo negli anni immediatamente precedenti con il cinema di Quentin Tarantino.

⁴⁹ Questo soprattutto nel primo *C.S.I.*, ambientato a Las Vegas, mentre sia nella squadra che opera a Miami, che soprattutto in quella attiva a New York, si è cercato di introdurre personaggi più empatici, senza per questo rinunciare a privilegiare la dimensione della razionalità e della logica.

anche con le testimonianze (che comunque hanno sempre una validità inferiore) e altri dati (alibi, precedenti, circostanze) che spesso portano ad escludere un sospetto e costringono a ripetere o aggiornare l'analisi delle prove per avviare un'altra ipotesi a sua volta contraddetta da un'ulteriore evidenza e così via.

Caratteristica di *C.S.I.* è, infatti, la proliferazione dei colpi di scena legati all'*interpretazione* delle prove fisiche (interpretazioni successive di una stessa prova oppure individuazione di nuove prove da interpretare), che produce un ritmo narrativo incalzante che richiede da parte del pubblico un alto livello di attenzione. Allo spettatore, per altro, non è richiesto di comprendere nel dettaglio il procedimento adottato⁵⁰, ma soprattutto di seguire i percorsi dei ragionamenti che consentono di snidare il colpevole attraverso le tracce involontariamente lasciate.

Lasciata quasi totalmente da parte la dimensione dell'azione fine a se stessa⁵¹ (si contano sulle dita di una mano gli inseguimenti consumati nelle pur coreografiche arterie stradali di Las Vegas), *C.S.I.* esaspera quella della ricerca intellettuale.

Le trame estremamente complesse risultanti da questo approccio spiegano solo in parte l'altra particolarità della serie, in controtendenza con le più amate fiction degli anni Ottanta e Novanta firmate da Steven Bochco.

In *C.S.I.*, infatti, poco o nulla è raccontato del privato dei protagonisti di serie, quantomeno non sotto forma di linee orizzontali invadenti e costanti come in *Hill Street Blues* e *NYPD*, dove intere scene raccontavano di matrimoni in crisi, innamoramenti, problemi di salute, fallimenti personali e quant'altro.

I personaggi della serie vengono percepiti in questo senso come eroi tout court, di un'eroicità forse un po' fredda, data in primo luogo dalla loro eccellenza, dalla loro intelligenza e dalla loro dedizione al lavoro, piuttosto che da un più emotivo senso della giustizia⁵².

⁵⁰ Che così, come già suggerito in precedenza, grazie alla sua alta attendibilità, assurge al livello di talismano in cui riporre una fede paradossalmente ben poco razionale.

⁵¹ Benché la prestanza fisica di alcuni dei membri della squadra investigativa appaia in questo senso spreca e frustrata.

⁵² Non si arriva a dire che si tratta di una semplice sfida intellettuale; i personaggi hanno certamente un ideale di giustizia, ma sono certamente spronati innanzitutto dal gusto della sfida che in un certo senso il criminale lancia nel momento in cui commette il suo reato.

I personaggi di *C.S.I.* non sono, però, affatto neutri. Anzi. Proprio la caratterizzazione estremamente forte, la tipizzazione fisica e psicologica⁵³ e una certa ulteriore specificazioni delle diverse specialità nell'esercizio della professione, hanno consentito al pubblico di non sentire troppo la mancanza di una dimensione sentimentale e affettiva a cui si era abituato⁵⁴.

La prima conseguenza di questa scelta di "sobrietà" narrativa, comunque, è che con *C.S.I.* si ritorna alla formula delle puntate chiuse, con casi che tutt'al più, proprio se molto complessi, posso dispiegarsi su due episodi, ma comunque di esauriscono con l'individuazione del colpevole che non lascia problemi irrisolti o conseguenze.

Altri elementi di riconoscibilità della serie sono lo sfruttamento sistematico e intensivo dello sfondo metropolitano; si tratti di Las Vegas, Miami o New York⁵⁵, sia la tipologia dei crimini perpetrati che la casistica dei personaggi di puntata coinvolti si nutrono di un mondo in parte già noto agli spettatori e in parte esplorato in modo curioso e a tratti provocatorio proprio dai protagonisti del racconto.

A costruire il quadro contribuisce un uso attento e raffinato della colonna sonora⁵⁶, tesa a valorizzare l'ambientazione come valore aggiunto al semplice meccanismo narrativo.

A ciò si salda un certo gusto citazionista, evidente soprattutto nella serie originale; non solo il personaggio centrale, Grissom, ama citare detti e brani di classici

⁵³ La bella detective donna con un passato da spogliarellista, l'uomo di colore dagli occhi azzurri con il vizio del gioco, il macho fanatico degli sport estremi, ma soprattutto il capo, Grissom, apparentemente gelido, ma dotato di una bella serie di interessi particolari (tra cui l'entomologia) e un problema di udito, particolarmente grave proprio per il corretto esercizio del suo lavoro.

⁵⁴ Non conviene comunque essere troppo categorici, dal momento che specie nelle prime stagioni non mancano linee legate al privato dei protagonisti, anche se sempre raccontate in rapporto alla risoluzione di un caso: il giallo sulla morte dell'ex marito di Catherine Willows, per esempio, ma anche l'attrazione fatale di Grissom per la tenutaria di un simil-bordello sadomaso coinvolta in diversi casi di omicidio, solo per fare due esempi.

⁵⁵ Ognuna caratterizzata da una fotografia particolare: virata sul blu delle luci al neon delle insegne dei locali per Las Vegas, solare e patinata quella di Miami, fredda e un po' grigia quella di New York.

⁵⁶ Un'eredità del poliziesco glamour di *Miami Vice*, la serie che per prima, come abbiamo visto, aveva contaminato lo stile della fiction televisiva con quello dei videoclip. *C.S.I.* non raggiunge il livello di astrazione della serie precedente, capace di creare intere sequenze intorno ad una canzone, ma, come accaduto in serie di altri generi (tra tutti l'esempio più eclatante è *Streghe (Charmed)*, che spesso addirittura ospita dei gruppi autentici nel locale che è uno dei set della serie), si impreciosisce inserendo brani di cantanti famosi, di repertorio o anche nuovi, lanciati anzi proprio attraverso un particolare episodio.

del pensiero o della letteratura⁵⁷, ma alcune citazioni (come pure la scelta degli interpreti) rimandano a pellicole famose.

La struttura degli episodi appare abbastanza costante: in ognuno di essi vengono solitamente affrontati due casi (uno più ampio e impegnativo, uno leggermente più semplice, a volte anche più “leggero”, soprattutto se non si tratta di un omicidio), anche se talvolta può sembrare che siano di più, ma solo perché due linee finiscono per confluire in un unico caso. Non ci sono solo omicidi (una tipologia comunque prevalente), ma anche rapimenti, stupri, ferimenti e altro. L’unica necessità è, ovviamente, la presenza di un punto di partenza fattuale da cui prelevare le prove; quindi luoghi e persone (la premessa è che tra l’aggressore e la sua vittima si verifichi sempre uno scambio fisico che lascia tracce su entrambi) che possono “parlare” dell’evento accaduto se adeguatamente interrogati.

Lo svolgimento delle indagini è sempre abbastanza canonico e non di rado si cerca di mettere in scena il colpevole prima che entri nella sfera dei sospetti per evitare uno spiacevole effetto sorpresa che mal si accorda all’andamento della serie. Come in una specie di gioco, infatti, lo spettatore è messo a conoscenza dei risultati di tutte le analisi effettuate⁵⁸ così da essere coinvolto nella sfida alla scoperta della verità, che è poi il solo premio in palio.

Come già accennato, si nota in *C.S.I.*⁵⁹ il prevalere di un approccio non semplicemente negativo o pessimista, quanto piuttosto cinicamente disincantato, come se l’osservazione di realtà terribili (o macabre) in tutti i loro infinitesimali dettagli⁶⁰, conducesse inevitabilmente ad una visione del mondo sostanzialmente nichilista in cui

⁵⁷ Ma non manca di inserire anche motti del tutto personali pervasi, non di rado, di un certo cinismo di fondo che, come vedremo, è comune un po’ a tutta la serie.

⁵⁸ Mentre non ha, di norma, le conoscenze necessarie e ipotizzare le procedure da utilizzare anche se negli anni naturalmente anche le competenze dello spettatore aumentano.

⁵⁹ In misura minore, però, negli *spin off* di Miami e soprattutto di New York.

⁶⁰ Una scelta di messa in scena che, forse, ha il suo antecedente nelle riprese crude e dettagliate degli interventi chirurgici in *E.R.*, e che negli anni successivi ha avuto fortuna non solo in altri cop- show, ma pure in serie mediche come *Nip & Tuck* (dove però l’effetto ricercato è quello di una grottesca rappresentazione di una corporeità perennemente in cerca di perfezionamento) o *Doctor House* (questo secondo caso molto più strettamente imparentato a *C.S.I.* dal momento che è un *medical* organizzato come un giallo in cui il criminale la scoprire e sconfiggere è la rara patologia di turno e il ragionamento logico-combinatorio dei membri della scientifica costituisce un paradigma d’azione perfettamente compatibile con quello della medicina diagnostica; per un interessante disamina dell’accostamento tra detective e medico si veda MASSIMO ALDINI, *Karl Popper e Sherlock Holmes. L’epistemologo, il detective, il medico, lo storico e lo scienziato*, Armando, Roma 1998).

l'ironia (spesso macabra e addirittura grottesca) è l'unico antidoto accanto al freddo approccio dell'analisi scientifica.

Negli anni comunque, anche la rigida struttura di *C.S.I* ha conosciuto dei correttivi, sia cedendo alla tentazione di inserire almeno alcune essenziali linee orizzontali (come quella relativa all'avanzamento della sordità di Grissom o ai guai a cui va incontro la più inesperta detective Sara Sidle, fino alle aspirazioni di carriera di Catherine), ma anche creando dei gialli di lunga durata in omaggio ad una tendenza emergente in tutta la fiction d'oltre oceano.

Allo stesso modo la creazione non solo degli spin off del *franchise*, ma anche di prodotti fratelli firmati dal medesimo produttore (*Cold Case* e *Senza traccia*) ha suggerito le variazioni drammaturgiche necessarie a tenere vivo l'interesse del pubblico nel momento in cui l'esaurirsi di casi disponibili ha spinto gli autori verso plot a volte persino un po' improbabili per quanto virtuosistici nei loro meccanismi narrativi⁶¹.

Nei due esempi sopra citati la parentela è data sia dalla strutturazione a episodi chiusi, dalla ridottissima presenza di linee orizzontali e dalla forte caratterizzazione verticale dei personaggi, ma anche dall'attenzione a settori *speciali* delle forze di polizia.

In particolare *Cold Case*⁶² raccoglie la sfida del confronto tra metodologie vecchie e nuove nella risoluzione dei casi; senza avere la presunzione di giudicare negativamente il passato -anche perché in molti casi si tratta di applicare tecniche di analisi un tempo non esistenti -, la serie sviluppa un percorso a ritroso che si rivela affascinante e difficile⁶³ ma estremamente gratificante, dato che viene incontro al

⁶¹ Un espediente che ha portato, per esempio, a cercare un elemento distintivo nella collaborazione di nomi celebri: è stato Quentin Tarantino, per esempio, a firmare l'episodio finale della quinta stagione di *C.S.I. Las Vegas*, una vicenda che, in omaggio ad una pellicola dello stesso regista (*Kill Bill*) prevedeva la segregazione di uno dei membri della squadra scientifica in una bara sepolta sotto qualche metro di terra, in attesa di essere salvato dai suoi compagni. Del resto Tarantino aveva firmato anche un episodio della serie ospedaliera *E.R.* passato alla storia della televisione anche per essere stato trasmesso in diretta.

⁶² Il cui concept ruota intorno alla riapertura, più o meno casuale, di casi vecchi anche di decenni, protagonista una squadra di detective di Philadelphia.

⁶³ In questo caso risultano particolarmente suggestive le ricostruzioni delle epoche passate in cui si sono svolti i delitti, ricreate non solo visivamente, ma anche e soprattutto attraverso una curatissima selezione musicale, marchio di fabbrica delle serie targate Jerry Bruckheimer.

bisogno (anche del pubblico) di ristabilimento dell'ordine (non solo legale, ma più latamente morale ed esistenziale) violato da parte del criminale.

Più tradizionale, invece, l'approccio al poliziesco di *Senza traccia* (*Without a trace*) dedicato alla squadra scomparsi dell' F.B.I. di New York. In questo caso il meccanismo narrativo è legato fondamentalmente al *time lock*, la scadenza delle 72 ore oltre le quali le possibilità di un ritrovamento si riducono drasticamente.

La serie che, però, più di tutte ha sfruttato lo spunto procedurale e scientifico di *C.S.I.* è *N.C.I.S.*⁶⁴, nominalmente spin off di *J.A.G.* (un legal/action drama prodotto da Donald Belisario), ma di fatto declinazione “militare”⁶⁵ delle indagini della scientifica.

L'aspetto interessante della serie (che per altro si distingue nel trasmettere tutto sommato una prospettiva meno negativa dell'originale) è che l'ambito di indagine consente di esulare, almeno talvolta, dalle situazioni delittuose più classiche per spaziare in “intrighi internazionali” dai risvolti spesso delicatissimi.

Pur vantando sia i titoli del *franchise* originale sia le varie imitazioni un sempre buon successo sullo schermo, a oltre sei stagioni dalla sua creazione *C.S.I.* resta l'ultimo vero titolo di riferimento all'interno del genere, sia a livello formale che a livello contenutistico, un primato che, come si vedrà più avanti, ha finito per esercitare un'influenza, seppur parziale, anche nella ben più “arretrata” televisione italiana.

I.2.5 I poliziotti cattivi: *The Shield*

Fin dai tempi di *Hill Street Blues*, e più ancora con *N.Y.P.D.*, il pubblico televisivo si era abituato a vedere anche sul piccolo schermo tutori dell'ordine tutt'altro che moralmente inattaccabili; le loro incertezze e imperfezioni umane li facevano sbagliare e gli sceneggiatori non nascondevano che loro, come ognuno e forse anche di più a causa della fortissima tensione a cui erano sottoposti nella loro professione, potevano cadere vittima di pregiudizi, rabbia e ira, finendo per commettere atti sbagliati.

⁶⁴ La sigla si riferisce alla squadra investigativa scientifica, che si occupa dei casi in cui in qualche modo risultino implicati rappresentanti della Marina degli Stati Uniti.

⁶⁵ I protagonisti svolgono indagini nel campo della Marina americana, ma non sono loro stessi membri delle Forze militari, a differenza degli avvocati di *J.A.G.* che sono inseriti nei ranghi del corpo nel quale indagano.

La radicale differenza che caratterizza il personaggi di *The Shield* (in onda negli Stati Uniti dal 2002), e in particolare il protagonista, il detective di Los Angeles Vic Mackey, sta nel fatto che il ricatto, il furto, l'omicidio e la sistematica violazione di procedure e diritti costituzionali dei sospettati sono considerate dai poliziotti a tutti gli effetti strumenti più che legittimi per garantire, nella giungla della metropoli, la sicurezza dei cittadini.

L'approccio di questa serie (che ottiene ottimi ascolti nella fascia di pubblico dei giovani maschi a cui è chiaramente destinata) dal fortissimo tasso di violenza⁶⁶ è sicuramente provocatorio anche perché è chiaro che la sfida, probabilmente vinta, se si considera il buon successo pur all'interno di precise fasce di pubblico, è proprio quella di costringere lo spettatore, attraverso il complesso svolgimento degli episodi, a condividere il punto di vista del "cattivo poliziotto", portando al limite la risposta alla richiesta di sicurezza da parte dei cittadini nei confronti delle forze dell'ordine. Forze dell'ordine che, comunque, da parte loro condividono in gran parte i "peccati" dei delinquenti⁶⁷. Scopo di tutta la costruzione narrativa, del resto, è cercare di eliminare un qualunque punto di vista etico che inchiodi l'agire dei personaggi a un giudizio preciso; su tutto regna l'ambiguità delle azioni, amplificata dall'insistenza su un privato ancor più drammatico⁶⁸.

Per sostenere questo problematico punto di vista, gli autori hanno fatto la scelta di perseguire uno stile visivo quasi documentaristico, apparentemente povero e squallido, che sottolinei la prospettiva cupa dell'insieme, a cui non mancano, stranamente, brevi squarci di positività mentre, più prevedibilmente, molto dell'orrore quotidiano è esorcizzato attraverso un'ironia talvolta anche dissacrante.

⁶⁶ Vale forse qui la pena di ricordare che storicamente sono quasi sempre le serie prodotte da e per i canali via cavo, non sottoposte alle limitazioni previste dalla F.C.C., a spingersi oltre i limiti comuni nel tematizzare e soprattutto mostrare la violenza (ma anche il sesso come è accaduto nella serie ad ambientazione antica *Rome* della HBO).

⁶⁷ Non è forse allora così assurdo accostare questa serie ad un altro grande e contestato titolo (anche in questo caso osannato dalla critica e diventato un culto per un pubblico forse limitato, ma certo fedelissimo) degli ultimi anni, *The Sopranos*, inquietante ritratto di famiglia di mafiosi del New Jersey che unisce i drammi quotidiani ad improvvisi scoppi di violenza e sfida lo spettatore a prendere le parti del problematico, ma spietato protagonista Tony Soprano.

⁶⁸ Il detective Mackay ha un figlio autistico e notevoli dissapori con la moglie - che tradisce regolarmente - scontri che porteranno ad una separazione e infine al divorzio.

Il protagonismo è corale, anche se certamente spicca la figura di Mackey; ognuno dei personaggi, tuttavia, ha un proprio mondo interiore che viene esplorato nel corso degli episodi e le cui emergenze sono percepibili anche all'interno delle scene dedicate alle numerose indagini.

La struttura della serie non prevede il rigido rispetto di una formula narrativa sempre uguale a se stessa; al contrario i casi di puntata (fino a tre, a volte anche di poche scene) si svolgono secondo modalità piuttosto flessibili, intrecciandosi alle vicende private e affiancandosi ad alcune indagini di più lunga durata che oppongono i poliziotti a nemici di lunga data o, al contrario, raccontano di un furto compiuto proprio dai poliziotti e fonte di infiniti conflitti nel gruppo.

Come prevedibile, nella serie prevale la dimensione dell'azione su quella dell'indagine pura; un'azione che, lungi dal ridursi ai canonici inseguimenti ed arresti si risolve non di rado in scontri duri e minacce/offese fisiche nei confronti dei delinquenti, anche se gli stessi poliziotti non sono immuni dal subire le conseguenze di tali scontri.

I.2.6 Non solo polizia: *Law and Order* e *Squadra emergenza*

C'è solo un altro *franchise* nel mondo del poliziesco in qualche modo comparabile a quello di *C.S.I.* ed è quello, ormai più che decennale, di *Law and Order*, che, pur presentando una formula di racconto assolutamente tradizionale, in linea con alcune delle primissime serie di questo genere nella sua pronunciata attenzione a riprodurre le procedure della Polizia, si differenzia da altri prodotti nella sua originale commistione con il *legal drama*.

Se nelle serie poliziesche, infatti, non era mai mancata del tutto la presenza di rappresentanti delle procure incaricate di istruire i casi seguiti in prima istanza dai poliziotti⁶⁹. La novità della formula di *Law and Order* (l'originale in modo molto rigoroso, i successivi spin off a volte in modo più sporadico) sta, però, nel fatto che ogni episodio riserva metà dello spazio del racconto (a volte anche di più se l'interesse

⁶⁹ Un aspetto particolarmente significativo in un sistema giuridico come quello americano che non prevede sempre e comunque l'obbligatorietà del procedimento e contempla quindi un certo grado di discrezionalità da parte dei magistrati, particolarmente interessati a interagire con chi svolge le indagini sui singoli casi.

del caso sta proprio in un problema di procedure o competenze⁷⁰) alla discussione in aula da parte del procuratore incaricato del caso affrontato in prima istanza dai poliziotti. Il format, comunque, resta flessibile e se nel primo *Law and Order* l'indagine poliziesca è sempre piuttosto breve, diversamente accade negli spin off successivi, in particolare in *Special Victim Unit* dove l'accento è posto per l'appunto sulla delicatezza dei casi affrontati, spesso violenze su donne e minori, casi in cui gli investigatori devono fermarsi a lungo per giungere alla verità mentre la parte processuale è molto meno articolata.

Il risultato della contaminazione tra poliziesco e *legal* è che sotto l'unità del caso di puntata si raccolgono due diversi punti di vista, il che implica da una parte una certa sobrietà nel costruire i casi nella parte poliziesca, con un numero ridotto di svolte e colpi di scena, ma anche, e questo è un elemento forse ancora più importante, la costruzione di un arco narrativo che non perviene, di fatto, a un finale completamente risolutivo.

Laddove in una serie normale il raggiungimento della verità sull'identità del colpevole è associato dallo spettatore alla sua incriminazione e successiva condanna (che pure non viene messa in scena), in *Law and Order* il meccanismo narrativo punta a svelare le mille insidie che ancora si frappongono tra il colpevole (o presunto tale) e la (giusta) punizione.

Sapere che un individuo è colpevole, ci dicono gli autori, non vuol dire che si riuscirà a metterlo dietro le sbarre, se non a costo di altre battaglie.

La parte processuale, che coinvolge i poliziotti come testi d'accusa⁷¹, segue le regole di un *legal* classico, per quanto anche i virtuosismi retorici che hanno fatto la fortuna di questo genere⁷² siano per forza di cose contenuti in uno spazio temporale inferiore.

⁷⁰ Come quando viene contestata la validità di una prova, o si cerca di aggirare le competenze di una corte, o ancora sono coinvolti altri crimini commessi in precedenza dagli accusati.

⁷¹ In modo più meno avvincente, a seconda che siano in questione anche aspetti della procedura adottata nell'individuazione e nella raccolta delle prove oppure la validità di una testimonianza. Raramente, come è ovvio immaginare, si tratta semplicemente di riportare fatti indiscutibili.

⁷² In numerosissime serie, da *Perry Mason* ad *Avvocati a Los Angeles*, fino ai più recenti *The Practice* o *The Guardian*.

Esiste, comunque, un'area di sovrapposizione tra le due parti che presenta i canonici passaggi di interazione tra forze dell'ordine e magistratura in modo sicuramente originale rispetto a serie precedenti. La diversità di competenze, priorità e metodi sono fonte di materiale narrativo non semplicemente conflittuale come spesso accade in altre serie.

Nella serie prevale decisamente il versante dell'indagine più statico, di ragionamento, mentre la dimensione dell'azione, seppur non assente, è ridotta a poche sequenze.

Questa relativa povertà viene compensata dalla presenza di interpreti sempre molto convincenti che, serviti da sceneggiature di ottima qualità, riescono a mettere in scena dinamiche realistiche e variegata.

È questo aspetto ad aver garantito negli anni, insieme alla verosimiglianza dei casi trattati⁷³, un ottimo successo sugli schermi americani ad una serie che ha rinunciato in larga misura all'appeal ormai consolidato del racconto del privato dei personaggi fissi, che qui viene esposto in modo decisamente frammentario e limitato.

Un altro esempio di commistione di generi diversi all'interno di un impianto in cui domina l'approccio poliziesco è *Third Watch* (dal 1999, in Italia trasmesso prima con il titolo *Camelot* e poi come *Squadra Emergenza*).

Il "terzo turno" del titolo è quello vissuto da agenti di polizia, paramedici e vigili del fuoco attivi in un quartiere di New York⁷⁴ che, incrociando le loro competenze, interagiscono su casi di volta in volta spostati maggiormente nell'una o nell'altra area di competenza.

Naturalmente l'interazione è anche e soprattutto affidata agli intrecci delle vicende private dei personaggi che si legano in dinamiche mutevoli dando vita ad una robusta area riservata alle vicende personali.

Forse anche a causa dello spazio limitato che la sezione poliziesca ha nelle singole puntate, i casi trattati finiscono per non esaurirsi quasi mai sull'arco di un episodio, ma diventano parte di un tessuto narrativo che si dilata su più episodi con

⁷³ Anche se una scritta in coda specifica che, benché ci possano essere paralleli con casi reali, si tratta pur sempre di personaggi e fatti di invenzione.

⁷⁴ L'area compresa tra King Street e Arthur Street, da cui il nome Camelot.

l'idea di dare il senso della vita quotidiana di poliziotti tutt'altro che eroici, in una scelta di protagonismo sostanzialmente corale.

Divisi in coppie curiosamente assortite (un uomo bianco piuttosto rozzo e donnaiolo insieme a una donna niente affatto glamour con famiglia a carico; un poliziotto bianco e proletario d'esperienza con una giovane recluta di colore, figlio di un ex collega) i poliziotti del terzo turno rappresentano la bassa manovalanza delle forze dell'ordine, che esercita la sua professione attraverso interminabili ronde, inseguimenti a piedi⁷⁵ e scontri fisici, mentre mancano o sono comunque limitati altri mezzi di indagine tipo interrogatori o complesse ricerche di scientifica.

Gli agenti, anche se fondamentalmente ben intenzionati, sono personaggi largamente imperfetti, talvolta moralmente ambigui⁷⁶, ma che trovano la loro dimensione di eroicità nel normale svolgimento del loro lavoro, quando non vengono coinvolti, come è accaduto nelle puntate ispirate ai fatti dell'11 Settembre (in cui un ruolo importante hanno naturalmente i pompieri) in salvataggi di grande impatto visivo ed emotivo.

I.2.7 Poliziotti superdotati e trionfo della psicologia: *Profiler e Criminal Minds*

Se *C.S.I.* ha fatto della pratica scientifica il proprio taglio distintivo, c'è però un altro metodo di investigazione che ha conosciuto una certa fortuna negli ultimi anni, cioè quello legato all'analisi psicologica dei profili criminali, più o meno legata a sensibilità speciali degli investigatori.

Prima in ordine di tempo (probabilmente apparentata anche alla serie paranormale *Millennium*, a sua volta "figlia" di *X-Files*⁷⁷) è *Profiler* (1996), che ha per protagonista una psicologa/sensitiva che collabora alle indagini su efferati assassini

⁷⁵ In cui vengono evidenziati anche i limiti fisici degli agenti.

⁷⁶ Non solo commettono (a volte intenzionalmente) infrazioni alla procedura, ma si mescolano ai delinquenti e la loro vita personale si consuma tra tradimenti e trasgressioni di vario genere.

⁷⁷ Una serie, quest'ultima, che se per certi versi ha qualcosa in comune con il poliziesco (di fatto Mulder e Scully si trovano talvolta ad indagare su omicidi, le cui cause, però sono raramente semplicemente "umane") di fatto va analizzata piuttosto nell'ambito di un discorso sulla fantascienza. In questo senso lasceremo da parte anche *Twin Peaks* in cui gli elementi di paranormale sono talmente pronunciati da cambiare completamente le regole dell'investigazione. Dal nostro punto di vista è molto più interessante notare di questa storica serie un aspetto strutturale, cioè l'aver mutuato la formula seriale a puntate aperte e interdipendenti tipica della serialità lunga.

mentre, sull'arco di una lunga linea orizzontale, lotta per la vita contro un serial killer che l'ha già duramente colpita.

La capacità di visualizzare (per spiccata sensibilità o vere e proprie doti paranormali) i momenti dei delitti⁷⁸ costituisce un insolito e ambiguo strumento di indagine che si rivela di fatto complementare ad altri più tradizionali.

Il telefilm naturalmente è costretto a mettere in scena anche la diffidenza (da parte di personaggi della serie, che rispecchiano probabilmente anche quella di una parte degli spettatori) nei confronti di metodologie così poco ortodosse e scientifiche, ma il trionfo della verità dovrebbe certificarne se non altro le potenzialità positive.

Più di recente, però, si è cercato di muoversi in direzione di una valorizzazione della dimensione scientifica dello sfruttamento della psicologia, seguendo un trend molto diffuso sul grande schermo dove, da *Il silenzio degli innocenti* (1991) in poi l'analisi psicologica della mente dei criminali ha ottenuto una notevole attenzione e una crescente stima.

Criminal Minds (2005) sfodera così un'equipe di *investigatori della mente* che si basano sul metodo del *profiling* (cioè la possibilità di ricostruire le caratteristiche del responsabile a partire da modus operandi e altri elementi del crimine stesso) per dare la caccia ad assassini efferati.

Per il momento questa tendenza, che forse potremmo anche considerare come una versione più raffinata delle intuizioni psicologiche di *Colombo*, riduce al minimo i momenti di azione all'interno delle trame a favore di uno sfruttamento insistito del meccanismo delle ipotesi e delle ricostruzioni, spesso supportate da immagini apposite⁷⁹.

⁷⁸ Ripresa anche nel recente *Medium*, protagonista una assistente legale ispirata ad una vera sensitiva che opera negli Stati Uniti.

⁷⁹ Un po' diverso il caso di un'altra serie, *Numbers* (2005), che, attraverso la collaborazione di due fratelli, uno poliziotto e l'altro studioso di matematica, strutta come strumento di indagine i calcoli statistici e le varie teorie delle possibilità. Meno sfruttabili sotto il profilo visivo rispetto alle altre indagini scientifiche, questi strumenti sullo schermo si rivelano meno efficaci. Si è tentati di pensare a *Closer* (2005) in termini di indagine poliziesca non puramente indagativa; l'abilità negli interrogatori del vicecapo Brenda Johnson, però, è forse da legare un po' all'intuito femminile e un po' all'addestramento di questa poliziotta tutt'altro che morbida benché la sua frase preferita sia "Grazie, grazie mille".

I.3 I modelli narrativi dominanti: puntate chiuse vs linee orizzontali

Negli ultimi cinque o sei anni, sull'onda del successo di *C.S.I* e dei suoi epigoni, sembra essere tornato in voga un modello narrativo che, in contrapposizione con la tendenza ad ampliare lo spazio dedicato alle vicende personali dei protagonisti⁸⁰ in atto dai tempi della rivoluzione Bochco, potremmo definire “più sobrio”, concentrato sulla qualità delle storie di puntata più che sull'evoluzione dei personaggi⁸¹.

Questo tipo di scrittura obbliga naturalmente gli autori a mantenere un livello altissimo nella selezione e nel trattamento del materiale narrativo, essendo per l'appunto l'originalità (che tende a volte a scivolare in un'eccentricità ai limiti del credibile) e l'ingegnosità della risoluzione dei casi il più forte elemento di attrazione verso il pubblico, insieme, come abbiamo visto, all'eccellenza assoluta dei detective nel loro lavoro di indagine. Confondendo a volte originalità con eccentricità, però, gli autori di alcune serie hanno presentato trame sì ingegnose sul piano dell'intreccio, ma assolutamente cervelotiche e improbabili se accostate al piano della realtà, creando un effetto di autoreferenzialità a volte niente affatto efficace.

È un modello che, per altro, ha il vantaggio di permettere agli spettatori un facile “ingresso” nelle serie; non è necessario, infatti, sapere praticamente nulla sulla storia passata dei personaggi per gustarsi una vicenda che contiene nei suoi 50' tutto il suo svolgimento e, in epoca di sempre maggiore concorrenzialità tra le numerosissime produzioni, questo elemento non è da sottovalutare.

La forte caratterizzazione dei personaggi di serie, per altro, garantisce anche un'immediata riconoscibilità dello stile di indagine di ognuno, evitando qualsiasi confusione e consolidando il piacere basato sull'iterazione delle metodologie di indagine, una ripetizione che, però, a differenza di quanto accadeva nelle serie classiche, evita il senso di noia attraverso un'esasperata specializzazione delle tecniche

⁸⁰Con il *degenerare* di questa tendenza si è verificata una sorta di soapizzazione del genere poliziesco, più evidente soprattutto nei prodotti meno interessanti sotto il profilo squisitamente giallistico, laddove il grande peso delle linee private, per lo più sentimentali, serve sostanzialmente a coprire la mancanza di grandi idee narrative.

⁸¹ Anche se, come abbiamo visto, negli anni si sono rese necessarie alcune concessioni rispetto al rigore delle prime stagioni di *C.S.I Las Vegas*, mentre alcuni degli imitatori della serie, come *N.C.I.S.*, allineandosi piuttosto alle altre produzioni a marchio Belisario – come *J.A.G.* – non hanno mai rinunciato a lasciare spazio ad alcune linee orizzontali che coinvolgono i personaggi di serie.

e delle tecnologie utilizzate, quasi totalmente inaccessibili da parte del pubblico medio che, quindi, conserva inalterato il suo senso di meraviglia nei confronti degli *eroi* anche quando, grazie ad una visione abituale del telefilm, potrebbe arrivare a prevedere l'utilizzo dell'uno o dell'altro metodo di analisi (le impronte, l'analisi balistica, quella del DNA, ecc.).

All'estremo opposto si colloca la tentazione di privilegiare una dimensione totalmente orizzontale della costruzione narrativa, come quella sperimentata in *24*. Quest'ultimo titolo può essere considerato solo tangenzialmente apparentato al poliziesco, trattandosi piuttosto di una spy story dilatata sull'arco di un'intera stagione⁸².

Quello che più ci interessa è che sull'intero orizzonte produttivo americano si guarda ora con un certo interesse a questi esperimenti di serie con importanti linee orizzontali sviluppate sull'arco di parecchi episodi⁸³.

Abbiamo visto che, per esempio, *The Shield* contempla significativi sviluppi orizzontali delle trame poliziesche⁸⁴, ma è esemplare il caso di *The Wire*⁸⁵, non pervenuto sui nostri schermi, sviluppato soprattutto come affresco di un mondo in cui si affrontano, non senza sfumature rispetto al rigore morale di un tempo, poliziotti e grandi criminali.

La partita tra questi due grandi modelli narrativi, antitetici e complementari, spesso ibridati l'uno con l'altro, si gioca tutta sul tentativo di fidelizzare il pubblico.

Se nel primo, infatti, la facilità di accesso è insieme il punto di forza e di debolezza (non obbliga ad un consumo costante, favorisce il "tradimento"), nel

⁸² Sull'assoluta originalità della costruzione delle puntate, corrispondenti ognuna ad una delle 24 ore della giornata dell'agente Bauer, tessuto dell'intera stagione narrata in un falso (perché dilatato sulle settimane della messa in onda) tempo reale, non ci soffermiamo qui, per porre l'attenzione sulla direzionalità del racconto.

⁸³ Appartenenti a generi completamente diversi citiamo *Disperate Housewives* e *Lost*; quest'ultimo, pur presentando delle specie di casi/situazione di puntata, non ha senso se non seguito nella sua interezza. Il caso più recente è il carcerario *Prison Break*, tutto costruito sul progetto di fuga organizzato dal protagonista per consentire al fratello di sfuggire ad un'ingiusta condanna a morte.

⁸⁴ Che si intersecano con più tradizionali sviluppi privati.

⁸⁵ *The Wire*, prodotto dalla rete via cavo HBP e per ora mai trasmesso in Italia, racconta le vicende di un distretto di Baltimora nella lotta a grandi criminali coinvolti in giri di corruzione e droga, una storia che, a prescindere dagli sviluppi, indagativi e/o relativi alle vicende personali dei protagonisti, dei singoli episodi, acquista senso solo al termine dell'intera stagione, un meccanismo simile a quello usato in Italia da *Distretto di Polizia*, anche se la serie americana finisce praticamente per azzerare la parte dedicata ai casi da risolvere in ogni singola puntata. La chiusura del macrocaso sull'arco di una stagione non impedisce, naturalmente, di immaginarne uno nuovo per quella successiva.

secondo il rischio di perdere pubblico potenziale che non abbia seguito le prime puntate è solo in parte compensato (come già si faceva in *N.Y.P.D.*) dai riassunti posti ad inizio puntata; questa scelta di racconto, tra l'altro, richiede una grande capacità di organizzazione preventiva del racconto, possibile, forse, in un'industria matura e ricca di esperienze come quella statunitense ma assai meno facile nel sistema per molti versi ancora artigianale della produzione italiana.

Capitolo II

La serialità italiana poliziesca: dallo sceneggiato alla serie all'italiana

Nel panorama della produzione televisiva italiana il giallo, e in particolare quel sottogruppo che è il poliziesco, è un genere con una storia piuttosto discontinua, fatta di momenti di grande popolarità alternati ad altri di parziale dimenticanza, anche per la mancanza di una reale tradizione produttiva e di una spiccata predilezione da parte del pubblico (differentemente da quanto accade, per esempio, non solo negli Usa ma anche in altri paesi europei come Francia e Germania⁸⁶).

Le fortune del genere, ad ogni modo, sono state condizionate nel nostro paese anche dal quadro più generale della produzione di fiction televisiva, dalle mutevoli strategie di comunicazione e sviluppo del mezzo, sia nella fase del monopolio Rai, sia in quello della neonata concorrenza con le tv commerciali, fino agli anni più recenti, quando il rilancio complessivo dell'industria televisiva ha determinato anche un rilancio delle produzioni poliziesche, anche se con risultati discontinui sia in termini realizzativi che di ascolto.

In questo capitolo cercherò di ripercorrere la storia di questo racconto televisivo individuando soprattutto le influenze esercitate dalle produzioni estere (e in particolare americane, che hanno invaso i nostri schermi negli ultimi tre decenni) sulla produzione nazionale anche in considerazione del ritardo produttivo della nostra televisione e delle sue specificità.

Come nel capitolo precedente, si cercherà di catalogare i vari titoli a partire da alcune categorie specifiche: il formato e la tipologia di contenuti, ma anche la forma di protagonismo scelta e la polarità tra indagine e azione nella costruzione del racconto.

Per quanto riguarda il primo periodo si prenderanno in considerazione non solo le serie (che sono rare fino agli anni Settanta, mentre sono presenti delle specie di *collection* di film indipendenti), ma anche i titoli singoli (inizialmente riconducibili al

⁸⁶ Vedi in proposito MILLY BUONANNO, *Eroi mimetici e donne armate L'Italia nella fiction poliziesca*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Storie e memorie – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 14°*, Rai-Eri, Roma 2003, pp.63-88.

format del film tv, più avanti anche miniserie in 2/4/6 puntate) che rappresentano comunque un passaggio nella strutturazione del poliziesco seriale italiano⁸⁷.

Negli Stati Uniti, infatti, il poliziesco, dopo i primi esperimenti ereditati dalla radio e costituiti da pezzi da 25', si è attestato molto rapidamente nel formato dell'ora televisiva (con l'importante eccezione di *Colombo*), trasgredito solitamente quando, magari ad anni dalla chiusura di una serie di successo, si programmano *film tv reunion* per tentare di sfruttare ancora la popolarità del titolo.

In Italia, invece, questo processo richiederà tempi molto più lunghi a causa di una diversa gestione dei palinsesti⁸⁸, ma anche ad una tradizione di scrittura che richiede formulazioni più dilatate, eredità del formato dello sceneggiato che è il portato più illustre della nostra tradizione sul piccolo schermo.

In questa ricostruzione "storica" *Distretto di Polizia*, che pure costituisce certamente uno spartiacque importante nella produzione poliziesca italiana, non verrà trattato direttamente, ma esclusivamente in quanto punto di riferimento o di confronto per altre produzioni coeve (*La squadra*) e/o successive (*La omicidi*, *Carabinieri*, *RIS*, *48 ore*, ...), per essere poi approfondito nel capitolo successivo.

II.1 I formati nazionali: gli anni Cinquanta e Sessanta, originali televisivi, *Sheridan, Maigret & C.*

Nel primo decennio della televisione italiana il genere poliziesco, come sottogruppo del più ampio genere del giallo, non trova grandissimo spazio nella programmazione del Programma Nazionale. Le ragioni sono forse da ricercare nel fatto che questa particolare tipologia di racconto sembrava meno compatibile con la vocazione innanzitutto pedagogica del neonato mezzo televisivo.

D'altra parte va anche ricordato che in Italia non esiste una lunga né nobile tradizione letteraria in questo senso e dunque la spinta alla realizzazione di adattamenti

⁸⁷ Per i titoli fino agli anni Ottanta la fonte è costituita da una filmografia realizzata da Fania Petrocchi per la RAI.

⁸⁸ Anche se, come si avrà modo di notare, il nodo è tutt'altro che risolto, dal momento che la programmazione delle serie italiane da 50' minuti prevede la messa in onda di due episodi a serata nel primo passaggio in prime time (negli Usa anche in questa fascia oraria le slot temporali sono differenziate), mentre gli episodi sono trasmessi singolarmente quando, ad un passaggio successivo, si sceglie la via della striscia quotidiana.

televisivi di testi letterari (una linea produttiva che ebbe largo spazio nei primi anni della Televisione italiana) non si è inizialmente fatta sentire.

I titoli realizzati tra il 1954 e il 1958 sono davvero una manciata⁸⁹, per lo più con “esotiche” ambientazioni francesi, inglesi o americane. Questa tendenza è legata, come anticipato, con il progetto educativo culturale della televisione italiana, che imponeva il ricorso ai classici (Simenon, Chesterton, Conan Doyle, Greene). In alcuni casi si tratta anche di adattamenti di testi stranieri ad opera di autori italiani, uno tra tutti Daniele D’Anza che sarà autore significativo anche negli anni seguenti.

È da notare che questo iniziale processo di delocalizzazione era legato sia alla già accennata mancanza di una tradizione nazionale relativa al giallo letterario sia, per l’appunto, al tentativo di aprire la prospettiva limitata della televisione italiana verso una visione internazionale coerentemente anche con l’intento pedagogico proprio del nuovo mezzo.

A partire dal 1958, però, si assiste ad una vera e propria esplosione del genere, che comincia a conquistarsi sempre più spazio in diverse possibili declinazioni. Alternando diverse tipologie di indagine, da quelle puramente “gialle” che vedono di frequente protagonisti posati ispettori di Scotland Yard⁹⁰, fino a quelle dominate dall’azione per le strade di ipotetiche città americane⁹¹, i polizieschi italiani si nobilitano attraverso le ambientazioni straniere che occhieggiano alla produzione letteraria ben nota anche agli spettatori italiani soprattutto attraverso i celebri “Gialli Mondadori”.

Il riadattamento si traduce in una domesticazione con l’inserimento di elementi più vicini all’esperienza dello spettatore italiano, prima di tutto della delineazione nel profilo dei personaggi protagonisti.

⁸⁹ Si tratta per lo più di originali televisivi in una puntata. Il primo titolo censito è *Un fatto di cronaca*, regia di Claudio Fino su sceneggiatura di Renato Venturini. Protagonisti sono un giornalista e un brigadiere dei Carabinieri che si trovano ad indagare su un fatto di cronaca. La struttura narrativa e la durata richiamano l’atto unico teatrale e la sua derivazione radiofonica, mentre le riprese erano interamente effettuate in studio.

⁹⁰ È il caso di *Omicidio in biblioteca* per la regia di Guglielmo Moranti su sceneggiatura di Maurice Satyagraha.

⁹¹ Come in *Il gatto e le tigri*, regia di Alberto Gagliardelli su sceneggiatura di Dino De Palma da un racconto di Paul W. Dandridge.

Ma è già nel 1958 che compare una vera e propria serie e per questa l'ambientazione è italianissima. In *Aprite: Polizia!*⁹² i protagonisti sono una coppia di poliziotti, il commissario Alzani (Renato De Carmine) e il maresciallo Patanò (Enzo Turco) che si trovano a dover risolvere sei casi diversi, ispirati alla cronaca giudiziaria italiana. In questa prima serie si respira aria di provincia italiana, senza rincorrere i modelli metropolitani di matrice nordamericana. Gli autori focalizzano l'attenzione sul meccanismo investigativo, piuttosto che sulle cause o sui moventi dell'evento delittuoso, che di volta in volta mette in azione la macchina dell'indagine.

Mentre aumentano i titoli polizieschi è solo nell'anno successivo, il 1959, che possiamo trovare un'altra serie, per quanto atipica. Si tratta di *Giallo club: invito al poliziesco*⁹³, un esempio quasi unico di giallo-quiz. Si inaugura con questi primi sei episodi, infatti, la formula del quiz applicato ad un plot poliziesco; in questa serie, inoltre, viene lanciato il primo personaggio cult del genere: il tenente Sheridan, incarnato dal volto scarno ma umano dell'attore Ubaldo Lay, diventato un mito imprescindibile per un'intera generazione di spettatori. Questa serie presentava una formula narrativa ibrida, in cui la narrazione veniva sospesa prima del finale per consentire ad un gruppo di concorrenti presenti in studio di indovinare il colpevole – una contaminazione di generi resa possibile dal modello produttivo di allora, che prevedeva la ripresa in diretta da studio di ciascun episodio⁹⁴.

Il successo dell'esperimento fu tale da portare alla realizzazione di una seconda serie (6 episodi) e terza serie (4 episodi) già l'anno seguente (ne arriverà una quarta, di 8 episodi, nel 1961 con identico cast).

Naturalmente si tratta di serie ad episodi chiusi, che prediligono l'elemento investigativo più statico perché realizzate in studio anche per far rendere al massimo la formula interattiva.

Nel 1962, però, la maggiore esperienza accumulata permette di realizzare una miniserie in 6 parti. Invece di strutturarsi in una serie di puntate chiuse con personaggi

⁹² Daniele D'Anza è regista e sceneggiatore (con Giuseppe Mangione).

⁹³ La regia è di Stefano de Stefani, le sceneggiature di Mario Casacci, Alberto Ciamblicco, Giuseppe Aldo Rossi.

⁹⁴ Anche se anche alcune delle prime serie americane avevano usato il medesimo meccanismo di interlocuzione con il pubblico per aumentare l'interesse; era comunque il pubblico a casa a cui veniva rivolta la "domanda".

ricorrenti, *La sciarpa*⁹⁵ costruisce un unico racconto sull'arco di sei puntate trasmesse con cadenza bisettimanale. Si tratta di un testo estero di grande successo, tradotto e adattato per la televisione italiana, che si caratterizza anche per alcune novità formali: stacchi netti tra una scena e l'altra e immagine bloccata a fine episodio per riprendere il racconto al successivo appuntamento, una prima forma di *cliffhanger*, ovvero del gancio di puntata che ha tanta fortuna anche nelle *serie serializzate* (cioè virate verso la tipologia del serial, con un forte legame tra un episodio e l'altro dato dalla presenza di linee di indagine lunghe o vicende personali) di questi ultimi anni.

Nel 1963, comunque, ritorna in scena il Tenente Sheridan⁹⁶, questa volta rinunciando alla formula del quiz, ma sempre con l'interpretazione di Ubaldo Lay. Il racconto adotta una forma più classica nei sei episodi in cui la squadra omicidi è impegnata a scoprire l'identità di altrettanti criminali. Resta della precedente edizione un breve intervallo prima della scena finale, una sorta di momento di riflessione scandito da un orologio, durante il quale il pubblico ha la possibilità di trovare la soluzione insieme al protagonista.

Ma già nel 1964 a contendere il primato televisivo a Sheridan arriva la versione italiana del più famoso ispettore francese, Maigret, a cui negli anni saranno dedicati diversi cicli di sceneggiati in più parti – 2, 3 o 4 - (riconducibili dunque alla forma della miniserie).

Ogni anno ne vengono realizzati diversi, a testimonianza di un grande successo, dovuto anche alla straordinaria bravura dell'interprete Gino Cervi⁹⁷.

Forse è proprio al successo degli sceneggiati che vedono protagonista Maigret che si deve la decisione di tentare anche con Sheridan la formula dello sceneggiato in più parti⁹⁸, rinunciando in questo caso a quell'ultimo residuo del meccanismo di interazione con il pubblico costituito dall'interruzione prima della svolta finale.

Ad essere più frequenti, nel palinsesto sempre più ricco e variegato del Programma Nazionale e del neonato Secondo programma, comunque, continuano ad

⁹⁵ Regia di Guglielmo Morandi su sceneggiatura del prolifico Francis Durbridge.

⁹⁶ La regia è di Mario Landi, le sceneggiature di Mario Casacci, Alberto Ciamblicco, e Giuseppe Aldo Rossi.

⁹⁷ Un successo che può ricordare quello, molto più recente, di *Montalbano*, interpretato con perfetta aderenza da Luca Zingaretti.

⁹⁸ *La donna di fiori*, per la regia di Anton Giulio Majano, su sceneggiatura di Mario Casacci e Alberto Ciamblicco con la collaborazione di Anton Giulio Majano.

essere i film tv, che dominano le prime serate con titoli che favoriscono trame gialle da risolvere attraverso indagini statiche di ispettori e poliziotti in ambientazioni straniere o italiane, mentre occasionalmente si dà vita a produzioni più ambiziose, cioè a sceneggiati in più parti che spesso portano la firma di Daniele D'Anza e Francis Durbridge.

Nel '67, comunque, fa il suo debutto una serie in sei parti che comincia a dare conto di una “specializzazione” nelle indagini. Si tratta di *Triangolo rosso*⁹⁹, che vede protagonista la Polizia Stradale, impegnata ad indagare su una serie di crimini legati più o meno direttamente alle strade. La presenza di cadaveri o di altre incongruità su queste particolari “scene del crimine” porta i protagonisti a svelare le vicende che fanno da antefatto agli “incidenti”.

Si nota, quindi, finalmente, una certa apertura dei racconti verso esterni più o meno rilevanti o realistici, pur senza che gli standard produttivi di discostino in modo rilevante da quelli precedenti. Fino a quest'anno, ad ogni modo, va ricordato che, a differenza di quanto accadeva oltre oceano, tutte le produzioni (non solo quelle poliziesche, naturalmente) erano realizzate da strutture interne alla televisione pubblica, che garantiva certi standard e un accurato controllo produttivo.

È con l'anno seguente, il 1968, che la Rai comincia a esternalizzare le produzioni. Uno dei primi titoli realizzanti con questo nuovo sistema è proprio una serie poliziesca, destinata a restare a lungo nella memoria collettiva del pubblico italiano. Si tratta de *I racconti del Maresciallo*, ispirati ai racconti di Mario Soldati¹⁰⁰. Il Maresciallo dei Carabinieri Gigi Arnaudi affronta non solo casi di polizia giudiziaria, ma innanzitutto casi umani, in cui il protagonista si lascia volentieri coinvolgere. I sei episodi previsti, tra l'altro, sono tutti girati a colori, con l'idea, probabilmente, di suscitare l'interesse del circuito internazionale, il che è forse la novità più importante in un panorama in cui l'esportazione (fino ai giorni nostri, del resto) è sempre stata un orizzonte molto remoto.

⁹⁹ Ne sarà realizzata una seconda serie nell'anno successivo.

¹⁰⁰ In questa ispirazione letteraria si nota comunque il permanere di una volontà di legittimazione che è tipica di tutta la televisione italiana di quegli anni e che sembrava essere ancora più necessaria nel caso di un genere “basso” e popolare come il poliziesco.

Nel 1971 arriva un'altra serie, *Giallo di sera* in cui ad indagare è l'ispettore Blavier, che ogni volta si trova alle prese con casi apparentemente molto semplici, pronti per essere archiviati. Con il suo intuito e il suo senso di osservazione, però, Blavier, che porta sempre con sé un piccolissima macchina da presa in grado di registrare anche i suoni, si rende sempre conto di una nota stonata, che gli consente di intervenire in tempo per smascherare un assassino che credeva di farla franca.

È il tentativo di declinare una particolare modalità di indagine aggiornata attraverso una strumentazione più moderna.

In quegli anni, comunque, continua anche la realizzazione dei vari Sheridan e Maigret, diventati ormai appuntamenti fissi da ritrovare più volte nel corso dell'anno con avventure che si sviluppavano in un numero variabile di episodi.

È chiaro che in questi casi non si tratta di vere e proprie serie (come cominciavano ad essere, invece, proprio *I racconti del Maresciallo*), ma di avventure singole che, pur realizzate da team creativi dotati di una certa continuità, non hanno nulla a che fare con le strutture delle corrispondenti serie americane.

Bisogna aspettare il nuovo decennio per assistere ad un tentativo più compiuto di trovare una strada italiana alla realizzazione di un poliziesco nazionale veramente seriale.

II.2 Le serie degli anni '70 e il confronto con le produzioni straniere

Il 1973, infatti, è l'anno di *Qui squadra mobile*. Cercando di realizzare una maggiore aderenza all'ambiente poliziesco italiano piuttosto che fare il verso ai telefilm americani, la nuova serie poliziesca ha per protagonista l'ispettore Carraro della Squadra Mobile, alle prese con alcuni dei più clamorosi casi di cronaca nera della capitale, brillantemente risolti dalla polizia romana. Dalla scoperta di due cadaveri mutilati nel Tevere ad una clamorosa rapina da 150 milioni, ogni crimine viene risolto puntando sul lavoro di gruppo e sfruttando le risorse tecniche della polizia piuttosto che affidandosi al fiuto del singolo detective.

È per l'appunto il ricorso ad un protagonismo corale ad essere degno di nota, tanto più che di esso si trova traccia anche in un altro titolo dell'anno successivo,

Nucleo centrale investigativo. L'idea è quella di ricostruire in forma narrativa indagini poliziesche realmente avvenute, ricercando soluzioni visive di stampo cinematografico. Altra novità è che protagonista non è la "solita" polizia, ma la Guardia di Finanza, con le sue operazioni di tutela del patrimonio artistico o di lotta al traffico di stupefacenti. Tre personaggi fissi, un capitano, un maresciallo e un brigadiere, incarnano altrettanti "tipi" di investigatore, ognuno con una sua particolare sensibilità e un suo talento. Nella serie sono presenti anche autentici ufficiali delle Fiamme Gialle nei panni di se stessi.

Nei sei episodi della serie sono privilegiate le azioni più spettacolari sotto il profilo dell'azione piuttosto che sotto quello dell'indagine pura, per permettere l'inserimento di scene ad effetto come quelle degli inseguimenti sull'acqua o sugli sci. È questa, evidentemente, una grossa novità rispetto ad una tradizione produttiva fatta soprattutto di immagini statiche e indagini in interni.

Resta in un certo senso più tradizionale la formula de *Il Commissario De Vincenzo* (interpretato da Paolo Stoppa), che, però, trasferisce la sua azione nel passato, seppur non troppo lontano e quindi noto almeno ad una parte del pubblico.

Nato dalla penna del giornalista Augusto De Angelis, il commissario De Vincenzi svolge le sue indagini negli Anni Trenta, nel pieno di un'epoca delicata della storia italiana, tra colonnelli in pensione e nobildonne decadute. Non ha i tic o hobby tipici degli investigatori letterari e televisivi già noti, ma l'apparenza dimessa e "normale". L'obiettivo della serie di tre sceneggiati in due parti è di puntare ad un'ambientazione domestica riconoscibile come tale, anche se con una distanza di tempo tale da garantire un certo distacco. Si respira dunque qualcosa del soffocante regime fascista, si sentono gli echi della guerra di Libia, ma soprattutto si indaga con i metodi più tradizionali, evitando i compromessi con il potere politico.

Si comincia a delineare, con questi ultimi titoli, una nuova stagione produttiva che per la prima volta tenta di costruire un modello proprio, non solo a livello di format, ma proprio nella creazione dei personaggi, ancorati alla realtà italiana, tendenzialmente non-violenti, ricchi di calore umano, in cui prevale la dimensione dell'intuito su quella della razionalità e del metodo.

Da notare anche la scelta della localizzazione geografica, che predilige realtà provinciali, chiaramente in opposizione alle realtà metropolitane ritratte nei *cop show* americani che di lì a poco avrebbero invaso anche gli schermi italiani.

Queste caratteristiche, che non verranno mai meno nel poliziesco italiano¹⁰¹, verranno sviluppate in modo più ampio nelle serie degli anni Ottanta, costrette tuttavia a fare i conti con un confronto sempre più frequente con i titoli americani, per altro differenziati anche nelle modalità di programmazione.

II.3 Le serie degli anni Ottanta: le serie all'italiana e il modello dell'antieroe

Con gli anni Ottanta si arriva alla produzione di alcune serie che rappresentano finalmente la sperimentazione, sia a livello di format che a livello di contenuti, di una nuova forma di localizzazione del genere poliziesco¹⁰².

Non solo gli eroi, come già in alcuni casi precedenti, sono italiani, ma essi si caratterizzano secondo i tratti tipici di cui si è già detto. Tale caratterizzazione accomuna i personaggi creati non solo da Soldati, ma anche da Machiavelli; si potrebbe notare, ad ogni modo, come in questi titoli, pur pienamente televisivi, rimanga sempre presente un certo ammiccamento letterario che costituisce una garanzia di qualità per il prodotto finito¹⁰³ nei confronti delle reti committenti, ma anche degli spettatori.

Per quanto riguarda il formato, si assiste proprio in questi anni alla delineazione di un modello, quello della *serie all'italiana* che diventerà, nel giallo come in tutti gli altri generi televisivi nostrani, un riferimento imprescindibile e un modello alternativo alla serialità industriale americana, da cui si differenzia sia a livello di organizzazione dei contenuti che a nella gestione dell'autorialità e del processo produttivo¹⁰⁴.

Le serie italiane, per altro, proprio nell'adottare questi formati di racconto (in cui i singoli episodi sono sempre di 90', come un piccolo film, al contrario delle

¹⁰¹ Si dovrà forse aspettare fino al recente *RIS* (per altro evidentemente ispirato ad un modello americano) per avere degli investigatori almeno teoricamente distaccati e votati alla scienza e alla razionalità.

¹⁰² Cfr. BUONANNO, *Eroi mimetici*, pp.63-88.

¹⁰³ Si faccia caso che anche nel primo team di scrittori che si sono occupati di *Distretto di Polizia* erano presenti due romanzieri, Marcello Fois e Giampaolo Rigosi.

¹⁰⁴ In proposito si veda FABRIZIO LUCHERINI, *Innovazione senza tradizione. Il caso della serie all'italiana*, in MILLY BUONANNO, *Realtà multiple*, Napoli, Liguori 2004, pp.149-186.

puntate delle serie americane, da 50', corrispondenti, con l'aggiunta della pubblicità, all'ora televisiva che è la seconda unità minima di suddivisione del tempo televisivo sugli schermi americani), rivendicano un riferimento nobile alla matrice cinematografica delle produzioni, da cui per altro provengono la gran parte delle professionalità coinvolte nella realizzazione.

Nelle serie anni Ottanta, comunque, il modello resta ancora in germe, permanendo nelle varie puntate realizzate (un numero variabile a seconda dei vari titoli) una quasi totale autonomia, cosicché l'unità è garantita dai personaggi centrali, mentre le trame sono in genere del tutto indipendenti.

Un debito cinematografico forse meno nobile, ma certamente significativo, è quello che le serie poliziesche degli anni Ottanta (ma anche degli anni Novanta) hanno nei confronti delle pellicole cosiddette *poliziottesche*, declinazione italiana del genere popolare anche sui grandi schermi americani¹⁰⁵.

Da questi ultimi le serie assumono l'inserimento di elementi di comicità all'interno di intrecci di per sé drammatici perché legati a crimini e delitti. Come si è visto nel capitolo precedente, per altro, la stessa "rivoluzione" era stata attuata nelle serie televisive americane da *Hill Street Giorno e notte*, dove addirittura era presente una certa dose di grottesco, volto a stemperare la tensione delle altre linee di racconto.

Nelle serie italiane, in realtà, si tratta di un'operazione di natura diversa che, come vedremo, ha più a che fare con la caratterizzazione degli eroi piuttosto che con quella del mondo in cui si muovono.

Il processo, del resto, con l'importante eccezione del ciclo de *La piovra*, per cui si farà un discorso a parte, sarà portato pienamente a compimento solo con gli anni Novanta, che rappresentano il momento di massima espansione del genere, che avviene persino prima del rilancio generale della fiction di produzione nazionale avvenuto dopo l'approvazione della legge relativa alla destinazione di quote predeterminate degli introiti dei network alla realizzazione di fiction domestica¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Tra i molti titoli ricordiamo *Milano trema: la polizia vuole giustizia* di Sergio Martino (1973), *La polizia incrimina, la legge assolve* di Enzo Castellari (1973), o *Milano odia: la polizia non può sparare* di Umberto Lenzi (1974).

¹⁰⁶ Questa legge (del 1998), oltre che alla maturazione dei soggetti produttori nel panorama nazionale ha portato, nella seconda metà del decennio ad un incremento notevole nel monte ore della programmazione coperto dalla

II.4 *La Piovra*

Nel 1984 sugli schermi italiani compare per la prima volta una serie destinata a fare epoca, sia per le grandi risorse impiegate nella realizzazione, sia per l'ambizione di portare sullo schermo una grande epica dal forte impegno civile come quella della lotta alla Mafia in Sicilia¹⁰⁷.

Dal punto di vista formale *La Piovra* più che una serie è un serial (ne sono state realizzate ben nove stagioni, le prime sette composta da 10/12 puntate da 90/100' minuti, le ultime due nel formato della miniserie in due puntate), dal momento che gli episodi non hanno autonomia e la storia si dipana con personaggi fissi sull'arco di tutte le puntate¹⁰⁸.

La vicenda è ricca di conflitti (non solo quello con la mafia, ma anche quello con i politici e i potenti locali) e misteri, che il protagonista, il commissario Cattani interpretato da Michele Placido, affronta con coraggio e determinazione, nonostante le gravi e continue perdite, personali e professionali che deve subire.

Della serie furono realizzate nove stagioni sull'arco di 16 anni (l'ultima è del 2000), nel tentativo, tra l'altro, di dare conto dell'evoluzione del potere mafioso dal livello locale fino a quelli più ampi e alti (con riferimento a reati finanziari in realtà internazionali)¹⁰⁹.

La chiave del successo di questa saga a tinte forti è probabilmente da attribuirsi alla rilevanza del tema trattato, particolarmente sentito nella coscienza civile nazionale degli ultimi vent'anni. Ispirandosi a fatti reali, inchieste giornalistiche e indagini in corso, *La piovra* non perde mai di vista, però, il piano personale ed è nello spessore psicologico del protagonista, un eroe nobile ed impegnato in una lotta impari con forze

produzione nostrana; una nuova crisi arriverà solo con il dilagare dei *reality show*, incapaci, comunque, di insidiare il primato della fiction ed andati a coprire invece almeno una parte degli spazi un tempo dedicati alla programmazione di pellicole straniere, anche per ovviare ai costi dell'acquisto dei sempre più onerosi diritti di trasmissione.

¹⁰⁷ La serie ottenne anche importanti risultati di ascolto: oltre 10 milioni di spettatori, con punte di oltre 14, ma quel che è più importante è stata una delle pochissime serie italiane che sono state vendute e viste all'estero.

¹⁰⁸ Da un certo punto di vista si potrebbe addirittura pensare che nemmeno le singole stagioni della serie possano dirsi completamente autonome per quanto ognuna di esse abbia un arco dotato di una certa compiutezza che ruota intorno ad alcuni personaggi.

¹⁰⁹ Anche se le serie 8 e 9 costituiscono una specie di eccezione in quanto, con un tuffo nel passato, sono ambientate negli anni '50 e dunque, pur con dei punti in comune, si riferiscono ad un diverso contesto sociale e criminale.

molto più grandi di lui, nella sfaccettatura del suo ritratto (in cui non mancano fragilità e debolezze) che il pubblico trova il miglior punto di accesso ad una vicenda dura e cupa anche perché le vittorie dei “buoni” sono destinate a rimanere solo provvisorie.

Facendo leva sulle ossessioni nel pubblico, ma anche su una diffusa memoria cinematografica, la serie riesce di fatto a costruire una sua mitologia autonoma del mondo mafioso, che resta un riferimento imprescindibile per tutte le fiction degli anni successivi.

È chiaro che anche in questo caso le esigenze di ripetibilità di un prodotto di successo non lasciano indenne il concept iniziale; il commissario Cattani, che dopo aver perso amici e parenti nelle prime quattro stagioni finisce per cadere sotto i colpi dei suoi nemici, viene sostituito dal commissario Davide Licata, e poi da una coraggiosa donna magistrato e alla fine si utilizza anche l’espedito di “tornare indietro nel tempo” per creare nuove linee di racconto; i personaggi si susseguono oppure vengono usurati dall’utilizzo reiterato di alcuni meccanismi narrativi fino a diventare poco più che maschere (è il caso del personaggio del boss mafioso Tano Cariddi, che fece la fortuna dell’interprete Remo Girone).

Anche la qualità della rappresentazione finisce, per forza di cose, per diventare di maniera, al punto che il pubblico saluterà con entusiasmo la nuova visione (meno ovvia, ma altrettanto ambigua) che di quel mondo farà una nuova serie ambientata in Sicilia e con la quale *La piovra* attuerà una sorta di staffetta, *Il commissario Montalbano*.

La serie della *Piovra* rappresenta un punto di riferimento importante anche per l’ampio spazio che in essa, quasi obbligatoriamente, occupano le vicende personali dei protagonisti, intrecciate a quelle criminali e alle indagini di polizia. Il commissario Cattani e i suoi successori, infatti, non sono e non possono essere più semplicemente dei “risolutori di casi” più o meno brillanti, logici, freddi o coinvolti; sono prima di tutto uomini e donne di cui il pubblico vede raccontarsi un privato dai movimenti complessi e affascinanti.

In questa formula si può in qualche modo individuare anche la risposta italiana alle serie americane che, negli stessi anni, pur nel permanere di una struttura formulare

molto più rigida, cominciavano a dare sempre più spazio a dimensioni della narrazione non strettamente poliziesche, ibridando il genere poliziesco e di indagine con linee di commedia e sentimentali sempre più rilevanti con lo scopo di raccontare prima di tutto esseri umani che, secondariamente, si trovano a svolgere la professione di poliziotti.

Il successo de *La Piovra*, comunque, non significò affatto l'esaurirsi di una tipologia di serie non serializzata e strutturata a partire da episodi chiusi. Chè, anzi, a partire dalla struttura base si diede il via ad una ricca serie di produzioni dai caratteri diversificati.

II.5 La rinascita del poliziesco negli anni Novanta

L'ampia produzione all'interno del genere poliziesco che si verifica negli anni Novanta, giusto prima della nascita di *Distretto di Polizia*, consente finalmente di individuare con precisione modelli dominanti e linee di sviluppo rispetto alle quali *Distretto* si pone in parte in continuità e in parte nel segno della rottura.

Come si è anticipato, sta emergendo di un diverso tipo di protagonista, di un altro tipo di eroe rispetto a quello infallibile e un po' freddo che aveva fortuna sulle pagine dei romanzi e sugli schermi americani¹¹⁰. Milly Buonanno¹¹¹ individua in tre titoli le serie in grado di stabilire un vero e proprio standard da cui le successive produzioni si discosteranno in modo solo marginale¹¹².

L'ispettore Sarti (1991), *Il commissario Corso* (1992) e *Un commissario a Roma* (1993) presentano alcuni punti in comune che "costruiscono" i paradigmi delle serie poliziesche, in parte ancora vigenti.

In primo luogo acquista ancora maggior peso l'elemento di commedia (o addirittura di comicità) legato o al profilo del personaggio (come nel caso de

¹¹⁰ Con alcune lodevoli eccezioni, come il Tenente Colombo dell'omonima serie, che è forse il vero grande antecedente dei vari ispettori italiani.

¹¹¹ BUONANNO, *Eroi mimetici*, p.72.

¹¹² Quella che si produce, ad ogni modo, non è propriamente una formula di racconto ripetibile e riconosciuta, quanto piuttosto un mix di elementi ricorrenti che empiricamente si associano nel produrre una certa immagine del mondo e nei personaggi messi in scena

L'Ispettore Sarti) o all'identità dell'interprete (Diego Abatantuono per *Il commissario Corso*, Nino Manfredi per *Un commissario a Roma*¹¹³).

La commistione di generi (commedia e dramma) è spiegata dalla Buonanno in relazione alla propensione tutta italiana a prendere le distanze dalle figure rappresentative dell'autorità, viste se non come negative se non altro come lontane dalla realtà delle gente comune, estranee e incapaci di comprenderla.

Per contro proprio l'insufficienza relativa dei protagonisti delle storie raccontate in queste serie, di cui si esibiscono i retroscena familiari e sentimentali a tal punto da renderli parte della materia narrativa principale, dà vita ad anti-eroi che sono rappresentativi di un'umanità *media* perché partecipe dei difetti e delle virtù comuni.

Virtù che naturalmente sono quelle riconosciute come migliori più tipiche dell'italianità: flessibilità, intuito, simpatia, ma anche una certa furbizia e conoscenza del mondo che consentono al protagonista di muoversi nella realtà indagata, di mediare tra le istituzioni (che rappresenta, ma con cui non si identifica mai completamente) e i cittadini, conseguendo vittorie credibili rispetto al contesto e alle sue capacità.

Le serie che compaiono negli anni successivi seguono in qualche modo questo percorso, talvolta conseguendo risultati ancora più significativi, come nel caso de *Il Maresciallo Rocca* ("attivo" dal 1996 e ancora oggi "in servizio"). Questa serie, ambientata a Viterbo, girata in pellicola (come del resto la quasi totalità delle serie all'italiana) e impreziosita sia dall'interpretazione di Gigi Proietti che dalla regia di Giorgio Capitani, rappresenta una pietra miliare nell'ambito più generale della serie all'italiana perché esemplifica al meglio il dosaggio e l'intreccio degli elementi che la compongono.

All'interno del formato da 90 minuti corrispondenti alla prima serata italiana, infatti, trovano spazio gialli piuttosto complessi, adatti a svilupparsi sull'intero episodio con numerose svolte e complicazioni, ma destinati comunque a concludersi nella serata.

¹¹³ Non va dimenticato che di lì a pochi anni Manfredi sarà di nuovo protagonista, o meglio coprotagonista, di un poliziesco, *Linda e il Brigadiere*, significativo per altre ragioni su cui torneremo tra breve.

Ad essi si affiancano alcune linee orizzontali che riguardano il privato del Maresciallo e dei suoi familiari. Nello specifico, come spesso accade, la più importante di queste linee ha natura sentimentale (nelle prime serie la storia d'amore tra il Maresciallo e la farmacista Margherita).

È dall'intreccio imprescindibile di verticalità (i gialli) e orizzontalità (linee private) che nasce la formula del successo de *Il Maresciallo Rocca*, che agli elementi nazionali già enunciati ne aggiunge un altro non meno importante, cioè quello di una localizzazione esplicitamente non metropolitana che contribuisce a dare il tono della serie e a delimitare il campo dei possibili crimini da indagare.

Nonostante la regolarità degli elementi coinvolti è difficile individuare un percorso indagativo fisso a cui Rocca e i suoi si attengono; in sostanza il format è maggiormente legato all'identità del protagonista piuttosto che alla strutturazione dei gialli e dei metodi di indagine che possono variare in modo anche significativo a seconda delle circostanze dei diversi racconti¹¹⁴.

La serie è dominata dalla figura del protagonista, punto di riferimento sul lavoro e in famiglia, sia per il carisma del personaggio delineato (intelligente, ma soprattutto umano) che per quello del suo interprete, un modello difficile da replicare. La serie non dà molto spazio alle scene d'azione; del resto Rocca si distingue piuttosto per la propria capacità di decifrare le persone e le situazioni intuendo le connessioni e le motivazioni più nascoste, che per le sue doti atletiche.

Non è secondario che il modello profondo a cui fa riferimento il Maresciallo Rocca sia quello della figura paterna¹¹⁵; il protagonista svolge questo ruolo sia, naturalmente, all'interno della sua famiglia naturale (in questo aiutato dall'assenza di una figura materna, solo in parte e in un secondo tempo rimpiazzata dal nuovo amore di Rocca, la farmacista interpretata da Stefania Sandrelli), sia nei riguardi dei suoi sottoposti in caserma, per i quali costituisce un vero punto di riferimento morale e autoritativo.

¹¹⁴ Talvolta coinvolgendo, per esempio, il fidanzato poliziotto della figlia di Rocca.

¹¹⁵ Per un'analisi particolareggiata di questo aspetto vedi MILLY BUONANNO, *Il Maresciallo Rocca. The Italian Way to TV Police Series*, in HORACE NEWCOMBE (a cura di), *Television, a critical view*, Oxford University Press, 6° ed., pp. 265- 281.

Il successo del primo gruppo di episodi (8 da 90') spinge a creare dei seguiti a cadenza annuale o biennale che, pur non garantendo una copertura stagionale¹¹⁶, hanno però il vantaggio di permettere una messa in onda in replica piuttosto frequente proprio per l'alta qualità del prodotto.

È una scelta di investimento simile a quella che sta dietro ad un altro dei prodotti di punta del genere che compare solo qualche anno dopo, cioè quello delle avventure de *Il commissario Montalbano*, ispirate ai romanzi di Andrea Camilleri e interpretate da Luca Zingaretti, mandate in onda più volte sulla prima rete pubblica.

In questo caso non si può forse nemmeno parlare di serie all'italiana sia a causa della straordinarietà produttiva di questi titoli¹¹⁷ sia per l'importanza della matrice letteraria di riferimento.

Quasi come ai tempi di Maigret, nel caso di *Montalbano* il successo televisivo si innesta su un precedente larghissimo successo letterario, tanto più che l'autore dei romanzi collabora costantemente alla scrittura delle sceneggiature.

I gialli soggetto dei vari episodi si distinguono per la finezza dei ritratti psicologici, ma anche per la maggiore ambiguità nel descrivere gli intrecci tra politica e criminalità (in ciò facilitati dallo sfondo siciliano in cui la presenza della mafia, seppur mai dominante, si fa comunque sentire), per una certa distensione nel ritmo narrativo, che lascia spazio a digressioni comico-grottesche nella vita del commissariato dell'immaginary cittadina di Vigata, in quella della provincia siciliana come in certi particolari della vita personale del commissario e del suo vice dongiovanni, che pure occupano uno spazio relativamente contenuto.

A differenza del *Maresciallo Rocca*, infatti, in *Montalbano* gli elementi di linea orizzontale sono decisamente marginali. Il protagonista ha sì una sorta di fidanzata, ma

¹¹⁶La difficoltà nel creare appuntamenti fissi, sfruttando al meglio la fidelizzazione del pubblico è tipica del mondo produttivo italiano, ancora largamente artigianale nei tempi e nella gestione di tutte le fasi produttive, come avremo modo di notare anche nel caso di serie consolidate come *Distretto di polizia*. *Il maresciallo Rocca*, ancor più negli ultimi anni nei quali gli episodi annualmente prodotti sono diminuiti, si è sempre più caratterizzato come un evento piuttosto che come un appuntamento fisso, forse anche per differenziarsi dalle nuove serie (come *Distretto di polizia o Carabinieri*) e conservare una certa forma di eccellenza. Negli anni, però, pur mantenendo alti valori produttivi, si è verificata un certo logoramento del concept iniziale al quale è corrisposto anche un calo nell'apprezzamento del pubblico che pure continua a premiare questo titolo con punte del 30% di share.

¹¹⁷ Per costi e tempi di realizzazione (praticamente doppi rispetto a qualunque altro prodotto di fiction di prima serata) i film di *Montalbano* non hanno nulla da invidiare ad una pellicola per il grande schermo.

il legame tra i due è una costante con ben pochi sviluppi e anche le altalenanti vicende sentimentali del vice Augello non occupano certo lo spazio tradizionalmente riservato alle linee sentimentali nelle serie all'italiana.

Lo spazio così guadagnato è sfruttato per costruire gialli decisamente più articolati, in cui ha uno spazio contenuto l'azione e molto più il tentativo di comprendere una realtà complessa in cui si intrecciano interessi e tradizioni.

Il commissario Montalbano, che tra l'altro rappresenta una delle pochissime produzioni italiane che siano riuscite a conquistare i mercati stranieri, è il vertice di una linea produttiva fatta di eccellenza a livello di scrittura e di realizzazione (regia, interpreti, ma anche qualità e varietà degli ambienti).

All'opposto si colloca, proprio alla fine del decennio degli anni Novanta, un altro esperimento della Rai sviluppato invece nel senso di una produzione a basso costo realizzata a partire da un format straniero, *La squadra*.

Prima di passare a questo titolo, però, è opportuno segnalare almeno due serie che costituiscono, anche se poi sviluppate in modo completamente diverso, un'anticipazione importante rispetto a *Distretto di Polizia*, almeno sotto il profilo del protagonismo.

Linda e il brigadiere (1997) e *Lui e lei* (1998), infatti, pur non distinguendosi dal punto di vista formale rispetto alle altre serie all'italiana, sono il primo esempio nella televisione nostrana di autentico protagonismo femminile all'interno del genere poliziesco.

In entrambe le serie e in modo diverso, l'elemento femminile non è più relegato alla sfera sentimentale del protagonista (moglie, madri e fidanzate), ma è inserito a pieno titolo nel campo delle indagini.

Si tratta in entrambi i casi di donne avvenenti (Claudia Koll e Vittoria Belvedere), professioniste della lotta al crimine (commissario la prima, ispettrice la seconda) che sono affiancate da presenze maschili importanti (l'ex-brigadiere Nino Manfredi e l'avvocato Enrico Mutti) a cui le legano relazioni affettive significative.

Nel primo dei due casi la relativa eccezionalità del protagonismo femminile è attenuata proprio dalla presenza di una figura autorevole forte, quella del vecchio

brigadiere che fa da tutore e mentore della protagonista, nel secondo caso i due partner sono legati da un rapporto più conflittuale, in evoluzione e paradossalmente è il personaggio maschile a mettere in scena le caratteristiche normalmente legate alla donna: l'intuito, la comprensione, la dolcezza, laddove l'eroina femminile, con i capelli corti e amante della moto, sembra volersi imporre un modello molto maschile di efficienza e operatività.

Il formato resta quello da 90', con storie orizzontali che si sviluppano nell'arco della serie e per certi versi costituiscono il vero elemento di interesse per il pubblico anche a causa di una certa schematicità dei casi affrontati nelle singole puntate¹¹⁸.

II.6 Adattamento di un format: *La squadra*

Nato come adattamento del format inglese *The Bill*, *La squadra* in onda dal 2000 e giunto ormai ad oltre 150 episodi, rappresenta il tentativo di realizzare un poliziesco a basso costo¹¹⁹ senza rinunciare ad affrontare argomenti importanti come la criminalità organizzata e i traffici internazionali.

Per portare a termine l'operazione si rivela decisiva e fortunata l'idea di appoggiarsi alla sede Rai di Napoli, sfruttandone le potenzialità produttive per contenere i costi.

D'altra parte, proprio la scelta di ambientare la serie nella città partenopea, carica di riferimenti e dotata di una riconoscibilità quasi unica, è uno dei punti di forza che hanno permesso a *La squadra* di conquistare un gruppo non ampio ma fedele di fan, in linea con gli ascolti medi della rete.

Anche da punto di vista del formato la serie rappresenta un *unicum*; gli episodi sono da 90', come nella tradizione della serie all'italiana, ma le puntate realizzate per ogni stagione sono molto più numerose, come nella serialità dei formati più brevi.

¹¹⁸ Che pure, almeno in *Lui e Lei* hanno il merito di tentare la via di una certa "specializzazione", quella dei casi collegati a minori, che consentono tra l'altro di affrontare in modo più approfondito e tematiche complesse e sfruttare al meglio il peso emotivo degli eventi con un'attenzione particolare dedicata ai temi, prettamente femminili, della famiglia e della maternità.

¹¹⁹ La destinazione è Rai Tre, rete tradizionalmente priva di produzione di fiction dedicata fino a quando, per l'appunto, sono arrivati *La Squadra* e, sul versante soap, *Un posto al sole*.

L'approccio al racconto vuole essere realistico, povero (per necessità, ma anche per scelta stilistica) ed essenziale, concentrato sulle vicende professionali piuttosto che su quelle private dei personaggi (i poliziotti di un commissariato periferico di Napoli).

L'esiguità del budget costringe a concentrarsi sugli ambienti fissi di serie (gli interni del commissariato, ma anche, con gli anni sempre più spesso, le abitazioni dei personaggi principali) riducendo al minimo le scene in esterni (e quindi anche quelle di azione) anche se curiosamente negli anni ci sono stati perfino degli esterni ambientati all'estero, utili a dare consistenza alle indagini di livello internazionale con le quali i protagonisti si trovano ad incrociarsi.

La possibilità di creare cortocircuiti con i numerosi casi di cronaca che fungono da spunto per le vicende raccontate nei vari episodi assicura a *La squadra* un vasto bacino a cui attingere mantenendo l'approccio realistico che è parte integrante dell'identità della serie.

L'affezione del pubblico, tuttavia, è molto legata anche al set di personaggi che si sono avvicinati nel commissariato (alcuni personaggi sono stati allontanati, altri sono morti in servizio) dando corpo e volto ad un impegno appassionato nel tentativo di risolvere casi e situazioni difficili in una realtà spesso degradata.

Nel corso degli anni, tuttavia, l'esaurirsi degli spunti e anche la difficoltà di reggere una lunga durata che cozza proprio con quella povertà di risorse di cui si è detto, ha portato ad una diluizione delle energie narrative e alla scelta di dare sempre maggiore importanza alla componente non-poliziesca della serie.

Questa scelta, però, si è rivelata piuttosto negativa (anche dal punto di vista degli ascolti, calati nelle ultime edizioni) in un contesto di povertà visiva e di mezzi che finisce per trasformare sempre più *La squadra* in un racconto melo-soap con intrecci polizieschi piuttosto elementari.

II.7 Le serie dopo *Distretto di Polizia*

II.7.1 *Carabinieri*

Sull'onda del successo di *Distretto di Polizia* la nuova formula seriale, ibrido tra la tradizione americana delle serie ad episodi chiusi¹²⁰ e la serie all'italiana il cui successo era legato ad interpreti di alto livello e fusione di generi e strand narrativi, ben presto nel panorama italiano si sono affacciate altre serie poliziesche che hanno tentato di conquistare il pubblico italiano.

Mentre la RAI si era ricavata la sua fetta di audience proponendo la serie gialla *Don Matteo*¹²¹, che rientra solo marginalmente nel genere poliziesco¹²², sulle reti commerciali fa la sua comparsa un prodotto volutamente "leggero" e ammiccante: *Carabinieri*.

Questa serie, estremamente debole sotto il profilo delle indagini poliziesche e tutta concentrata, sul modello delle soap opera e dei fotoromanzi, sugli intrecci amorosi che coinvolgono i carabinieri di una stazione del piccolo centro di Città della Pieve, rappresenta a suo modo un momento di rottura per il modo in cui porta al limite il mescolamento di generi proposto dalla serie all'italiana.

Mentre dal punto di vista strutturale si va nel senso di un'estrema semplificazione dell'elemento investigativo¹²³, l'attenzione è puntata sulle dinamiche relazionali su un set di personaggi principali giovani e carini, legati tra loro da rapporti sentimentali dai toni che vanno dal melodramma alla *pochade*.

Se nella prima serie un qualche interesse poteva avere, nella linea di un crescente protagonismo femminile, la volontà di mettere in scena la presenza delle prime donne all'interno della tradizionalmente maschile Arma dei Carabinieri, la scelta di far interpretare la protagonista alla subrette Manuela Arcuri indica chiaramente che questa intenzione è subordinata alla volontà di esibire bellezze da

¹²⁰ Naturalmente già modificata nel senso di un maggior approfondimento delle linee orizzontali a partire da *Hill Street Giorno e Notte* in avanti.

¹²¹ In onda a partire dal 1999, questa serie di grande successo si ispira al modello nobile del chestertoniano Padre Brown; costituisce uno dei rarissimi esempi di serie a puntate completamente chiuse; solo nelle stagioni 4 e 5 si sono inserite discrete linee orizzontali sentimentali che tuttavia non inficiano la formula collaudata.

¹²² Una parte delle indagini è condotta dai Carabinieri, alleati e rivali del protagonista, ma i meccanismi di indagine restano elementari perché il primo piano è riservato all'approccio atipico, spirituale e brillante, del protagonista don Matteo, parroco a Gubbio, il cui scopo, ad ogni modo, non è prima di tutto e solo di arrestare il colpevole, ma di salvare un'anima peccatrice.

¹²³ Come si è detto, i casi sono spesso risibili e l'unica variante di un qualche rilievo è costituita dal fatto che essi sono distribuiti a cavallo di due episodi, cioè lanciati alla fine di un episodio e poi svolti nel successivo.

rotocalco molto più impegnate a sbrigare i loro affari privati che a risolvere i casi che si trovano di fronte¹²⁴.

La serie presenta un cast piuttosto nutrito, al cui vertice è collocato un quartetto di personaggi legati da dinamiche sentimentali contrastate (le due reclute dei Carabinieri interpretate da Manuela Arcuri e un altro timido giovane alle prime armi, il burbero superiore impersonato da Lorenzo Crespi¹²⁵ e l'infermiera Colombari), mentre intorno a loro ruota il mondo della caserma e del paese, mosso da dinamiche più legate al tono della commedia se non addirittura del comico puro, come nel caso del bonario "matto del paese" Giovanni, interpretato da Paolo Villaggio, un surreale deus ex machina che fa da catalizzatore per alcuni casi o porta informazioni vitali in altri.

Da notare che se i protagonisti principali, come in una certa tradizione dei prodotti Usa degli anni Ottanta, sembrano scelti quasi esclusivamente sulla base della loro avvenenza, nel cast dei personaggi secondari, pur molto sacrificati, si trovano alcuni buoni interpreti, capaci di dare un minimo di consistenza ad un prodotto per altri versi davvero risibile.

A rendere modesto il titolo contribuisce una regia piuttosto elementare, sottolineata da un commento musicale invadente ed enfatico, che produce effetti a volte dissonanti rispetto alla trama che dovrebbe sottolineare.

Negli anni, tuttavia, pur non diventando mai un hit di stagione, *Carabinieri* è riuscito a costruirsi e conservarsi un pubblico piuttosto fedele, che non sembra infastidito dalla semplicità e dalla pretestuosità delle vicende gialle messe in scena, probabilmente perché maggiormente attratto dalle linee sentimentali che, tra innamoramenti, passioni e tradimenti, sono degni delle soap di maggior successo.

Una caratteristica particolare della serie, che la distingue praticamente da tutte le altre, che fanno della permanenza di un cast di successo un punto di forza, è costituita, infatti, dal sorprendente tasso di ricambio all'interno del gruppo di

¹²⁴ A conferma di tale volontà la presenza nel cast di un'altra bella da rivista, Martina Colombari, nel ruolo della figlia del comandante della caserma, un'infermiera che non può non far venire in mente i molti personaggi simili presenti in tanti titoli della commedia pecoreccia che ebbe una certa fortuna in Italia tra gli anni Settanta e Ottanta.

¹²⁵ Quest'ultimo presto sostituito per contrasti con la produzione con un omologo interpretato da un altro bello televisivo, Ettore Bassi.

personaggi di primo piano, che richiama quanto accade in un titolo dichiaratamente melò e sentimentale come *Incantesimo*.

Ciò è dovuto da una parte alla necessità di trovare nuovi spunti una volta che le storie d'amore messe in scena, largamente stereotipate, abbiano bruciato tutto il loro materiale narrativo, dall'altra alla volontà di attori dal successo mordì e fuggì di sfruttare altrove il capitale di popolarità accumulato attraverso la serie¹²⁶.

Il risultato è che la fidelizzazione del pubblico è legata più che all'efficacia dei personaggi e delle trame, alla riproduzione di una formula di intrecci relazionali dagli ingredienti fissi, messa in scena attraverso corpi più o meno attraenti.

Naturalmente nel bilanciamento di ogni puntata poco spazio è lasciato ad un'indagine puramente intellettuale e molto è affidato a scene d'azione a volte anche piuttosto goffe. Del resto, come già più volte sottolineato, non è il poliziesco che attrae il pubblico della serie, ma i siparietti comici e le linee sentimentali largamente sviluppate.

Il buon successo della serie ha portato, caso praticamente unico nella televisione italiana, alla realizzazione di uno spin off in forma di miniserie in due puntate, *Carabinieri – Sotto copertura*, protagonisti Manuela Arcuri e Ettore Bassi, appartenenti al cast delle prime due stagioni.

I risultati non sono stati esaltanti¹²⁷: l'improbabile trama gialla, tollerabile all'interno degli episodi settimanali nell'universo narrativo un po' surreale della serie, diventa indigesta all'interno di un diverso formato, dove si è tentato comunque di mantenere alto anche il tasso di commedia sentimentale e comicità basata su equivoci e situazioni al limite dell'assurdo.

II.7.2 La Omicidi

¹²⁶ In realtà probabilmente si tratta di un rapporto di scambio alla pari; da una parte sono inseriti nel cast interpreti non particolarmente dotati, ma già conosciuti al pubblico per faccende di gossip o partecipazioni ad altri programmi televisivi – è questo il caso della Arcuri e della Colombari, e poi, in seguito delle varie conduttrici/veline e simili, fino ai concorrenti del Grande Fratello - dall'altra questi ottengono una visibilità notevole e una patente recitativa capace di proiettarli verso altre partecipazioni in fiction di varia importanza.

¹²⁷ Il primo episodio ha raccolto 4.895.000 spettatori con uno share del 20,19%, il secondo 5.381.000 spettatori per uno share del 21,89%.

Questa serie all'italiana, di scarso successo nonostante l'investimento produttivo e la presenza di alcuni interpreti piuttosto noti (Massimo Ghini e Luisa Ranieri), non presenta grandi novità rispetto ai titoli degli anni precedenti a *Distretto di Polizia*; da un certo punto di vista, anzi, l'andamento delle vicende messe in scena finisce per apparire persino più antiquato a confronto con alcuni titoli degli anni precedenti, senza d'altra parte compensare la mancanza di una veste accattivante con personaggi particolarmente approfonditi o originali.

Il format è quello ormai noto che prevede lo sviluppo di plot episodici di 90' in contemporanea a *continuing stories* di natura sentimentale, ma, in questo caso, anche investigativa.

La squadra protagonista, nelle intenzioni un gruppo di specialisti che di fatto si trova a indagare su casi non molto diversi da quelli a cui siamo abituati da altri prodotti, è guidata da un leader sulla carta forte (Ghini) su cui, come ben ha insegnato a fare *Distretto*, pesa la minaccia del *villain* di turno, in questo caso un seriale killer che firma i suoi delitti con versi di Dante.

Mettendo da parte il fatto che è proprio la *continuing story* a risultare poco credibile (un altro prodotto Taodue, *L'ultima pallottola*, dedicata al killer dei treni, Bilancia, ha dimostrato lo scarso interesse del pubblico italiano per le storie di serial killer nostrani), è forse il peso eccessivo della componente melodrammatica (la storia d'amore contrastata tra il personaggio di Ghini e la poliziotta interpretata dalla bella Luisa Ranieri) a rendere l'insieme poco efficace.

La serie, per altro, fatica a trasmettere il senso dell'eccezionalità delle operazioni condotte dai poliziotti, mentre le storie sentimentali non sfuggono ai cliché più noti e la linea investigativa, un po' improbabile, finisce per restare fiacca.

Sulla scarsa riuscita di questo titolo ha pesato anche la volontà di distinguere il gruppo di interpreti rispetto alle normali squadre di polizia, rendendoli in qualche misura un corpo scelto¹²⁸ rispetto ai normali membri delle forze dell'ordine.

Tale specializzazione, sulla carta un elemento di diversificazione anche interessante, non riesce però a prendere vita né a dare uno stile particolare al racconto

¹²⁸ E seguendo in questo la moda lanciata dalle serie americane prodotte da Jerry Bruckheimer - non solo i vari *CSI*, ma poi anche *Senza traccia* e *Cold Case* - e poi adottata anche da altri produttori.

e finisce quindi solo per funzionare come elemento di confusione nello svolgimento dei casi.

Da non dimenticare, poi, che la mancanza quasi totale di un vero alleggerimento comico ha penalizzato la serie rispetto ad un pubblico generalista che sembra disposto ad accettare un genere totalmente drammatico solo nel caso in cui il racconto sia declinato nel senso di una vera propria epopea come ne *La Piovra*.

La possibilità di esplorare una dimensione di racconto più cupa e in un certo senso più “intellettuale” fallisce in questo caso perché non si amalgama con un formato, quello della serie all’italiana, che sembra poter vivere e prosperare solo fino a quando riesce a mantenere il delicato equilibrio di ingredienti (giallo, commedia e familiare) che hanno fatto il successo di tante serie precedenti.

Non si tratta tuttavia dell’unico tentativo in questa direzione; con l’inizio del 2005, infatti, sarebbe finalmente arrivata sugli schermi italiani, questa volta con successo e sfruttando il lancio di tanti casi di cronaca dai risvolti complessi indagati e risolti con il contributo di agenti/scienziati, una squadra di specialisti “all’americana”.

II.7.3 RIS – *Delitti imperfetti*

Nasce sulla scorta dell’esperienza di *Distretto di Polizia* ma anche della miniserie *L’ultima pallottola* (dove la consulenza dei veri RIS aveva giocato un ruolo importante), *RIS - Delitti imperfetti*, realizzato dalla medesima casa di produzione, la Taodue, ma profondamente diverso, sia in termini di formato che di investimenti produttivi.

Evidentemente debitore al *franchise* americano di *CSI* - anche se la derivazione dichiarata è quella del volume realizzato da Colonnello Garofano dei veri RIS di Parma¹²⁹ - questo titolo ha operato una netta rottura rispetto alla produzione italiana

¹²⁹ Cioè la sezione scientifica dell’Arma dei Carabinieri. Il Raggruppamento Carabinieri Investigazioni Scientifiche (Ra.C.I.S.) è la struttura preposta a soddisfare le richieste di indagine tecnico-scientifiche di P.G. dei Reparti dell’Organizzazione Territoriale e Speciale dell’Arma, della Magistratura e delle altre Forze di Polizia. Il Raggruppamento svolge, nei casi più gravi e delicati, anche l’attività di Sopralluogo e Repertamento sulla “Scena del Crimine”. Dal Raggruppamento dipendono quattro Reparti Investigazioni Scientifiche con sede a Roma, Parma, Messina, Cagliari, retti da Ufficiali Superiori e posti alle dipendenze del Generale Comandante del Raggruppamento. La competenza dei quattro Reparti è determinata per territorio e per materia: il Reparto di Roma è competente ad eseguire le indagini tecniche di prassi nell’ambito dell’Italia Centrale e di quelle di maggiore complessità in ambito nazionale; il Reparto di Messina è competente ad eseguire le indagini tecniche

degli ultimi anni, muovendosi nella direzione di un prodotto *high concept*¹³⁰ in cui lo spazio dedicato alle storie private dei protagonisti è decisamente inferiore al solito e dove l'aspetto stilistico e formale acquista una rilevanza narrativa davvero notevole.

La rinuncia a queste linee tensive orizzontali – comunque non del tutto assenti – corrisponde ad una maggiore attenzione alla strutturazione dei casi di puntata, inizialmente ispirati a casi reali riportati nel volume di Garofano e sviluppati sui 50'. Il trattamento del materiale di cronaca e delle informazioni relative alle indagini originali, ad ogni modo, è libero e a volte le modifiche rendono lo spunto originale meno riconoscibile.

Con *RIS* per la prima volta sugli schermi italiani viene dato ampio spazio alla parte più scientifica delle indagini, portando anche a una diversa definizione delle competenze e delle caratteristiche dei personaggi di serie.

L'investigatore dal volto umano che tanta fortuna aveva avuto nelle serie all'italiana lascia spazio a degli scienziati investigatori di cui si cerca di sottolineare la dimensione intellettuale su quella affettiva, anche se, naturalmente, non manca almeno in alcuni un maggior grado di sensibilità rispetto alle vittime e ai sospetti.

Le modalità di indagine, dove trova meno spazio la dimensione della pura azione, sono quindi più legate alle analisi dei reperti che agli interrogatori di testimoni e sospetti; largo spazio, inoltre, è dato ai flashback necessari a ricostruire le varie ipotesi investigative; ne risulta nel complesso un mondo narrativo più freddo e meno "italiano" che tuttavia ha incontrato le simpatie del pubblico¹³¹, forse ormai abituato

di prassi nell'ambito dell'Italia meridionale e della Sicilia; il Reparto di Parma (che è quello messo in scena da R.I.S.) è competente ad eseguire le indagini tecniche di prassi nell'ambito dell'Italia settentrionale; il Reparto di Cagliari è competente ad eseguire le indagini tecniche di prassi nell'ambito della Sardegna. I Reparti sono articolati in Sezioni responsabili delle singole Branche della Criminalistica: Balistica, Biologia, Chimica, Dattiloscopia e Fotografia Giudiziaria, Fonica e Grafica, Telematica.

Per necessità drammaturgiche, comunque, la serie è comunque costretta ad attribuire ai suoi investigatori scientifici, che nella realtà appunto si occupano solo di analisi, anche competenze di azione (arresti e simili, con relative scene di azione), che non a caso in *C.S.I.* mancano o sono affidati ad un detective esterno alla squadra. In R.I.S., seguendo in ciò un modo di racconto più tradizionale, la polizia locale è relegata ad un ruolo di contorno o peggio ancora di antagonista interno.

¹³⁰ Per serie *high concept* si intendono quelle che hanno il loro punto di forza nelle trame e nell'azione (proprio come i vari *CSI*, ma anche tutte le serie d'azione, come *Alias*) mentre le serie *low concept* sono quelle che puntano maggiormente sull'esplorazione dei personaggi e delle loro relazioni; in questo secondo gruppo rientrano titoli come *Felicity*, *Friends*, *Dawson's Creek*.

¹³¹ Il risultato complessivo abbastanza soddisfacente è dovuto probabilmente al fatto che se la relativa raffinatezza e scabrosità della serie ha allontanato una parte del tradizionale pubblico di Canale 5, dall'altra ne ha

dai titoli americani ad un diverso approccio al poliziesco e per altro aiutato dalla presenza di alcuni volti noti al pubblico da altre serie televisive¹³².

In realtà, a rendere meno estranea la serie contribuisce ad un elemento che, pur di natura giallistica, raccoglie l'eredità della serie all'italiana nel proporre un caso che si dipana lungo l'arco dell'intera serie¹³³.

Nello specifico, con un'operazione che alcuni hanno visto come azzardata se non addirittura opportunistica e moralmente discutibile, ma che certamente si è rivelata vincente a livello narrativo, il caso che tiene avvinti i *RIS* è costruito come trasposizione del celebre (e tuttora irrisolto) caso di Unabomber, il maniaco che terrorizza il NordOvest con ordigni piazzati in modo apparentemente casuale in oggetti o alimenti lasciati in luoghi pubblici e che ad oggi ha già causato numerose lesioni anche su vittime minorenni.

Va detto che il modo in cui il caso si dipana nel corso della serie prende ben presto le distanze dalle vicende reali per spingersi piuttosto nella direzione di un romanzesco spinto, in cui i toni vengono esasperati per amplificare gli effetti drammatici e le situazioni risultano talvolta improbabili.

Del resto anche i casi di puntata della seconda stagione hanno subito una virata nel senso di un registro quasi fumettistico; se da una parte gli appassionati non hanno mancato di notare sospette coincidenze con plot di episodi di *CSI*, dall'altra l'adattamento alla realtà italiana, dipinta a tinte forti e surreali, finisce per creare un universo narrativo con regole proprie che si distanzia enormemente dall'Italia ritratta da tutte le altre serie televisive.

A contribuire a questo effetto è senza dubbio la scelta stilistica che ha contraddistinto la serie fin dall'inizio. La regia rapida e virtuosistica, il montaggio decisamente accelerato rispetto al normale, l'utilizzo frequente dello split screen¹³⁴ per

conquistato una parte di quello più giovane e smaliziato che normalmente costituisce il bacino di utenza di Italia1.

¹³² Primo tra tutti il protagonista principale Lorenzo Flaherty, che era stato nel primo cast di *Distretto di Polizia*, ma poi anche in *Incantesimo*.

¹³³ 16 puntate nella prima stagione.

¹³⁴ Con questo termine si intende la suddivisione dello schermo in due o quattro porzioni su cui si seguono diversi e contemporanei momenti della vicenda; l'uso massiccio di questa tecnica si è visto la prima volta sul piccolo schermo con la serie americana *24*; in quel caso era in qualche modo il formato stesso a condurre naturalmente nella direzione di una fruizione multipla; la vicenda, infatti, copre le 24 ore di un'unica giornata

spezzare e diversificare il ritmo delle azioni, fanno di *RIS* un caso unico nel panorama italiano; ciò implica, naturalmente anche un maggiore investimento produttivo, necessario per realizzare scene spettacolari, ma anche per sostenere i lunghi tempi di lavorazione e post-produzione.

Un altro particolare visivo è legato all'uso, già accennato, dei flashback, necessari a illustrare le ipotesi di indagine, mentre è meno frequente l'utilizzo delle riprese iperrealistiche che hanno fatto la fortuna di *CSI*.

Va notato, però, che se in *CSI* l'uso di questi stilemi narrativi portava ad una neutralizzazione nella carica dirompente della violenza, spesso efferata, messa in scena sullo schermo¹³⁵, in *RIS* si ha spesso la sensazione che l'uso dei flashback si traduca in una valorizzazione estetizzante della violenza un po' compiaciuto e fine a se stesso.

Manca, insomma, quella presa di distanza certo un po' insensibile, ma anche, in un certo modo, necessaria, che almeno la serie originale di *CSI* aveva saputo creare.

I casi dei *RIS*, invece, già di per sé decisamente più duri di quelli a cui è abituato il pubblico italiano, tendono ad amplificare la crudezza del delitto e delle sue modalità con la ripetizione delle immagini¹³⁶.

Ciò non ha impedito alla serie di incontrare i favori del pubblico e di sfruttare anche nel secondo anno e nonostante le polemiche, la vicenda dell'Uomo delle Bombe¹³⁷ che, ora, sembrerebbe finalmente chiusa.

Contemporaneamente, però, si è tornati a dare più spazio alle linee personali (sentimentali e non) e su questa linea si spingerà ancora di più la terza stagione, nella quale, tra l'altro, sembra che si tenterà di tornare ad un carattere più italiano anche alla scelta e alla trattazione dei casi.

II.7.4 Il Capitano

(una per ogni episodio, come evidenzia il timer sullo schermo) dell'agente segreto Jack Bauer, chiamato a risolvere varie emergenze nazionali. Lo spilt screen serviva in questo caso a rendere possibile la visione delle azioni dei diversi personaggi nell'arco di quell'unica ora considerata.

¹³⁵ Che viene costantemente riportata nel campo del fenomeno scientifico osservabile e misurabile.

¹³⁶ Va notato che la serie ha anche utilizzato con una certa frequenza scenari e personaggi piuttosto scabrosi, talvolta coinvolgendo anche personaggi di serie e mostrando con una certa larghezza scene di sesso o molto sensuali, fino ad ora poco viste sugli schermi italiani soprattutto in prima serata.

¹³⁷ Questo il soprannome attribuitogli per sfuggire, almeno in teoria, alle accuse di sfruttamento di una realtà complessa e problematica, se non anche a quelle più gravi di incitamento a delinquere.

Arrivato sugli schermi di Rai 2 praticamente in contemporanea a *RIS*, ma rispetto a quest'ultimo decisamente più tradizionale nella messa in scena e nei meccanismi narrativi, *Il Capitano* è una vera e propria serie all'italiana, con episodi da 90' costruiti intorno ad indagini chiuse a numerose linee orizzontali sentimentali o comunque relazionali; una di queste, che coinvolge il protagonista, il capitano della Guardia di Finanza Giulio Traversari¹³⁸ ha però anche implicazioni sul piano delle indagini che il nostro conduce, creando anche una linea orizzontale di natura giallistica.

La novità della serie sta anche e soprattutto nelle tematiche e nei casi affrontati, non semplicemente poliziesche (anche se i metodi alla fine sono piuttosto simili), e quindi inediti per gli spettatori italiani; ci sono traffici internazionali, e grande criminalità, combattuta a colpi di intercettazioni elettroniche, battaglie telematiche, ma anche infiltrazioni e azioni pure, il che contribuisce a dare al prodotto una veste abbastanza accattivante.

Un aiuto in questo senso è dato dalla presenza di un protagonista, Alessandro Preziosi, diventato praticamente un divo grazie alla serie romantico-avventurosa *Elisa di Rivombrosa*.

Meno efficace e di qualità il lavoro di regia e le performance degli attori, non certo aiutati da linee di sviluppo piuttosto banali.

II.7.4 48 ore

Poco fortunato, ma per certi versi più interessante sul piano delle invenzioni narrative e visive, è stato invece *48 ore* (Canale 5, 2006), una serie che ha per protagonista la "Squadra Catturandi" di Genova, incaricata di acciuffare evasi e latitanti, ma anche in perpetua lotta con un'organizzazione mafiosa crudele e tentacolare.

Che il progetto sia ambizioso è confermato da una scelta di cast piuttosto impegnativa: da Claudio Amendola nelle vesti del leader Diego Montagna a Claudia Gerini in quelli di una determinata ispettrice, ma senza farsi mancare il bel tenebroso

¹³⁸ È la prima volta che questo corpo, tendenzialmente non troppo popolare, ottiene la ribalta.

di turno, Adriano Giannini¹³⁹ nei panni del tipico poliziotto di strada, affiancati da una serie di caratteristi di buona professionalità (tra cui l'emergente Marco Poggio).

Ma a nobilitare il progetto è soprattutto il nome del regista, Eros Puglielli; giovane, ma lanciato in ambito cinematografico con pellicole interessanti soprattutto per l'originalità visiva, il regista tenta di dare una declinazione italiana della moda americana per le riprese inedite, per la fotografia livida azzurrata e i movimenti di macchina nervosi e imprevedibili, che servono a sottolineare ed enfatizzare (forse troppo) una scrittura frammentata e, almeno come tentativo, meno ripetitiva di quella tipica dei polizieschi tradizionali.

I modelli più evidenti sono da ricercare sia in ambito italiano che straniero; da una parte in comune con il recente *La Omicidi, 48 ore* ha l'idea di porre al centro dell'azione un gruppo speciale, separato anche fisicamente dalla Polizia ordinaria¹⁴⁰, con compiti particolari e casi dotati di una caratterizzazione specifica. Raccogliendo la tradizione delle "squadre speciali" che hanno fortuna fin dai tempi di *Ultimo*, questo nuovo titolo accosta i membri del gruppo cercando di darne una caratterizzazione forte, che strizza l'occhio ai modelli americani, ma sfrutta anche alcune tipicità regionali, benché in modo un po' incongruo. Pur trovandosi a Genova, infatti, nessuno dei poliziotti sembra essere ligure: il protagonista è romano, così come l'ispettrice interpretata dalla Gerini; meno definiti in questo senso i personaggi di Giannini e dell'altro ispettore interpretato da Poggio, mentre l'ispettore Vullo è un siciliano al limite dello stereotipo e il membro più giovane della squadra, naturalmente esperto di computer, neutro dal punto di vista della parlata, acquista una curiosa caratterizzazione americanizzante attraverso la sua esibita passione per fumetti e graphic novel.

Ma è egualmente percepibile il riferimento alla serie americana *Senza traccia*¹⁴¹ da cui *48 ore* muta il meccanismo del *time lock* (là le 72 ore oltre le quali le possibilità

¹³⁹ Che forse più del suo prestigioso cognome porta in dote una certa somiglianza con Alessandro Preziosi, interprete di successo sia nel mélo *Elisa di Rivombrosa* che nel *Capitano* di cui si è già parlato.

¹⁴⁰ La ragione, di cui il pubblico viene informato nel corso della storia, è che qualche tempo prima il boss Crotone, arcinemico del protagonista Montagna (Amendola), ha fatto saltare una parte dell'edificio della Questura, rendendo inagibili gli uffici della squadra catturandi, trasferita quindi in spazi periferici, nella zona del porto dove è allestito una sorta di centrale operativa che ha come mezzi d'azione soprattutto strumenti informatici e banche dati.

¹⁴¹ Un'altra produzione del padre di *C.S.I.*, Jerry Bruckheimer, che ha per protagonisti i membri della squadra scomparsi dell'FBI di New York.

di ritrovare uno scomparso diminuiscono drasticamente, qui le 48 entro le quali solitamente latitanti ed evasi riescono a far perdere le proprie tracce), sottolineato in entrambi i casi dalla presenza di una lavagna dove vengono ricostruiti i movimenti della persona da rintracciare e anche dalla presenza sullo schermo di indicazioni relative al tempo che scorre nell'arco della giornata.

Naturalmente il fatto che in un caso si tratti soprattutto di persone rapite e nell'altro di criminali in fuga crea alcune differenze, ma il prodotto italiano in realtà è molto poco rigido nel suo concept, che viene profondamente influenzato nella sua forma narrativa dalla presenza di un'invasiva linea orizzontale gialla lanciata fin dal primo episodio¹⁴². Quest'ultima è forse l'aspetto meno interessante del prodotto; mentre riprende un classico dello scontro diretto tra un "super cattivo" e un membro delle forze dell'ordine (Montagna è considerato dal boss Crotona responsabile della morte di suo figlio, come già accadeva con l'accoppiata Giovanna Scalise/Vito Tonnara in *Distretto di polizia 2*), trasferisce i meccanismi della lotta mafiosa in una location, Genova, che appare incongrua e spreca i suggerimenti portati da una scelta di sfondo finalmente diversa dal solito.

Dal punto di vista dell'organizzazione del racconto si nota il tentativo di trovare una propria originalità nell'utilizzo di flashback e flashforward sottolineati da stili di ripresa differenti (seppature, luci sparate, correzioni di colore, ecc.).

Il classico *teaser* che normalmente dà l'avvio al racconto in tante serie poliziesche diventa in *48 ore* un flashforward - cioè un'anticipazione di eventi che si consumeranno in un momento successivo - che mette in scena un momento particolarmente teso dell'azione, con un pericolo imminente, una scena chiusa naturalmente prima che lo spettatore possa coglierne l'esito ultimo.

Per quanto riguarda i flashback¹⁴³, essi non sono utilizzati tanto per ricostruire l'azione/scena del crimine come in *R.I.S.*, ma per esplorare il privato e le motivazioni

¹⁴² In realtà il primo episodio costituisce proprio il lancio della Linea Gialla e il secondo, strettamente collegato attraverso un accavallamento di linee narrative, ne rappresenta un proseguimento naturale, una scelta di racconto che di fatto ha reso irriconoscibile la specificità del format che appare molto più simile, sommando i due episodi, alla prima parte di una miniserie che all'accostamento di episodi pur relativamente indipendenti di una serie non completamente serializzata.

¹⁴³ Che sembrano essere diventati una moda da quando hanno fatto la fortuna della serie *Lost*, ma sono stati utilizzati oltreoceano anche in altri contesti.

dei personaggi (di serie e di puntata), con esiti in realtà poco brillanti e a volte retoricamente fastidiosi.

In comune con *R.I.S.*, *48 ore* ha anche la scelta di raccontare in modo abbastanza limitato il privato dei personaggi e per lo più “a contrasto” (cioè fatto di famiglie un po’ innaturalmente perfette) rispetto alla loro professione di poliziotti che li porta a correre pericoli e a dover sacrificare gli affetti e il tempo a loro dedicato. In compenso è sottolineata fin dalla scena di apertura della serie la dimensione della relazione tra i membri del gruppo, compagni di vita oltre che di lavoro.

La linea sentimentale che non può mancare ad ogni serie italiana è data dalla dinamica contrastata degli opposti tra la seria ispettrice De Maria (Claudia Gerini) e l’imprevedibile e asociale Renato Tenco (Adriano Giannini).

Nel complesso, tuttavia, il prodotto presenta un tentativo non ben riuscito di sfruttare meccanismi narrativi e stilemi visivi che contrastano con il linguaggio a cui il pubblico televisivo italiano è abituato. Ma laddove *R.I.S.* aveva potuto costruire la sua fortuna su un modello straniero noto ed amato e, almeno all’inizio, sul riferimento ad eventi di cronaca riconducibili alla realtà italiana, *48ore* resta un prodotto ibrido, senza una chiara identità di racconto né personaggi con cui il pubblico possa immediatamente identificarsi; questo, insieme alla scarsa originalità dei temi affrontati, ha fatto di questo titolo un esperimento fallito in modo abbastanza clamoroso¹⁴⁴, che si suppone farà ripiegare il poliziesco italiano verso forme più tradizionali lasciando ai titoli stranieri il compito di sperimentare sia sul versante delle tematiche che delle modalità di racconto.

II.8 Il poliziesco italiano recente tra tradizione e voglia di innovazione

L’analisi del panorama degli ultimi anni di fiction poliziesca italiana ha evidenziato ancora una certa incertezza nella scelta tra la classica serie all’italiana e il formato americano da 50’ minuti (verso cui si sono orientati anche le fiction appartenenti ad altri generi); una certa prevalenza di quest’ultimo va di pari passo con

¹⁴⁴ Cancellata dal palinsesto di Canale 5 dopo due puntate la serie è stata successivamente trasmessa su Italia 1.

il tentativo da parte dei produttori italiani di indirizzarsi verso meccanismo realizzativi di carattere più industriale e standardizzato nonché più economico.

Anche se non si è detto addio a titoli importanti e fortunati come *Il Maresciallo Rocca*¹⁴⁵, di cui si realizzano poche puntate da 90 minuti, di fatto esperienze come questa non sono in grado di garantire la fidelizzazione del pubblico su un lungo periodo, cioè di coprire 12/13 serate come le serie lunghe.

Sebbene logiche di palinsesto e di programmazione poco assennate e lungimiranti soprattutto da parte delle reti private impediscano anche alle serie su 24/26 episodi di andare a coprire periodi più lunghi di tre mesi¹⁴⁶, infatti, queste sono un bene prezioso per le reti che possono coprire un monte ore importante con la certezza di ottenere buoni (e a volte ottimi e costanti) riscontri di pubblico.

Benché nel quadro di una maggiore invasività delle reti satellitari (che ormai sottraggono importanti fette di pubblico alle reti generaliste) i dati di share siano lontani da quelli ottenuti dalle prime stagioni di molte serie di successo¹⁴⁷, resta il fatto che i prodotti italiani, e in particolare i polizieschi, riescono ancora a conquistare il pubblico e a vincere il confronto con analoghi prodotti stranieri, magari più raffinati e complessi, ma meno amati da molta parte degli spettatori italiani.

La fruizione del prodotto domestico, che pure tenta di adeguarsi ad alcuni dettati formali dei prodotti d'oltreoceano (arrivando, come si è visto, talvolta a realizzare un vero e proprio calco dell'originale), resta comunque differente e, forse giustamente gli autori e i produttori delle serie italiane, tendono a non abbandonare alcuni degli elementi che negli anni hanno costruito il successo dei loro titoli e creato una folta schiera di appassionati¹⁴⁸.

¹⁴⁵ La chiusura della serie di *Montalbano*, invece, è dovuta alla rinuncia dell'ormai insostituibile interprete piuttosto che all'esaurimento dell'interesse da parte del pubblico. Da notare, però, che gli ultimi film prodotti, derivati non dai romanzi ma da brevi racconti, hanno cominciato a mostrare una certa debolezza rispetto ad uno sviluppo televisivo ormai più legato all'atmosfera che alla creazione di plot complessi e imprevedibili. I film di *Montalbano* è l'unico prodotto RAI, insieme a *Don Matteo*, che garantisce ottimi risultati anche in replica.

¹⁴⁶ A volte anche meno; si pensi che nell'autunno 2005 la programmazione di *Distretto di Polizia 5*, in corrispondenza con un momento di crisi delle reti Mediaset rispetto alla Rai, ha subito notevoli sconvolgimenti, portando a messe in onda bisettimanali che hanno condotto al rapido esaurimento degli episodi, oltre che, naturalmente, ad una certa stanchezza nel pubblico.

¹⁴⁷ La penalizzazione riguarda *Distretto di polizia*, ma anche *La squadra*, *Carabinieri* e in parte lo stesso *Rocca*.

¹⁴⁸ Questo, però, è spesso anche il motivo per cui i prodotti italiani, salvo rarissime eccezioni, risultano invendibili all'estero, nemmeno su scala europea come accade ad analoghi titoli francesi o tedeschi. Solo gli alti

L'opzione per i 50', infatti, non ha portato ad una vera rivoluzione nella strutturazione degli episodi che, per certi versi, continuano a conservare la scansione delle tradizionali serie all'italiana, dando ampio spazio alla dimensione del privato e dedicando molta meno attenzione alla qualità dei casi di puntata.

Questo porta alla realizzazione di serie che, pur appartenendo nominalmente ad un genere, quello poliziesco, in cui l'elemento del plot e del suo sviluppo, tra colpi di scena e misteri, dovrebbero costituire il maggior punto di interesse del pubblico (si cade in questo senso nella categoria, di validità anche cinematografica, dei prodotti *plot oriented*), di fatto sacrificano proprio questo aspetto a favore di un punto di contatto con il pubblico puramente emotivo, legato allo svolgimento delle linee orizzontali personali (nella logica di prodotti *character oriented*).

Il che potrebbe essere legittimo se l'approfondimento delle figure dei detective compensasse la scarsa originalità e profondità dei casi raccontati.

Si nota sempre più spesso, al contrario, che, se alle vicende di puntata manca quasi sempre la capacità di cogliere le implicazioni più profonde di alcune situazioni, oppure viene scelta una linea di svolgimento che, in ossequio a buonismo e politically correctness, evita di mettere in scena gli snodi più problematici (ma anche più interessanti) delle vicende, non per questo viene dedicata un'autentica cura alla creazione di personaggi di serie tridimensionali e interessanti.

Costruiti in modo del tutto funzionale ai plot sentimentali, come nel caso di *Carabinieri*, i personaggi finiscono per bruciarsi nello spazio di un paio di stagioni¹⁴⁹. All'estremo opposto si assiste ad una degenerazione in senso soappish per titoli come *La squadra*, costretta anche da vincoli produttivi a dare sempre più spazio alle più economiche linee di racconto sentimentali, che si possono svolgere senza molti aggravii ai costi di realizzazione. Esse, al contrario degli amori stagionali di *Carabinieri*, si sviluppano sui tempi lunghi dei prodotti seriali a basso costo sfruttando situazioni forzatamente legati a quelle poliziesche.

valori produttivi e l'eccellenza di un prodotto come *Montalbano* ha consentito di vendere le varie serie all'estero; diverso è il caso di *RIS*, il cui format è stato venduto in Francia per essere adattato alla diversa realtà nazionale.

¹⁴⁹ Si pensi che personaggi magari non memorabili ma ben costruiti di alcune serie americane hanno vite televisive di 8/10 stagioni.

Di nuovo questa evoluzione è emblematica di una certa difficoltà a pensare le serie nel loro complesso e i singoli episodi nel particolare come un insieme organico in cui gli sviluppi privati dovrebbero vivere in corrispondenza degli snodi narrativi della trama di genere anziché esservi giustapposti come economico riempitivo.

I pochi show più marcatamente plot oriented (*RIS e 48 ore*) hanno avuto esiti diversi; se per il primo dei due molto ha contato anche la forza del marchio Taodue e una certa capacità di mediare rispetto alle esigenze del pubblico italiano (dando un spazio contenuto, ma qualificante, alle relazioni interne al gruppo), il secondo ha pagato la volontà di cercare una sperimentazione formale a cui non è corrisposto un adeguato lavoro sui contenuti e sui personaggi.

L'immatunità che contraddistingue ancora il panorama della serialità italiana – non solo poliziesca – del resto, non riguarda solo il versante, pur essenziale, della scrittura¹⁵⁰, ma investe anche quello della produzione che, come si vedrà più avanti, resta ancorata a modelli organizzativi poco adeguati ad una produzione industriale e si dimostra incapace di rendere realmente vantaggioso (cioè non solamente economico, ma anche efficace e vendibile) il prodotto artistico industriale che le compete¹⁵¹.

È interessante notare, poi, che, al contrario da quanto accade ormai da tempo nelle produzioni americane¹⁵², poi, la televisione italiana continua ad evitare di rappresentare in modo anche solo ambiguo i comportamenti dei personaggi appartenenti alle forze dell'ordine.

Se da una parte ciò significa che la messa in scena di comportamenti men che corretti è rarissima (e comunque sempre giustificata da cause di forza maggiore) con il risultato che ciò che appare sullo schermo rischia di apparire una visione molto poco realistica dei vari poliziotti/carabinieri/finanzieri, dall'altra si evita di portare sul

¹⁵⁰ Qui, infatti, si nota fin troppo spesso un'enorme distanza tra i modelli adottati dagli autori italiani, che sono fondamentalmente fruitori di fiction americana e in particolare di quella più *edgy*, e le richieste del mercato e del pubblico italiano. La frustrazione conseguente produce spesso sperimentazioni e ibridazioni mal riuscite che tentano di inserire a forza invenzioni e trovate provenienti da modelli "nobili", ma lontani e in fondo estranei, in strutture rigide e restie a profondi cambiamenti.

¹⁵¹ Per una discussione del rapporto tra arte e industria a livello teorico si veda WILLIAM PARK, *The Business of Art*, Lezione tenuta presso l'Institute for Media and Entertainment di New York, settembre 2004.

¹⁵² Che però intrattengono con le forze di polizia rapporti di maggiore indipendenza; utilizzano, cioè, poliziotti ed ex-poliziotti come consulenti, ma non dipendono dalle risorse dei corpi (spazi, mezzi e strumentazioni) che rappresentano per poter realizzare i vari episodi.

piccolo schermo comportamenti e convinzioni più positivamente esigenti¹⁵³ a favore della rappresentazione di una medietà più inoffensiva.

Incapaci per lungo tempo di prendere davvero sul serio le loro figure di autorità (come abbiamo visto nel caso dei detective delle serie all'italiana), gli autori italiani sembrano però anche incapaci di metterli davvero in discussione, rappresentandone in modo realmente critico (ma costruttivo) i difetti, gli errori e le mancanze.

È chiaro che per evitare di proporre sfumature morali scomode (non solo in senso negativo, ma anche in senso positivo) si preferisce scegliere e perseguire la via di una medietà che rischia di diventare un'irrealistica mediocrità.

Non peccano ma nemmeno quindi si redimono i personaggi delle serie italiane, ma affrontano i casi con l'ambigua certezza di una morale che solo in parte dipende dal buon senso comune e sempre più spesso, invece, è prona ad un certo relativismo solo apparentemente innocuo.

Si tratta in qualche modo di un passo indietro rispetto alla solidità di un certo buon senso comune che aveva caratterizzato le prime serie poliziesche italiane¹⁵⁴ e che era basato su un patrimonio socialmente condiviso di valori e riferimenti forse oggi meno diffuso, quanto meno tra chi le serie le scrive.

In questo panorama si inserisce *Distretto di Polizia*, come vedremo, forse l'unica serie capace di costruire un orizzonte coerente e consistente, benché semplificato, che è la chiave della fedeltà che il pubblico continua a tributargli.

¹⁵³ Convinzioni religiose esplicite, per esempio, o scelte radicali in senso positivo, come quelle a favore della vita o del matrimonio.

¹⁵⁴ E che permane, non a caso, anche nella parte poliziesca di *Don Matteo* grazie all'ancoraggio al punto fermo costituito dal sacerdote.

Capitolo III

Distretto di Polizia, una serie italiana all'americana?

III.1 La Taodue nel panorama produttivo italiano

All'interno di un panorama produttivo per molti versi ancora immaturo e certamente reso meno vivace dall'esistenza di una committenza limitata ad un sistema essenzialmente duopolistico¹⁵⁵, negli ultimi dieci/quindici anni si sono consolidati alcuni soggetti produttivi più significativi, spesso legati alla realizzazione di prodotti appartenenti ad un medesimo genere narrativo¹⁵⁶.

Se la Lux Vide fondata da Ettore Bernabei per anni è stata conosciuta come quella dei “film religiosi” (e anche la sua serie gialla ha in effetti per protagonista un sacerdote, in realtà un detective delle anime), la Palomar di Carlo Degli Esposti ha lavorato su miniserie di grande impatto civile, ma ha fatto anche fortuna con la serie di titoli di *Montalbano*.

In questo contesto la Taodue fondata da Pietro Valsecchi e Camilla Nesbitt nel 1991 e “convertitasi” alla produzione televisiva nel 1998, ha fin dall'inizio seguito la strada del *racconto dell'attualità* soprattutto criminale attraverso film per il cinema e miniserie di impatto spettacolare.

Da *Un eroe borghese* (1995) a *Testimone a rischio* (1996), già sul grande schermo si delinea un interesse per argomenti tratti dalla cronaca recente o ad essa strettamente ispirati.

Una linea che viene seguita anche nel momento in cui la Taodue si affaccia sul mercato televisivo. Le miniserie *Ultimo* (del 1999, ma ne verranno prodotti due seguiti), *Uno Bianca* e *Il Sequestro Soffiantini* sono i primi risultati di un lavoro di riscrittura della cronaca che, modulando nel senso di un eroismo quotidiano le storie reali di personaggi protagonisti di importanti episodi criminali o di lotta alla mafia,

¹⁵⁵ Il terzo polo costituito da La7 non produce fiction, mentre il mercato del satellite è solo agli inizi, per quanto ormai in molti si siano resi conto che si tratta di un interlocutore potenzialmente interessante. Per restare nell'ambito del poliziesco si segnala che lo scorso anno Sky ha lanciato una docufiction che sulla carta si pone come una sorta di sfida a *Distretto di Polizia*. *Commissariato Trevi Campo Marzio*, infatti, documenta l'operato di un vero commissariato del centro di Roma, montando in forma di storie i casi (risolti e non) affrontati dal personale reale.

¹⁵⁶ Per un sintetico quadro d'insieme e per un approfondimento sul rapporto tra produttori e network vedi COSTANZO - MORANDI, *Facciamo finta che*, pp. 19-39.

crea un vero e proprio stile fatto di un'abile mescolanza di vero e verosimile, di emotività romanzata e rispetto del dato di cronaca, il tutto "cucinato" con un gusto per l'azione e il colpo di scena che dà all'insieme un taglio davvero nuovo.

La formula ottiene fin da subito un ottimo successo; sia *Un eroe borghese* che *Testimone a rischio*, infatti, si segnalano ai David di Donatello, mentre *Ultimo – La sfida* otterrà nel 2002 il Telegatto come miglior film tv dell'anno. Una serie di risultati positivi che hanno continuato a ripetersi fino alla recente premiazione di *Borsellino* (2004) al Festival della Televisione di Montecarlo.

Gli ottimi risultati di ascolto delle miniserie e dei film tv prodotti dalla Taodue (e poi anche delle serie) ne fanno uno dei maggiori fornitori di fiction di prima serata per Canale 5, mentre si moltiplicano le repliche dei titoli più famosi.

Dal punto di vista industriale, tuttavia, come nel caso di molte altre case di produzione italiane, la Taodue ha dimensioni abbastanza limitate, un'organizzazione snella e un numero ridotto di dipendenti; solo il tentativo di stagionalizzare le produzioni seriali ha reso relativamente fisso il settore della produzione.

La sfida produttiva intrapresa con *Distretto* si rivela vincente, consentendo alla Taodue di accreditarsi come produttore di lunga serialità tra più affidabili e longevi, capace di sopravvivere anche ai cambiamenti di cast imposti dalla diserzione di alcuni attori protagonisti della serie.

La cadenza ormai annuale della realizzazione consente di acquisire una notevole esperienza, che si tenta poi di trasferire in un genere differente dal poliziesco.

L'esperienza di *Cuore contro cuore* (2004), un legal centrato sulle vicende professionali e personali di avvocati legati al diritto di famiglia (divorzi, separazioni, ma anche affidamenti di minori, ecc.), però, si rivela meno positiva. Nonostante torni protagonista quell'Isabella Ferrari che era stata uno degli ingredienti di successo dei primi due *Distretto*, il concept non è vincente, l'atmosfera (molto conflittuale nonostante alcuni lodevoli tentativi di alleggerimento) non conquista il pubblico¹⁵⁷ e

¹⁵⁷ Va sicuramente considerato che la serie è stata messa in onda nella stessa serata del *reality* di successo *L'isola dei famosi* (Rai 2), capace di raccogliere alti consensi anche tra il pubblico più giovane e smalzato al quale *Cuore contro cuore* sembrava essere destinato e che "si è mangiata" anche un altro prodotto di fiction, *La omicidi*, trasmessa sul primo canale pubblico.

nonostante i valori produttivi restino piuttosto alti la serie non ottiene il successo sperato.

La casa di produzione, che aveva dovuto ritardare di un anno la realizzazione di *Distretto di Polizia 5* per adattarsi ad altri impegni degli attori protagonisti, aveva però già in cantiere una terza serie, di nuovo legata al contesto poliziesco, anche se con un approccio estremamente diverso da quello di *Distretto*.

Nato come una sfida anche per gli alti costi di realizzazione, *R.I.S.* consente invece alla Taodue di riconquistare il successo in prima serata e di riconsolidare il proprio primato nel genere¹⁵⁸, anche tenendo conto dei fallimenti di altri titoli polizieschi (come *La Omicidi*) negli stessi mesi.

Negli stessi mesi, comunque, la Taodue affronta anche altre scommesse produttive. Per la seconda volta¹⁵⁹ si allontana dal genere poliziesco anche nell'ambito della miniserie, portando sugli schermi la vita del giovane Karol Wojtyła. Andato in onda a pochi giorni dalla morte del pontefice, *Karol. Un uomo diventato Papa* riscuote un enorme successo suggerendo alla casa di produzione l'opportunità di allargare il proprio campo d'azione ad altri generi televisivi.

Con le festività di fine anno, per esempio, viene mandato in onda *Il mio amico Babbo Natale* protagonisti Lino Banfi e Jerry Scotti. Nel filone della tradizione del film natalizio "all'americana" questo titolo riscuote un buon successo, tanto da far mettere in cantiere un seguito per l'anno successivo e dare un certo impulso all'idea di creare una vera e propria linea produttiva provvisoriamente chiamata Taodue Family.

Ma il punto di forza della Taodue restano i titoli legati all'attualità, come *Attacco allo Stato* (2006), ispirato agli omicidi Biagi e D'Antona, e *Nassyria*, che riprende i fatti dell'attentato ai soldati italiani in Irak. Nel maggio 2006, poi, è arrivato sugli schermi il seguito di *Karol, Un Papa rimasto uomo*, che, giunto in coda ad altre produzioni realizzate nei mesi successivi alla morte di Giovanni Paolo II, non ha

¹⁵⁸ *R.I.S.* vince il confronto con *Il capitano*, andato però in onda su Raidue e da identificarsi con un genere di prodotto molto più tradizionale e decisamente meno costoso.

¹⁵⁹ Anche la prima, il *Francesco* firmato da Michele Soavi, era stata un'escursione nella tematica religiosa feudo della concorrente Lux Vide. La scelta del protagonista, il Raoul Bova protagonista di *Ultimo*, se da un lato legava la produzione ai precedenti Taodue, dall'altro denunciava un'ispirazione ancora piuttosto nazionale, mentre le caratteristiche di *Karol* sono quelle di una grande produzione di respiro europeo e mondiale.

saputo ottenere lo stesso successo della prima miniserie, restando, comunque, uno dei titoli di maggior successo in una stagione di fiction Mediaset tutt'altro che felice.

In questo contesto la Taodue prosegue nel tentativo di consolidarsi come struttura artigianal-industriale capace di allargare il proprio settore di interesse a vari generi; proprio spinto dal buon successo delle due miniserie dedicate al Papa, il produttore Pietro Valsecchi ha realizzato un'ambiziosa biografia televisiva di Maria Montessori ed altre idee simili sono in cantiere.

Nel frattempo la Taodue ha anche fatto un breve ritorno al grande schermo con *Non prendere impegni stasera*, un film scritto e diretto da Gianluca Tavarelli (regista di *Borsellino* e *Maria Montessori*) che partecipa all'edizione 2006 del Festival del Cinema di Venezia.

L'impegno cinematografico sembra tuttavia destinato a rimanere episodico anche a causa dei numerosi impegni televisivi della casa di produzione.

Nel frattempo, infatti, le diverse équipes di ideazione sono in fase di scrittura delle stagioni successive di *Distretto di polizia* e *R.I.S.* e non sono esclusi gli avvii di altre serie lunghe.

III.2 L'idea iniziale dietro *Distretto di polizia*: dalla miniserie alla serie lunga

Rispetto alle precedenti produzioni della Taodue, *Distretto di polizia* rappresenta un esordio nella serialità lunga in cui, dapprima con incertezza, poi sempre con maggior convinzione, viene sperimentata una commistione tra i meccanismi della produzione industriale e un'organizzazione che per certi versi è ancora artigianale, legata prima alla produzione cinematografica e poi a quella televisiva, ma di breve formato.

Il progetto, legato alla volontà di mettere in scena il quotidiano lavoro di un "commissariato qualunque"¹⁶⁰ utilizzando le competenze (e le professionalità sperimentate) acquisite con le precedenti miniserie ispirate alla cronaca, rappresenta

¹⁶⁰ Lo stesso termine "distretto di polizia" (di chiara derivazione statunitense) è entrato nella terminologia ufficiale in omaggio al successo ottenuto dalla serie già dopo la prima stagione; in precedenza le postazioni sul territorio erano normalmente indicate come commissariati.

un momento importante non solo nella vita di una società come la Taodue, ma anche all'interno delle strategie della committenza, cioè di Mediaset, che affrontava all'epoca la sfida di un maggiore impegno produttivo nel campo della fiction¹⁶¹.

Per anni, sotto la guida di Riccardo Tozzi¹⁶², Mediaset aveva indirizzato i suoi investimenti produttivi (intorno ai 60 miliardi l'anno) sui formati più brevi e prestigiosi (film tv e miniserie), sviluppando anche coproduzioni internazionali che valevano, più che per la capacità di "fare palinsesto" come vetrina per l'azienda a livello internazionale¹⁶³. In questa logica si ponevano progetti imponenti come gli adattamenti dai classici e le miniserie evento ispirate alla cronaca, tra le quali proprio *Ultimo*, realizzato dalla Taodue; la gran parte del palinsesto, tuttavia, restava coperta dalle fiction e dal cinema d'acquisto.

Qualcosa cambia con l'arrivo alla direzione generale di Massimo Carloti, proveniente dall'esperienza di successo della consorziata Telecinco, costruita sulle produzioni interne realizzate in elettronica in grandi studi di proprietà; Mediaset decide, infatti, di abbandonare la logica di produzioni basate su un modello sostanzialmente cinematografico, vengono innalzati in modo consistente gli investimenti che, però, vengono indirizzati per la prima volta verso produzioni seriali anziché sui formati brevi.

Proprio in quest'ottica rientra la messa in cantiere non solo di *Distretto di polizia*, ma anche di un'altra serie che si rivelerà assai meno riuscita, *Giornalisti*¹⁶⁴. Per Mediaset si trattava di un tentativo di diventare realmente un *big player* in campo internazionale puntando a diventare un soggetto significativo non come semplice broadcaster, ma come produttore seppur per via indiretta di quei contenuti che rappresentavano ormai il vero valore aggiunto nell'orizzonte delle aziende di comunicazione.

¹⁶¹ Per questa parte si fa riferimento come fonte all'intervista a Simone De Rita, responsabile fiction Mediaset negli anni presi in considerazione. L'intervista è stata raccolta nel settembre 2006.

¹⁶² Oggi diventato produttore cinematografico indipendente con Cattleya, fondata nel 1997; con lui si sono associati, dal 1999, Giovanni Stabilini e Marco Chimenz, anche loro provenienti da Mediaset.

¹⁶³ Negli anni Novanta Mediaset coproduce per esempio *I Miserabili*.

¹⁶⁴ La serie è l'adattamento proprio di un format spagnolo di successo, *Periodistas*, che viene realizzato anche in Italia con supporto elettronico, ma che ottiene ascolti insoddisfacenti e va incontro a una prematura chiusura. Simone De Rita ricorda, tuttavia, che la serie originale spagnola era arrivata alla terza stagione prima di ottenere risultati di pubblico davvero significativi.

In questa logica rientra la realizzazione di *Distretto di polizia*, la prima serie lunga di Mediaset, che mantiene, per rispondere alle aspettative di un pubblico abituato a fruire una fiction dalle caratteristiche tecniche elevate, un livello qualitativo molto alto.

Dal punto di vista contenutistico l'idea fondamentale era quella di raccontare la vita di un commissariato di polizia puntando al protagonismo della coppia Giorgio Tirabassi/Ricky Memphis, formatasi sul set di *Ultimo* e intuita come potenzialmente capace di tenere agganciato il pubblico sull'arco di un maggior numero di puntate.

La novità del progetto sarebbe stata legata soprattutto all'impianto contenutistico, che si voleva il più possibile realistico – anche se non fino al limite di una povertà narrativa e stilistica che sarebbe diventata invece il marchio di fabbrica de *La squadra*-, in modo da esaltare la normale eroicità del lavoro dei membri della squadra.

Non è un caso che fin dall'origine del progetto nell'elaborazione si siano scontrate le esigenze di un approccio giornalistico (di cui si facevano carico alcuni degli autori coinvolti, come per esempio Pino Corrias) e uno più squisitamente drammaturgico, portato avanti dagli sceneggiatori tout court, una tensione scontro che, per altro, non è mai venuta meno nel momento dell'elaborazione delle diverse stagioni della serie.

A tutti gli effetti, comunque, il nocciolo forte dell'idea di serie era chiaramente legato al successo della formula del protagonismo corale che *Ultimo*, pur avvantaggiato dalla presenza di un leader carismatico come quello interpretato da Raul Bova (la cui presenza nella serie era però da escludersi), aveva dimostrato poter essere un autentico differenziale positivo altamente apprezzato dal pubblico.

Inizialmente intitolato *Turno di notte*, il nuovo progetto messo in cantiere dalla Taodue - su soggetto dello stesso produttore Pietro Valsecchi, che lavorò al primo progetto insieme allo sceneggiatore Giacomo Scarpelli e al giornalista Massimo Lugli- viene in seguito sviluppato da diversi autori, alcuni dei quali non strettamente legati all'ambito televisivo, secondo una tradizione che in altri tempi si era già dimostrata vincente con *Soldati* e *Machiavelli*.

Per Marcello Fois e Giampiero Rigosi, romanzieri di discreto successo prestati al piccolo schermo¹⁶⁵, però, non si tratta di trasporre sullo schermo vicende con una precedente vita letteraria, ma di creare un ventaglio di personaggi nuovi, la cui vita si svolgerà in un contesto immediatamente televisivo.

Alla strutturazione del progetto, comunque, partecipano anche gli story editor Mediaset in ruolo di consulenti, anche se l'autorevolezza di produttore di Pietro Valsecchi concede fin da subito al team creativo della casa di produzione una notevole autonomia¹⁶⁶.

Non si lavora, comunque, su un orizzonte completamente sgombro; fin da subito, infatti, si impongono due parametri che rimarranno una costante in tutte le serie di *Distretto di Polizia*.

Da una parte l'ambizione è quella di mantenere uno strettissimo rapporto con la cronaca italiana, a cui i casi dei vari episodi dovrebbero ispirarsi il più possibile; dall'altro non vengono dimenticati i grandi modelli narrativi che avevano fatto da ossatura alle precedenti produzioni della Taodue e che prevedono meccanismi di tensione costruiti intorno alle situazioni tipo del “testimone a rischio” o della “sfida personale” contro il cattivo di turno.

All'idea originale, però, curiosamente non appartiene quello che sarebbe diventato il vero elemento distintivo della serie (cioè il protagonismo femminile) in un panorama del poliziesco televisivo italiano in cui, benché non mancassero personaggi femminili forti¹⁶⁷, erano ancora largamente dominanti le figure maschili al comando.

È interessante, invece, ricordare come almeno in parte l'elaborazione dei personaggi fosse legata ad un cast potenziale che si era “formato” attraverso le esperienze delle precedenti miniserie della Taodue.

¹⁶⁵ Tra i lavori di Fois si possono ricordare *Sheol*, *Dura madre*, *Piccole storie nere*; tra quelli di Rigosi *Notturmo bus* e *Transilvania*, ma molti altri sono stati scritti a quattro mani con altri autori della “scuola bolognese” come Carlo Lucarelli.

¹⁶⁶ La paternità della serie, come spesso accade con i titoli di maggior successo, è stata contestata ed è attualmente in corso una causa per stabilire definitivamente a chi siano da attribuire i diritti del format, attualmente indicato nei titoli di testa come di Pietro Valsecchi e Simone De Rita.

¹⁶⁷ Come quelli ricordati nel capitolo precedente: dalla poliziotta di *Lui e lei* alla Linda di *Linda e il brigadiere*.

Contrariamente a quanto accaduto nel caso di *Ultimo*, non ci si trovava di fronte alla necessità di costruire i personaggi almeno in parte sul modello di persone reali, ma si poteva spaziare verso nuove direzioni.

Questa stessa libertà, tuttavia, poteva anche costituire una debolezza, soprattutto se collegata alla volontà di non radunare un cast di interpreti “di nome”, ma di utilizzare attori relativamente privi di esperienza e di visibilità per dare più rilievo alle storie. Di qui la decisione di favorire una scrittura mimetica nei confronti almeno di alcuni degli interpreti già scelti.

Questo processo di identificazione tra personaggio e interprete è diventato così un altro dei tratti distintivi della serie e probabilmente anche una delle ragioni più profonde del suo successo.

Il procedimento, infatti, pur limitando per certi versi la creatività degli autori, permette, almeno in parte, di ovviare alle particolarità vernacolari o ai limiti recitativi degli interpreti e di dare, specialmente in alcuni casi, un sapore di verità alle scene interpretate.

L'esempio più eloquente è quello di Ricky Memphis, attorno al quale è stato costruito il personaggio di Mauro Belli, secondo un meccanismo di mimesi quasi totale, che non a caso ha conquistato il pubblico italiano, che riconosce immediatamente la genuinità di molti dei suoi modi di fare e delle sue movenze.

L'elaborazione del concept del progetto, come si è detto, aveva escluso il tradizionale e consolidato formato della serie all'italiana, sulla linea del successo de *Il Maresciallo Rocca*, che per certi versi andava a scontrarsi con l'idea di raccontare la quotidianità anche minuta delle attività di un commissariato.

La formula della serie all'italiana applicata al poliziesco, infatti, richiede di mettere in scena casi importanti (quasi sempre omicidi), dilatabili sui 90 minuti di ogni episodio, che proprio nella loro eccezionalità tendono ad azzerare la normale attività della struttura rappresentata mettendo tutte le forze disponibili al servizio del caso principale sotto la guida del protagonista.

Il diverso formato, quello degli episodi da 50', era già stato sperimentato dalla Lux Vide con i gialli di *Don Matteo*, in cui si manteneva, però, il carattere di unicità

del caso a cui si applica il prete detective insieme ai carabinieri della caserma di Gubbio.

Oltre alle ragioni aziendali di cui si è accennato nella decisione finale sul formato da adottare hanno pesato anche i riferimenti all'evoluzione che il genere poliziesco televisivo aveva avuto da tempo negli Stati Uniti e i cui esempi erano da anni anche sugli schermi italiani.

Da sempre legato al formato dell'ora televisiva, se non altro per ragioni commerciali, infatti, il poliziesco americano aveva tentato fin dagli anni Ottanta di svincolarsi da forme troppo rigide di racconto, unicamente legate allo sviluppo del plot, per battere la strada di una rappresentazione più realistica e meno rigida della realtà (quella della criminalità nelle metropoli, ma anche quella della vita privata dei personaggi), con il risultato di inventare strutture di racconto meno normative o per lo meno con una maggiore varietà di svolgimento all'interno di una griglia comunque presente e ben strutturata a livello di dinamiche relazionali e spazi di racconto.

Da anni, in ogni caso, la serie serializzata (con *continuing stories* gialle o personali che travalicano i confini dei singoli episodi) aveva conquistato un primato tale da destare l'interesse anche tra i creativi italiani, forse finalmente pronti a coglierne le opportunità.

In questo insieme di ragioni di strategia aziendali, intuizioni creative e ispirazioni di natura produttiva risiede si colloca l'origine del progetto *Distretto di Polizia/Turno di notte* nella forma che avrebbe avuto per lo meno nelle sue due prime stagioni; è probabile, per altro, che questa seppur parziale indigenizzazione di formule narrative straniere, intrecciata a esigenze di natura diversa, abbia contribuito a dare al prodotto finale un'identità unica e accattivante.

III.3 Rinnovare la serie all'italiana: alla ricerca di una nuova formula narrativa

Più che clonare le strutture di racconto delle serie serializzate americane, però, *Distretto di polizia* sembra intenzionato ad operare alcuni correttivi rispetto alla

tradizionale formula della serie all'italiana¹⁶⁸, che, se continuava a riscuotere successi sul mercato domestico, costituiva senza dubbio un limite alla prospettiva di esportare i prodotti audiovisivi italiani sui mercati stranieri¹⁶⁹.

Di qui l'idea di conservare alcuni elementi di forza del nostro format nazionale (la qualità basso-mimetica del protagonismo, l'intreccio di pubblico e privato, la combinazione della commedia e del dramma con la trama gialla), ma cercando al contempo di creare delle unità di durata più standard con strutture replicabili e adatte alle repliche in fasce orarie diverse dalla prima serata¹⁷⁰.

Che si tratti di una soluzione di compromesso che deve fare i conti con una strutturazione del *prime time* televisivo ancora legata alla vecchia programmazione "cinematografica" della televisione italiana¹⁷¹, è reso evidente dalla presentazione del prodotto nei testi di promozione. Aniché parlare di 24 episodi da un'ora, infatti, per la prima stagione si intendono 12 serate, senza indicare la distinzione in due episodi¹⁷².

Lo stesso accadrà l'anno successivo e solo con la terza stagione, delle cui peculiarità si parlerà nel capitolo seguente, mentre anche altre serie hanno adottato il nuovo formato della doppia puntata, finalmente si comincerà davvero a ragionare in

¹⁶⁸ Ben analizzata nei suoi pregi e nei suoi limiti da Fabrizio Lucherini in FABRIZIO LUCHERINI, *Ascesa e caduta di un genere. Lo strano caso della serie all'italiana*, in BUONANNO (a cura di), *Storie e memorie*, pp.121-156 e LUCHERINI, *Innovazione senza tradizione*, in BUONANNO, *Realtà multiple*, pp.149-186.

¹⁶⁹ Anche in ambito europeo, che pure rispetto a quello americano – praticamente impermeabile alle produzioni non domestiche – è più flessibile rispetto ai formati delle serie, è richiesta per l'esportazione una pezzatura tale da coprire un numero congruo di serate. La serie all'italiana, che copre sì le due ore del prime time, ma solo per un numero limitato di serate, è in questo senso meno esportabile rispetto a prodotti di lunga serialità, più facilmente inseribili nelle diverse dinamiche di flusso tipiche delle televisioni di oggi. Non è un caso che per esempio *Don Matteo* (episodi chiusi di 50'), oltre all'ottima qualità del prodotto, abbia potuto offrire agli acquirenti-committenti fin dalla prima stagione anche un "magazzino" affidabile e prolungato per la programmazione a fascia in day time.

¹⁷⁰ Una decisione vincente, a quanto pare, dato che negli anni successivi alla prima messa in onda della serie *Distretto di Polizia* ha prima ottenuto ottimi ascolti in replica, in prima serata, sulle minori del gruppo Mediaset, per poi andare a coprire con buon esito anche la fascia preservale in programmazione a fascia, cioè con una puntata al giorno per cinque/sei giorni alla settimana. In proposito vedi l'Appendice dedicata agli ascolti e al pubblico della serie.

¹⁷¹ Cioè, come già accennato, legata ad un *prime time* costituito da un blocco unico di due ore (a differenza di quello americano, costituito da due slot di un'ora l'uno, normalmente occupati da due episodi di serie diverse, talvolta di un medesimo genere), nei primi anni della televisione coperto da uno sceneggiato, poi da film italiani e stranieri, più di recente, anche per l'aumento del costo di acquisizione dei diritti di trasmissione, sempre più dalle fiction di produzione casalinga. Se una volta, però, il *prime time* corrispondeva alla fascia oraria 20.30-22.30, oggi, con l'inserimento di trasmissioni successive dal telegiornale delle 20 (e con lo spostamento alle 20.30 di quello di Rai 2), il prime time non comincia prima delle 21, spesso anche dieci/venti minuti più tardi, per non concludersi prima delle 23.

¹⁷² Maurizio Costanzo e Flaminia Morandi hanno dato una sintetica ricostruzione della creazione della serie in COSTANZO - MORANDI, *Facciamo finta che*, pp.118-133 che riporta anche brani di interviste al produttore e agli story editor delle prime stagioni.

termini di singoli episodi, fatta salva la consapevolezza che essi saranno comunque trasmessi a coppie e con collocazioni prevedibili¹⁷³.

Nella stesura della Bibbia della serie¹⁷⁴, però, fin dalle sue prime versioni, si nota un'interessante variazione che consente a *Distretto di Polizia* di rafforzare ancora di più i meccanismi di fidelizzazione consolidati dalla serie all'italiana tramite la presenza di forti linee orizzontali sentimentali che coinvolgono i protagonisti della storia¹⁷⁵.

Mutuando i modelli narrativi forti delle precedenti miniserie Taodue, infatti, gli autori di *Distretto di Polizia* costruiscono, accanto alle storie quotidiane legate alla normale attività del commissariato, una Linea Gialla molto drammatica ancorata al passato del personaggio protagonista.

Questo, che ancora nelle stesure di un anno precedenti alla prima messa in onda era un uomo, è un commissario con un doloroso passato legato alla lotta alla Mafia, che viene trasferito a Roma insieme alla famiglia e qui si troverà ben presto a dover nuovamente affrontare i nemici giurati che non vogliono certo lasciarlo libero e vivo.

La fabula estremamente semplice che è sottesa al conflitto tra l'eroico commissario (poi "commissaria") Scalise¹⁷⁶, anche se non è destinata ad occupare uno spazio rilevante in termini di minutaggio rispetto all'insieme del materiale narrativo della serie, diventa di fatto la spina dorsale di un nuovo modo di fare lunga serialità in Italia, costituendo un riferimento imprescindibile per tutti i titoli che verranno prodotti negli anni seguenti e costituendo il paradigma della serie serializzata all'italiana.

Per il produttore-ideatore Pietro Valsecchi, in effetti, al di là della relativa autonomia delle diverse puntate, il progetto è inteso proprio come una sorta di film

¹⁷³ Elemento importante per collocare i "ganci" narrativi giusti per fidelizzare il pubblico.

¹⁷⁴ Con questo termine si intende il documento di presentazione complessiva di una serie, che comprende l'illustrazione dell'idea o concept della serie stessa, la presentazione dei personaggi e degli ambienti fissi, la sintesi dei casi svolti nei singoli episodi nonché gli sviluppi delle cosiddette linee orizzontali che normalmente riguardano soprattutto la vita privata (sentimentale e familiare) dei personaggi principali. Nel caso di *Distretto di Polizia* vedremo che un elemento supplementare, la Linea Gialla, diventerà presto un elemento caratteristico e importantissimo.

¹⁷⁵ La storia d'amore del Maresciallo Rocca con la farmacista del paese, quella tra la poliziotta Pisano e l'avvocato Romano in *Lui e Lei*, ecc.

¹⁷⁶ Che tra l'altro non può fare a meno di riportare alla mente dei telespettatori le vicende dell'eroico commissario Cattani protagonista di tante edizioni de *La Piovra*.

sviluppato su un alto numero di puntate; non una serie, quindi, ma un “romanzo a puntate” dalla forte presa emotiva pur nell’esilità del suo sviluppo.

La linea narrativa gialla, infatti, benché svolta attraverso un numero limitatissimo di scene, dopo un forte *teaser* introduttivo¹⁷⁷, si limita a sostenere la tensione attraverso le ricadute dei fatti sulla famiglia della protagonista e rimette in scena gli antagonisti solo molto più avanti nel corso della vicenda, comunque sempre in modo molto limitato, fino ad un finale di grande impatto legato a sconvolgenti rivelazioni circa l’identità dei nemici della protagonista.

Lasciando ad un momento successivo una riflessione più approfondita sull’impatto che il fatto di avere una donna al centro di un tale intreccio ha certamente avuto¹⁷⁸, bisogna certamente riconoscere che questa linea di racconto, oltre a fornire un forte elemento di continuità alla serie, consente agli autori di lavorare a lungo sul meccanismo di formazione della squadra dei protagonisti, nonché sulle dinamiche umane che si creano all’interno di un gruppo che deve compattarsi intorno ad un leader “nuovo” che si trova anche “al centro del mirino”.

Per quanto riguarda la strutturazione dei singoli episodi, poi, la nuova serie presenta nella prima stagione una singolare mancanza di schemi fissi, sia nella costruzione dei casi affrontati sia nella gerarchizzazione dei personaggi e nel loro impiego all’interno dei plot gialli.

La lettura della prima bibbia e delle sceneggiature definitive, nonché la visione delle puntate realizzate, peraltro, indica con chiarezza che la maggior parte del lavoro di scrittura è stato dedicato alla creazione di un vasto ventaglio di personaggi utili a raccontare con immediatezza e grande empatia il lavoro quotidiano della polizia in una grande città.

Benché naturalmente non manchino casi di forte impatto emotivo e spettacolare, infatti, il fuoco sembra maggiormente concentrato sulla possibilità di

¹⁷⁷ Nella versione definitiva la morte del marito del commissario Scalise (un giornalista interpretato da Raoul Bova), ucciso da alcuni sicari della mafia.

¹⁷⁸ La scelta, a poco meno di due mesi dall’inizio delle riprese, di trasformare il protagonista in una protagonista si deve all’iniziativa dello stesso produttore sulla scorta di alcuni test fatti sulle sceneggiature all’interno delle strutture Mediaset. Nell’apprezzamento generale per l’impianto narrativo, infatti, gli intervistati evidenziavano la scarsa presenza dell’elemento femminile. Di qui l’idea, drastica, ma alla fine vincente, di non ricorrere a correttivi di minore importanza, ma di rivoluzionare il racconto dall’interno collocando una donna al vertice della catena di comando.

mostrare un flusso di attività che va ben oltre la risoluzione del singolo caso, che comprende il contatto costante con i cittadini e le loro necessità, che sottolinea l'intrusione del lavoro negli spazi della vita privata e così via.

Non è un caso che le prime puntate realizzate, fedeli al titolo originario della serie, *Turno di notte*, raccontino proprio l'attività dei poliziotti nelle ore notturne, un'attività a volte vivace, a volte fatta di routine, spesso imprevedibile¹⁷⁹, sempre costretta ad adattarsi alle esigenze di un fuori che interpella i personaggi senza uno schema preciso.

Il tutto si traduce naturalmente anche in una scelta stilistica che dà al prodotto un aspetto molto diverso dalle tradizionali serie poliziesche italiane; le numerose scene notturne, infatti, tendono a rendere più drammatiche anche le vicende più semplici, a dare persino un'immagine diversa della città, messa in scena secondo stilemi piuttosto diversi da quelli più rassicuranti delle precedenti serie.

Nonostante questi lodevoli tentativi di rinnovare anche visivamente lo stile del poliziesco italiano, *Distretto di Polizia* resta ben lontano dai canoni realistici metropolitani e altamente conflittuali delle corrispondenti serie americane (prima tra tutte *Hill Street giorno e notte*, ma anche il più recente *NYPD*) e sceglie di restare fedele ad un'immagine più rassicurante, tipica della serialità italiana di successo.

A controbilanciare la cupezza degli sfondi, infatti, sono i personaggi della serie, numerosi e ben costruiti, portatori di linee personali variegata e capaci di trasmettere al pubblico il senso di una forte solidarietà e di un'autentica vocazione al servizio dei cittadini.

La narrazione, poi, ha un ritmo vivace, con una continua alternanza tra momenti di tensione drammatica e alleggerimento fornito dagli spunti comici o di commedia, sottolineati dalla regia efficace di Renato De Maria, che fa un amplissimo uso della camera a mano, che diventa negli anni un marchio di fabbrica della serie.

È forse per questo insieme di fattori di novità e fascino che il pubblico perdona alle prime puntate di *Distretto di Polizia* la mancanza di una precisa architettura degli episodi; non solo, infatti, non c'è un unico caso intorno a cui ruotano le attività del

¹⁷⁹ Ed ecco allora la necessità di non essere rigidi con orari di lavoro e impegni altri, in omaggio ad una vocazione professionale che va ben oltre un normale senso del dovere e finisce per penalizzare la vita personale.

distretto, ma spesso la linea narrativa più importante viene introdotta quando l'episodio è apparentemente impostato diversamente¹⁸⁰ senza che la gerarchia tra i due possa essere immediatamente percepibile.

A volte, poi, un caso viene avviato in coda ad un episodio (con una scena forte, in stile *cliffhanger*, come una rapina in una villa o il prelevamento di un rapito) per essere poi svolto nel successivo¹⁸¹ secondo i modi canonici; altre volte ancora la durata dei casi è dilatata su due interi episodi.

La struttura multilineare, del resto, ben si attaglia ad un protagonismo corale come quello della serie¹⁸², reso ancora più pronunciato nel passaggio all'ultima versione della bibbia, quando il personaggio principale diventa una donna e la leadership femminile viene in qualche modo attenuata dal maggior peso dato ai comprimari maschili.

Anche in questo caso, tuttavia, per certi versi l'imperfezione della scrittura finisce per tradursi in un'impressione di maggiore realismo, come se la serie tentasse di riprodurre anche un certo livello di confusione e spontaneità nell'azione dei poliziotti, sempre e comunque, tuttavia, ritratti, più che come figure di straordinaria efficienza, come individui di grande umanità.

Già Milly Buonanno ha sottolineato, del resto, come in *Distretto di polizia* “L'ambiente professionale del commissariato diventa un luogo primario di costruzione e mantenimento di relazioni personali, ben al di là dell'affiatata collaborazione tra i componenti di una stessa squadra”¹⁸³. Questa situazione, in cui rari o nulli sono i conflitti profondi¹⁸⁴ è forse la differenza più evidente rispetto ai modelli americani a cui si è accennato, nei quali non mancano – e anzi sono spesso materia di racconto –

¹⁸⁰ Cfr. l'episodio 3 della prima stagione; la prima chiamata, che coinvolge quasi tutti i membri del distretto intorno ad un presunto furto in un supermercato si risolve in un falso allarme, mentre è solo più tardi che viene introdotto il vero caso di puntata, cioè un omicidio.

¹⁸¹ Bisogna tenere conto, naturalmente, del fatto che questo stratagemma ha una valenza relativamente rivoluzionaria dato che come sempre in Italia gli episodi sono trasmessi a coppie, e quindi il caso viene comunque risolto all'interno della medesima serata.

¹⁸² Lo stesso sperimentato, solo l'anno precedente, ma all'interno di un insieme produttivo molto diverso, da *La squadra*.

¹⁸³ MILLY BUONANNO, *Eroi mimetici*, pp. 63- 88.

¹⁸⁴ Anche quello che accompagna l'ingresso in scena della protagonista Giovanna Scalise viene rapidamente riassorbito per dare vita ad un gruppo compatto e solidale.

gli scontri di carattere, competenze e *Weltanschauung* fra i diversi personaggi delle serie.

Al contrario in *Distretto di Polizia*, ricorda sempre la Buonanno, si arriva presto alla formazione di una vera e propria *work family*, una famiglia allargata che, sotto la guida di un leader/madre comprende tutti i membri del distretto e per estensione anche le loro famiglie nucleari¹⁸⁵.

In questa ottica è difficilmente immaginabile un modello di eroe solitario e monolitico, mentre si sviluppa una architettura di personaggi a vario titolo coinvolti nell'azione e nelle loro ricadute emotive.

Ed è così che le caratteristiche tipiche dell'eroe della serie all'italiana (la sensibilità e l'intuito, il gusto per l'improvvisazione,...) vengono estese all'insieme dei personaggi, mentre il leader (nel nostro caso una leader) tende a prendere quei caratteri di eroicità tout court che per lungo tempo erano stati assenti dalle nostre scene.

Tuttavia non si tratta di un cambiamento poi così netto; proprio il fatto che il commissario sia una donna, infatti, produce dei mutamenti non indifferenti nella strutturazione della Linea Gialla originariamente pensata per la prima stagione.

Laddove all'inizio si aveva un commissario uomo con una famiglia intatta, fatto bersaglio della vendetta dei mafiosi che aveva combattuto in Sicilia, nel caso della protagonista definitiva, Giovanna Scalise, si tratta di una vedova con figli e una madre a carico; una donna che, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, si trova a dover difendere il suo privato da criminali senza scrupoli e falsi amici.

In ciò il personaggio principale viene spesso mostrato nella sua fragilità, nella difficoltà di esercitare il comando in un contesto nuovo e inizialmente ostile, e proprio per questo la definizione del personaggio non cade mai nello stereotipo dell'eroe senza difetti né debolezze, ma resta comunque nell'alveo più rassicurante di un protagonismo sfumato e, nei suoi toni da melodramma/feuilleton, tranquillizzante per il pubblico italiano.

¹⁸⁵ BUONANNO, *Eroi mimetici*, p.75.

III.4 La rivoluzione del protagonismo femminile e la forza del gruppo

Si è già detto che il commissario Scalise interpretato da Isabella Ferrari¹⁸⁶ non è certo il primo esempio di “donna armata” in un contesto poliziesco in Italia.

Inutile ricordare che in ambito straniero eroine femminili in questo genere televisivo si erano viste già da parecchi anni, di volta in volta declinate secondo i canoni di una sensualità mortificata a favore dell’efficienza lavorativa oppure di utilizzo spregiudicato della femminilità che finiva per prevalere sulle altre qualità investigative¹⁸⁷.

Qua e là anche in ambito europeo, d’altra parte, si erano affacciate (e continuano a farlo in anni più recenti) personaggi femminili protagonisti di serie poliziesche¹⁸⁸.

Con *Distretto di Polizia*, tuttavia, la situazione è portata alle estreme conseguenze con la creazione di un personaggio che è pienamente e legittimamente al comando di un gruppo, i cui membri, suoi sottoposti, sono uomini.

Si tratta davvero di una piccola rivoluzione, specialmente in un Paese come l’Italia che, sotto una patina di modernità, conserva per molti aspetti una mentalità ancora profondamente maschilista o forse piuttosto sessista, che le trasmissioni televisive spesso enfatizzano in maniera indiretta e ambigua.

Lo sconvolgimento di una presenza così forte (e di una forza che, almeno inizialmente, corrisponde anche ad un estremo riserbo, solo successivamente spiegato con ragioni di sicurezza) viene da una parte attenuato con il mettere al centro della minaccia degli antagonisti proprio la protagonista (e i figli minorenni)¹⁸⁹, dall’altra viene giustamente tematizzato nelle prime puntate mettendo in scena l’ostilità dei sottoposti, diffidenti di fronte al nuovo “capo”, donna e forse anche inesperta.

¹⁸⁶ Un’attrice di grande fascino che, nella memoria collettiva degli spettatori, nonostante molti lavori successivi (tra gli altri *Willy Signori e vengo da lontano*, del 1991, *Romanzo di un giovane povero*, del 1995, e *Cronaca di un amore violato*, del 1996) prima di *Distretto di polizia* era nota soprattutto come la giovanissima interprete di pellicole “estive” come *Sapore di mare*.

¹⁸⁷ L’esempio naturalmente più significativo è quello delle detective in gonnella di *Charlie’s Angels*, una serie creata dal prolifico Aaron Spelling e legata all’esibizione del fascino delle interpreti.

¹⁸⁸ Come la francese *Julie Lescaut*, un successo ormai pluriennale arrivato con molto ritardo e poca attenzione anche sui nostri schermi.

¹⁸⁹ E con ciò facendola rientrare, come ricorda sempre la Buonanno, nello stereotipo classico della donna in pericolo. BUONANNO, *Eroi mimetici*, pp.82-84.

Il valore dimostrato sul campo dalla Scalise, tuttavia, non tarda a conquistarle la stima e la collaborazione dei suoi, mentre l'empatia del pubblico (e la sua accettazione di questa rivoluzione di ruoli) è stata da tempo guadagnata con lo stratagemma di mostrare ampi stralci del privato del personaggio in cui alla fredda competenza di poliziotta si sostituisce con naturalezza il calore di madre e il dolore di donna colpita nei suoi affetti più cari.

Del resto, il modello di donna presentato nelle prime due edizioni della serie ha ben poco a che fare anche con le eroine avventurose e atletiche (ma anche psicologicamente molto problematiche) che hanno dominato gli schermi cinematografici di tutto il mondo negli ultimi dieci/quindici anni¹⁹⁰.

Un discorso diverso si può fare per la risoluta e più fredda commissaria interpretata da Claudia Pandolfi nelle stagioni 3, 4 e 5 di *Distretto di polizia*; certamente non è un caso se non si perde occasione per sottolineare la femminilità del commissario Scalise nelle prime due stagioni; la Ferrari indossa quasi sempre gonne e morbidi maglioni, è formale nell'abbigliamento (come anche nel modo di rivolgersi ai sottoposti), ma sempre curata e all'occorrenza sfodera una sensibilità tutta femminile nell'affrontare i casi più delicati, facendo sfoggio di quella capacità di ascoltare e comprendere che normalmente è associata all'universo femminile.

Ciò non significa che sia sacrificato l'aspetto di efficienza fisica e operativa del personaggio; più ancora di quanto accadrà nelle successive stagioni, infatti, nelle prime due annate di *Distretto di Polizia* è spesso proprio il commissario a guidare i suoi uomini nell'azione¹⁹¹, dimostrandosi capace di usare (o meglio non usare, come quasi sempre nel poliziesco italiano) le armi per sconfiggere i criminali e mettere sotto chiave i delinquenti.

D'altra parte, come si è già ricordato, *Distretto di Polizia* è soprattutto una serie corale, in cui a brillare non è tanto l'eccellenza del singolo, ma la forza del gruppo. I personaggi singolarmente presi, si potrebbe addirittura sostenere, non sono né brillanti

¹⁹⁰ Solo nell'ambito poliziesco si ricordino gli esempi di *Blue Steel* di Katherine Bigelow, ma anche la Clarice Sterling de *Il silenzio degli innocenti* o il personaggio di Angelina Jolie nel *Collezionista di ossa*.

¹⁹¹ Meno nella seconda, ma per una ragione ben precisa; in linea anche con la gravidanza dell'attrice nella storia si inserisce il racconto della gravidanza del personaggio della Scalise, che verso la fine della serie esibisce un vistoso pancione e quindi, naturalmente, è più impacciata nei movimenti e meno propensa all'azione, anche se è proprio lei, in uno spettacolare show down, a "chiudere i conti" con il suo nemico numero uno.

né belli, non hanno qualità o talenti particolari, ma insieme riescono a conseguire il risultato.

Per quanto, come detto, dotati di profonda umanità, gli ispettori e gli agenti del distretto non dimostrano né un intuito investigativo particolare né conoscenze approfondite in qualche campo (balistica, analisi scientifica).

L'unica "specialista" è il personaggio della psicologa legata al distretto (Angela, la moglie dell'ispettore Ardenzi, che muore verso la fine della seconda serie), le cui conoscenze e doti si rivelano spesso preziose nella soluzione dei casi. Non si tratta comunque per nessuno di "superpoteri" che spesso troviamo associati nei telefilm americani ai protagonisti di alcune serie poliziesche¹⁹².

Tutt'al più alcuni degli ispettori possono vantare una certa attitudine al lavoro in incognito¹⁹³, o buoni contatti nel mondo della piccola delinquenza¹⁹⁴, ma niente di più.

Proprio per questo diventa vitale il senso di assoluta collaborazione tra i vari individui, che, pur rispettando pienamente il profilo dell'eroe basso-mimetico, una volta "combinati" diventano una forza collettiva, ma sempre rispettando l'assunto caro alla fiction italiana, cioè che la loro è la vittoria di gente normale e quindi anche la nostra.

Perché ciò sia possibile è stato necessario, però, censurare quasi totalmente alcune dimensioni personali che avrebbero reso più difficile la creazione di questo soggetto collettivo capace di portare a termine le varie azioni¹⁹⁵. I personaggi di *Distretto di Polizia*, infatti, se si esclude l'iniziale e comunque temporanea ostilità nei confronti del nuovo commissario, sono alieni da invidie, ambizioni esagerate e avidità; se soggetti a scatti d'ira lo sono solo in nome della giustizia.

¹⁹² Niente a che vedere, naturalmente, con i super-specialisti di *C.S.I.*

¹⁹³ È il caso del personaggio dell'ispettore Manrico (interpretato da Lorenzo Flaherty), capace di improbabili travestimenti e talmente immerso nel suo ruolo da rischiare di cadere nel gorgo della droga.

¹⁹⁴ Un ruolo riservato al personaggio di Mauro Belli (Ricky Memphis), di cui periodicamente compaiono conoscenze più o meno presentabili nel corso delle varie indagini.

¹⁹⁵ Non dimentichiamo che nella quasi totalità dei casi polizieschi messi in scena sulla televisione italiana i criminali vengono individuati, arrestati e puniti; il fallimento non è contemplato in un orizzonte sempre necessariamente rassicurante.

In sostanza i personaggi che formano la collettività familiare del distretto sono sì imperfetti e comuni, gravati dai piccoli “vizi” dell’italiano qualunque¹⁹⁶, ma anche, per converso, “senza peccato”, mentre i loro errori possono solo essere il frutto di una pur lodevole ansia di mettere le cose a posto.

Questa scelta di impostazione si è rivelata vincente nel dare alla serie un forte *appeal* sul pubblico che ha potuto con facilità riversare le proprie simpatie sui personaggi e aderire completamente al loro punto di vista senza temere di dover vivere il disagio cui sempre più spesso le serie americane amano condannare il loro pubblico, costretto a “fare il tifo” per personaggi che vanno ormai ben oltre una legittima e interessante complessità morale spingendo il pedale di un’ambiguità che a volte tocca la totale dannazione.

È chiaro che nell’impostazione scelta è spesso difficile (se non impossibile¹⁹⁷) mettere in scena situazioni più problematiche, ma anche drammaturgicamente feconde di sviluppi.

Si tratta comunque di un compromesso che ha fatto la fortuna della serie che deve la sua forza anche e soprattutto al design dei personaggi, distribuiti, come si vedrà tra breve, secondo una precisa ed efficace architettura.

III.5 Architettura dei personaggi: funzioni e regionalità

Nella tradizione della serie poliziesca italiana non sono mai mancati i comprimari di un certo rilievo utili a movimentare le trame gialle e soprattutto le linee private dei protagonisti.

Perfino intorno a Sheridan si muovevano altri poliziotti che, tuttavia, esercitavano un semplice ruolo di aiutanti destinati prima di tutto ad esaltare l’acume del personaggio principale. Anche nel caso delle serie dei decenni successivi, poi, l’attenzione riservata ai personaggi secondari è sempre stata piuttosto limitata. Benché interpretati da buoni caratteristi, per esempio, i carabinieri della squadra del

¹⁹⁶ Questo soprattutto i personaggi secondari che sono meno moralmente perfetti anche per necessità di commedia.

¹⁹⁷ Ma questo anche e soprattutto per un’impostazione radicalmente diversa dei rapporti della produzione italiana con le Forze dell’ordine, che esercitano il privilegio di controllare le sceneggiature e pretendono di epurarle da qualunque passaggio che metta anche solo lontanamente in discussione il loro operato.

maresciallo Rocca hanno individualità meno definite e interessanti¹⁹⁸; nel caso di *Montalbano* si può notare una maggiore attenzione alla caratterizzazione dei sottoposti del protagonista (in gran parte dovuta alla definizione che è già presente nei romanzi di Camilleri), ma nei vari episodi lo spazio dedicato esclusivamente alle loro vicende private è ridotto al minimo per pochi, mentre altri sono figure di puro alleggerimento¹⁹⁹.

Un po' diverso è il caso de *La squadra* dove il protagonismo, come in *Distretto*, è pienamente corale. Almeno nelle prime serie, tuttavia, lo spazio destinato a raccontare il privato dei poliziotti napoletani, in linea con l'originale inglese a cui il format italiano è ispirato, è molto contenuto e solo con gli anni successivi, e aumentando la difficoltà di "riempire" in modo economico i 90 minuti di ogni puntata, si è assistito ad un proliferare di linee personali staccate dal contesto investigativo, purtroppo con l'effetto di declinare il tutto in senso spesso eccessivamente melodrammatico e producendo una soappizzazione²⁰⁰ del prodotto.

La costruzione del ventaglio di personaggi di *Distretto di Polizia*, invece, ha seguito un'altra strada, battendo la via della commedia e del comico puro (anche grazie a felici scelte di casting), del sentimentale, ma non del mélo deteriore, conquistando il pubblico con una leggerezza non superficiale che ha ricavato il meglio da personaggi pur non pienamente tridimensionali.

Fin dall'inizio, poi, è stato chiaro che, pur raccontate per lo più negli spazi del commissariato e spesso agganciandosi ad eventi connessi alle indagini, le linee dei personaggi non si sono limitate a vivere in simbiosi o in modo parassitario alle trame gialle, ma hanno voluto dare spazio ad un privato dotato di una certa autonomia, anche a livello di location.

¹⁹⁸ Anche se tra loro figura un saggio anziano che ha il volto e la voce di Sergio Fiorentini, che in *Distretto di Polizia* è Tiberio, il padre dell'ispettore Mauro Belli.

¹⁹⁹ Sappiamo dei guai sentimentali del vice di Montalbano, il donnaiolo Mimì Augello, costretto infine ad accasarsi, ma poco altro.

²⁰⁰ Si intende con questo termine una costruzione e gestione delle trame simile a quella delle soap, cioè basata su pochi eventi melodrammatici e spesso anche improbabili su cui viene a lungo ricamato basandosi unicamente sulle reazioni, naturalmente anch'essere spesso esasperate, dei personaggi coinvolti.

Scorrendo le pagine di una delle ultime versioni della bibbia²⁰¹, comunque, ciò che appare evidente è soprattutto la cura con cui i personaggi sono stati tracciati, cercando di costruire un'architettura diversificata capace di fornire punti di vista differenti sulle storie.

Non solo differenze di esperienze operative (a parte il commissario ci sono ispettori più o meno navigati, ma anche agenti quasi al primo incarico e altri già sperimentati pur avendo un grado non molto alto²⁰²), ma differenti provenienze geografiche, con una distribuzione regionale che tende ad attenuare il carattere strettamente romano della collocazione del distretto aprendo ad un concetto di “provincia allargata” che è tipico della serialità italiana.

Per quanto riguarda la provenienza sociale va notato che comune risulta l'estrazione popolare²⁰³ o piccolo-borghese dei protagonisti, compatibile con l'impiego nelle forze dell'ordine e che di fatto favorisce la vicinanza e l'affinità con le vittime dei reati su cui i personaggi si trovano ad indagare²⁰⁴, con il risultato di rendere più emotivamente efficaci le singole scene e le storie.

Per capire come funziona questo meccanismo destinato a favorire l'immedesimazione da parte di un pubblico il più possibile ampio, conviene iniziare ad esaminare le figure dei personaggi cosiddetti minori²⁰⁵.

È così che, per esempio, assecondando le particolarità degli attori selezionati per i ruoli, è stato possibile a lungo giocare sulla napoletaneità del sovrintendente Giuseppe Ingargiola. Il personaggio, infatti, è caratterizzato dai alcuni vizi “tipici” quali l'essere superstizioso e un po' indolente, che per altro vanno a intrecciarsi con particolarità individuali quali la pignoleria e un certo cinismo, per costruire un

²⁰¹ Quella datata agosto 1999.

²⁰² In realtà nella serie non viene mai dato troppo rilievo alle formalità gerarchiche e all'esattezza dei gradi se non quando sia legato a snodi di racconto: promozioni, esami o simili.

²⁰³ L'eccezione è naturalmente il commissario, che è una laureata; anche del personaggio dell'ispettore Roberto Ardenzi, che ha ambizioni di promozione, si racconta di una laurea da conseguire, ma è una linea che si chiude rapidamente.

²⁰⁴ Ci sono naturalmente casi che interessano personaggi alto-borghesi (soprattutto rapine/rapimenti), ma non a caso sono quelli menù riusciti; lo spettatore non può fare a meno di notare una certa distanza tra i protagonisti della serie e questo tipo di contesti.

²⁰⁵ Per il minor prestigio iniziale degli attori e il minor spazio all'interno delle vicende, ma non per l'importanza complessiva all'interno dell'economia della serie. A quanto risulta da diversi sondaggi tra il pubblico sono proprio questi personaggi a raccogliere le maggiori simpatie del pubblico e a garantire una continuità di visione da parte degli spettatori.

personaggio perfettamente funzionale a offrire sia numerosi spunti comici che un punto di vista più smaliziato e disilluso sui casi affrontati.

Il che, peraltro e naturalmente non a caso, si abbina perfettamente con l'approccio molto più coinvolto e volenteroso della collega Vittoria Guerra (l'attrice toscana Daniela Morozzi). Donna, e quindi anche per convenzione più sensibile ed emotiva, la Guerra è la perfetta controparte dell'indolente Ingargiola. Sempre pronta a coinvolgersi sui casi, di buon senso e aliena alla credulità del suo collega, il sovrintendente Guerra forma la seconda metà di una coppia che, sfruttando in tutti i modi possibili anche gli spunti sentimentali²⁰⁶ risolve i casi meno eclatanti (ma al contempo anche più familiari al pubblico) all'interno del distretto.

Il riconoscibile accento dei due interpreti è diventato presto un ingrediente importante degli infiniti battibecchi tra i due personaggi, che, dopo la prima fase di attestazione del format, sono stati destinati a svolgere i casi secondari, spesso virati nel senso della commedia.

Lo stesso discorso si potrebbe fare per un altro importante membro del distretto: Antonio Parmesan (Roberto Nobile), siciliano di nascita, che al distretto fa da archivista e per traslato anche da memoria storica. Anche nel suo caso la sua innata puntigliosità, la sua "erudizione" e la sua saggezza sono in qualche modo legate al patrimonio cultural-regionale che si porta dietro. Pur con un limitato sviluppo all'interno della serie²⁰⁷ questo personaggio è interessante perché si presta a farsi carico sia di linee comiche (in questi casi è generalmente la vittima di azioni altrui) che di linee drammatiche.

Diverso il caso del personaggio, molto amato dal pubblico, del centralinista Ugo Lombardi (interpretato dal comico Marco Marzocca). Dapprima meno presente nelle vicende del distretto, relegato ad una funzione di mera maschera comica, grazie

²⁰⁶ Ingargiola è uno scapolo impenitente, che però presto perde il cuore per la collega Guerra (II stagione), separata con un figlio; la loro storia d'amore, tra alti e bassi, porta ad un certo punto ad una tempestosa convivenza (IV e V stagione), poi al tentativo di essere amici e infine ad un happy end molto tradizionale (VI stagione).

²⁰⁷ Il personaggio non ha vere e proprie linee orizzontali che coinvolgano personaggi esterni, ma già durante la prima stagione il suo profondo legame con una giovane agente del distretto (che viene uccisa in azione) dà modo al personaggio di essere esplorato maggiormente e anche nelle altre stagioni si sono avuti momenti forti legati a suoi problemi di salute e al suo intervento all'interno dell'azione (nella V stagione uccide uno degli antagonisti, una donna, e vive un profondo rimpianto).

alle doti interpretative dell'attore il personaggio ha conquistato sempre maggior spazio e su di lui sono state costruite linee personali sempre più importanti.

Agli occhi del pubblico, del resto, il personaggio appare quasi come un bambino troppo cresciuto, con un approccio talora ingenuo al mondo che lo circonda, comunque sempre positivo e proprio per questo vincente.

Nella grande famiglia del distretto, quindi, Ugo Lombardi è il personaggio destinato ad attrarre gli spettatori più giovani, ma anche a guadagnarsi l'indulgenza degli adulti con i suoi errori e i suoi tentativi di riparare, né più né meno di come accadrebbe nel caso delle marachelle di un bambino.

Tutti questi personaggi, come si vede, costituiscono il tessuto più autentico della serie; non solo perché sono presenti a partire dalla prima stagione, ma perché in qualche modo sono quelli che meglio trasmettono il concept stesso del prodotto, che, come abbiamo visto, coincide con l'esaltazione del lavoro comune di gente qualunque, capace di ottenere i migliori risultati.

Diverso è il caso dei personaggi che, nelle prime stagioni alcuni, fino ad oggi altri, appartengono, a diverso titolo, alla fascia dei principali.

Nella formula originaria della serie, al commissario donna Giovanna Scalise si affiancano, forse anche a neutralizzare l'eccesso di femminilizzazione della serie, tre sottoposti uomini diversi per carattere e background.

Ad interpretarli sono stati chiamati tre attori di maggiore esperienza, due dei quali, non a caso, già appartenenti all'universo narrativo messo in scena dalle miniserie della Taodue, Giorgio Tirabassi e Ricky Memphis²⁰⁸.

I due, che formano fin da subito una coppia particolarmente riuscita, sono raccontati come amici di lunga data, romani di nascita e di formazione, di provenienza umile, ma di grandi speranze (anche se non ambizioni in senso negativo), personaggi popolari e tendenzialmente più complessi di quelli "minori", con una vita personale più sfaccettata che è raccontata anche attraverso l'inserimento di altri personaggi

²⁰⁸ Entrambi avevano partecipato ai primi due *Ultimo* prima dell'inizio di *Distretto di polizia*, ma, a differenza degli interpreti dei personaggi minori, avevano anche già un discreto curriculum cinematografico. Per un curriculum dettagliato si può vedere la maggiore banca dati sul cinema e la televisione all'indirizzo internet www.imdb.com.

esterni al distretto²⁰⁹ o, nel caso di Ardenzi, attraverso il legame con un altro personaggio di serie, la psicologa Angela Rivalta (Carlotta Natoli).

Questa coppia d'azione (all'occorrenza anche ottima coppia comica) incarna al meglio il senso di solidarietà tra i membri del distretto, che si assimila facilmente a quello tra membri di una famiglia; i due poliziotti, infatti, avendo condiviso l'infanzia e gli anni della polizia, si sentono e si comportano come fratelli, uniti e solidali nel bene come nelle avversità.

Dal punto di vista narrativo sono chiamati a svolgere, accanto al commissario, gli incarichi più importanti e delicati, dimostrandosi uomini d'azione ma, all'occorrenza, anche dotati di sensibilità e intuito e di talenti meno "ufficiali"²¹⁰.

I due personaggi, che a tutti gli effetti rappresentano il nucleo originario dell'idea narrativa della serie, non nascono, tuttavia, esattamente nella forma in cui li ha conosciuti il pubblico.

L'alchimia tra i personaggi, infatti, era stata scritta in modo da puntare sì sulla solidarietà reciproca di una virile amicizia, ma con molti meno risvolti comici.

I due interpreti, invece, hanno giocato fin da subito sulla possibilità di lavorare in senso anticlimatico rispetto all'azione e alla tensione principale delle vicende narrate, cioè "smontando" la serietà e la drammaticità delle situazioni attraverso un approccio autoironico e giocoso che si è rivelato estremamente riuscito, tanto da influenzare la scrittura della serie nelle stagioni successive.

Una conferma dello scarto tra la scrittura iniziale della serie e i risultati è evidente dal fatto che nelle prime puntate della prima stagione, complici fraintendimenti e umani pregiudizi di una situazione per cui il nuovo commissario arriva ad occupare un posto apparentemente riservato allo stesso Ardenzi/Tirabassi, la coppia di ispettori rappresenta in qualche modo l'antagonista interno per il personaggio principale, il commissario Scalise.

Questa strategia narrativa è funzionale alla trama e al meccanismo di familiarizzazione nei confronti della serie da parte del pubblico, che è chiamato a

²⁰⁹ Soprattutto nel caso di Mauro Belli/Ricky Memphis, a cui si affianca l'anziano padre Tiberio e in un secondo momento una fidanzata brasiliana, Paula.

²¹⁰ Cioè, come si è accennato, di conoscenze tra la gente comune e anche tra la piccola criminalità, uno strumento indispensabile per sconfiggere i nemici più potenti.

condividere il processo di avvicinamento dei due ispettori al loro superiore, che imparano a stimare e con cui fanno ben presto “squadra”.

Questo duo, d'altra parte, è arricchito da un'apertura verso il resto del distretto e anche verso il mondo esterno rappresentato dalla moglie di Ardenzi, la psicologa Angela Rivalta, che, forzando la stretta correttezza dei meccanismi ufficiali, finisce per essere una presenza costante all'interno del commissariato, utile a dare un punto di vista esterno sulle vicende gialle (e naturalmente a creare snodi di racconto inediti), ma anche a dare spazio alle dimensioni più drammatiche ed emotive di casi più semplici e meno articolati dal punto di vista investigativo²¹¹.

Il fatto che Roberto e Angela siano una coppia sposata rende possibile la messa in scena di linee private dai risvolti di volta in volta leggeri o seri²¹², comici o drammatici²¹³, a cui sono dedicate scene apposite anche in un set esterno al commissariato²¹⁴.

Altro personaggio di primo piano è l'ispettore Walter Manrico, che nelle idee dei creatori della serie incarna il tipo del “lupo solitario”, meno solare degli altri personaggi del distretto, forse, nelle intenzioni, più simile ai personaggi ambigui e cupi delle serie americane, di fatto addomesticato alle esigenze e alle abitudini del pubblico nostrano.

L'attore angloitaliano chiamato ad interpretarlo, Lorenzo Flaherty, aveva un buon curriculum televisivo e cinematografico, anche con qualche esperienza internazionale e per presenza fisica è quello che meglio si presta a incarnare il ruolo dell'eroe romantico e tormentato che gli è stato cucito addosso, evidentemente prevedendo fin dall'inizio i risvolti sentimentali che lo coinvolgeranno insieme alla protagonista della serie.

²¹¹ Come quello di un bambino scappato di casa che non vuole dire il suo nome, o quello di un dj pronto al suicidio che la Rivalta convincerà a non compiere l'insano gesto.

²¹² Tra i primi possiamo citare l'episodio in cui i due tentano di farsi un regalo di anniversario con l'aiuto di Mauro, tra i secondi gli episodi che raccontano il desiderio di maternità di Angela.

²¹³ Soprattutto per quanto riguarda l'uscita di scena del personaggio di Carlotta Natoli alla fine della II stagione, dato come svolta finale di un complesso caso di sequestro di minori da parte di un folle, che si conclude con la morte della psicologa impegnata nella trattativa per il rilascio.

²¹⁴ Le prime due stagioni hanno come set principale il commissariato immaginario del X Tuscolano; oltre agli esterni e agli interni legati ai casi di puntata, esistono poi alcune altre location fisse: la casa del commissario Scalise, quella di Roberto Ardenzi e Angela e quella di Mauro Belli (condivisa con il padre). Questi ultimi sono gli spazi deputati al racconto delle linee orizzontali dei singoli personaggi.

Se nelle prime bibbie al personaggio era attribuita un'ingombrante passione per la droga, questo aspetto risulta certamente attenuato al momento della scrittura degli episodi della prima stagione e sullo schermo la sua ambiguità è comunque molto contenuta, mentre nella seconda stagione la storia d'amore con il commissario lascia spazio a sviluppi che hanno più a che fare con le dinamiche di una famiglia allargata che con le problematiche di un uomo dal passato tormentato.

Al personaggio resta, almeno come indicazione, una particolare abilità nei travestimenti e nell'infiltrarsi all'interno di gruppi criminali e simili; l'esito sullo schermo, forse anche per le limitate risorse a disposizione, è per altro piuttosto deludente e anche questo personaggio finisce per rientrare nei canoni della rappresentazione di poliziotti senza talenti particolari se non il loro buon cuore, il loro coraggio e la loro buona volontà.

A completare il quadro del cast originario di *Distretto di Polizia* sono due personaggi di rango intermedio interpretati da attori giovani e di bell'aspetto; Nina Moretti (Serena Bonanno) e Luca Benvenuto (Simone Corrente) sono due agenti scelti che svolgono, in ruolo più defilato rispetto agli ispettori, i casi principali.

Nella prima versione della bibbia, come del resto era facile immaginare, una delle linee orizzontali prevedeva che i due finissero per innamorarsi.

Nella versione definitiva, tuttavia, si verifica un cambiamento a prima vista epocale sotto il profilo della rappresentazione sociale delle forze dell'ordine nella televisione italiana anche se di fatto risolto, forse saggiamente, secondo parametri piuttosto "conservatori"²¹⁵.

Il personaggio interpretato da Simone Corrente²¹⁶, un poliziotto alle prime armi che dovrà farsi le ossa commettendo parecchi errori, è infatti gay, anche se non dichiarato²¹⁷.

²¹⁵ Il personaggio della poliziotta Moretti, che rinforza il contingente femminile al distretto, ma con una declinazione che va nella direzione di una maggiore durezza (in contrasto, per altro, con l'aspetto dell'attrice) sarà sacrificato nel corso della stagione in uno snodo della linea gialla, per essere sostituito nella II stagione con un personaggio molto simile, quello di un'altra agente interpretata da Cristina Moglia.

²¹⁶ Che per altro aveva già preso parte, anche lui, alla saga di *Ultimo*.

²¹⁷ In realtà fin dall'inizio degli anni Novanta gli omosessuali sono stati ripetutamente rappresentati all'interno delle serie italiani, forse anche sovra-rappresentati, e, in omaggio ad un'ottusa *politically correctness*, sempre e comunque come personaggi positivi e portatori di valori e insegnamenti meritevoli. È curioso notare la mancanza di studi sul fenomeno.

Il segreto, di cui il pubblico viene fatto parte ben prima degli altri personaggi della serie, è connesso alla difficoltà di associare l'omosessualità al lavoro all'interno delle forze dell'ordine, ma ad onor del vero il nodo viene ben presto risolto, anche perché naturalmente in una famiglia come quella del distretto è difficile immaginare qualunque forma di discriminazione.

Di fatto nel corso degli anni e contrariamente a quanto accade in alcune serie americane dove l'essere omosessuale sembra dover implicare caratteristiche particolari (sensibilità, gusto, ecc.), forse anche per una certa reticenza della scrittura, ma anche per la resistenza di un format tutto sommato familiare come quello di *Distretto di polizia*, l'orientamento sessuale di Luca Benvenuto non si è mai rivelato determinante nel raccontare il personaggio sia nel suo approccio ai casi che nella vita privata; tranne che in pochissime situazioni la sua gestione, bisogna dire, non è tra quelle più riuscite della serie, forse anche a causa di un certo imbarazzo nell'affrontare le tematiche più delicate all'interno di un meccanismo che non ne favorisce uno svolgimento realmente problematico.

È chiaro, comunque, che pur non rappresentando in alcun modo uno scandalo²¹⁸, anche questo elemento è stato utilizzato per lanciare *Distretto di polizia* come una serie nuova, capace più di altre di cogliere le tendenze internazionali mentre rimane pienamente italiana e per questo amata dal pubblico di casa.

Questo sguardo d'insieme ai personaggi consente di intuire come il design della serie abbia mirato innanzitutto a creare un gruppo coeso e tendenzialmente privo di dinamiche interne fortemente conflittuali, mettendo in scena un ambiente di lavoro sostanzialmente positivo e accogliente.

Nel suo saggio del 2001 Anna Lucia Natale ha analizzato, prendendo in considerazione le fiction del triennio 1997/2000, il trend crescente nella rappresentazione degli ambienti professionali²¹⁹ e individuato un graduale

²¹⁸ Per la Polizia è molto più importante evitare che si rappresentino agenti/ispettori in servizio con dipendenze da alcool o droga e l'omosessualità, se non rappresentata in modo parossistico, non è mai stata un elemento problematico nella dinamica tra autori della serie e controllo da parte delle Istituzioni.

²¹⁹ ANNA LUCIA NATALE, *Comunità professionali tra casa e lavoro. L'Italia nella fiction*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Passaggio a nord-ovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno dodicesimo*, Rai Eri, Roma 2001, pp. 79-96.

miglioramento nella caratterizzazione di ambienti percepiti ora come luoghi dove sviluppare rapporti importanti e decisivi per i personaggi delle storie italiane.

Ancora prima della messa in onda della prima stagione di *Distretto di polizia* la Natale attribuiva alla maggiore presenza di personaggi protagonisti femminili anche nelle serie a sfondo professionale (scolastico, ospedaliero e, per l'appunto, poliziesco) una delle leve attraverso cui una maggiore articolazione della rappresentazione del vissuto lavorativo si era inserita nel panorama italiano.

Delle serie analizzate dalla Natale (in particolare *Un medico in famiglia*, *Ciao Professore* e, più pertinente alla nostra analisi, *La squadra*) l'autrice coglieva il tentativo di rendere familiari ed accoglienti i luoghi del lavoro (per invogliare la permanenza dello spettatore), con l'individuazione di micro-ambienti diversi dove ricreare i ritmi della vita quotidiana²²⁰, alternando i momenti del lavoro (uffici veri e propri) a quelli del relax, della chiacchiera e della confidenza (in particolare per *La squadra* il locale per la consumazione di veloci spuntini). Scopo finale era di familiarizzare il pubblico con luoghi e modelli di comportamento con cui ha una scarsa esperienza diretta attraverso l'accesso a situazioni un tempo riservate a specifici gruppi e categorie professionali.

In tutti questi casi in cui si era tentato di rendere più "domestici" e familiari i luoghi di lavoro, questi restavano comunque essenzialmente ambienti distinti rispetto a quelli della vita familiare e personale.

Nel caso di *Distretto di polizia*, invece, in qualche modo il distretto, anche come luogo fisico (dove non a caso non esiste un ambiente deputato unicamente alla dimensione non lavorativa²²¹), diventa veramente la casa della famiglia rappresentata da coloro che vi lavorano.

Ogni ambiente, infatti, pur con una destinazione professionale, può diventare anche spazio dove collocare dinamiche di relazione private²²². I personaggi del distretto, infatti, specialmente quelli di cui, per ragioni produttive, non viene messa in

²²⁰ Cfr. NATALE, *Comunità professionali*, p.87.

²²¹ Esiste uno spogliatoio, come in molte serie americane, ma è utilizzato pochissimo, e una macchinetta per caffè e merendine, ma collocata nell'atrio.

²²² Escludendo, forse solo la stanza degli interrogatori, con il falso specchio, un ambiente spoglio ed un po' ostile dove comunque finiscono solo i sospettati più pericolosi.

scena un'abitazione, vivono tutta la loro vita negli spazi dove svolgono il loro lavoro: per esempio l'atrio con l'area intorno alla guardiola (il regno nel piantone Ugo Lombardi) non si riduce solo all'anticamera dove passano i personaggi di puntata prima di essere introdotti agli spazi professionali deputati (l'ufficio ispettori e quello denunce), ma diventa anche un punto di incontro dove avvengono scambi di idee e momenti comunitari.

Così, se è vero che nelle serie precedenti “mai l'ambiente di lavoro – come accade per le produzioni americane ambientate in un *social setting*²²³ - riesce ad essere un vero protagonista della narrazione; dietro ed intorno ad esso emerge sempre e comunque la forza e la difficoltà dei sentimenti, amicali o familiari”²²⁴, in *Distretto di polizia*, che pure non elimina del tutto gli spazi propriamente domestici di alcuni personaggi principali²²⁵, il commissariato diventa davvero il centro della vita anche affettiva dei personaggi, il luogo dove si giocano i rapporti fondamentali che li definiscono.

Questo aspetto è sottolineato proprio nelle prime puntate dall'ambientazione notturna; tradizionalmente, infatti, la notte è proprio il tempo della famiglia e della casa; i nostri personaggi, invece, spesso e volentieri lo trascorrono sul luogo di lavoro: il loro *turno di notte*, quindi, non fa che sottolineare un'appartenenza ancora più forte ad un luogo e ad una famiglia importanti almeno quanto quella d'origine.

III.6 I racconti della I e della II stagione: un mondo in evoluzione

Distretto di Polizia nasce, non solo nel contesto produttivo della Taodue, ma anche in quello del broadcaster Mediaset, come un esperimento di lunga serialità che vuole innovare il modello della serie all'italiana imitando talune delle modalità costruzione del racconto proprie delle serie americane, ma senza in realtà rinunciare ad alcuni degli ancoraggi tipici delle produzioni domestiche.

²²³ L'autrice intende le serie americane in cui si rappresentano comunità professionali corrispondenti a quelle evocate per le fiction italiane (per esempio *E.R.* per il genere hospital, *N.Y.P.D.* per il poliziesco).

²²⁴ NATALE, *Comunità professionali*, p.96.

²²⁵ In particolare quelli della protagonista nelle prime due stagioni; già con la terza stagione e con il cambiamento al vertice del gruppo anche il personaggio del commissario ruoterà maggiormente intorno agli ambienti del distretto.

Forse anche per questo²²⁶ già nel corso del primo anno di programmazione (24 episodi), si notano messe a punto sulla struttura dei singoli episodi, ma anche nella gestione delle varie componenti della serie (casi di puntata e linea gialla), nel tentativo di ottenere un bilanciamento migliore dei vari elementi di interesse del prodotto.

Già nella seconda parte della prima stagione, per esempio, la struttura degli episodi appare più regolare, così come più gerarchizzata la struttura interna dei personaggi e il loro utilizzo; mentre inizialmente, per esempio, alcuni personaggi risultavano completamente assenti da taluni episodi (assenti per giorno libero o ferie, un elemento che con il tempo viene completamente a mancare), negli ultimi episodi, anche in corrispondenza del climax della linea gialla, ognuno occupa regolarmente il suo posto e svolge compiti precisi, anche se non mancano estemporanee intrusioni e irregolarità.

Anche la gestione del tempo, inizialmente più casuale²²⁷, si stabilizza andando a coincidere quasi sempre con un'ideale giornata di lavoro, al massimo con due nel caso di indagini più complesse.

Non mancano, comunque, “puntate doppie”, cioè con un unico caso sviluppato su due episodi, un modo di tornare al modello della serie all'italiana sviluppata sui 90 minuti. A marcare l'unità minima dei 50', però, restano i casi minori (o B, come verranno chiamati in un secondo momento), che non superano i limiti del singolo episodio e scandiscono il ritmo abituale della serie.

Si rivela vincente l'andamento imposto alla linea gialla che, partita in sordina e legata essenzialmente alla vita familiare del commissario Scalise, a poco a poco coinvolge l'intero distretto, in particolare dopo la morte della poliziotta Moretti, che si sacrifica per salvare la figlia del suo superiore.

²²⁶ Ma conta, certamente, anche la cronica precarietà con cui devono confrontarsi i prodotti seriali italiani che, una volta ottenuta l'attivazione, se non affrontano, come tanti omologhi statunitensi, le forche caudine della selezione tra pilot concorrenti (le prime puntate tipo realizzate e mostrate ai broadcasters e al pubblico a inizio stagione; di una decina di nuove serie presentate solo una o due vengono poi confermate e proseguite nel corso dell'anno), hanno però poche possibilità di vedere approvata la progettazione della stagione successiva prima di avere un riscontro di ascolto sulla prima stagione. Ciò implica, naturalmente, una minore capacità di organizzare il lavoro produttivo in modo realmente industriale. Accenna al problema Fania Petrocchi nel suo intervento *La fiction tv: creatività e controllo*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Passaggio a Nord-Ovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 12°*, Rai-Eri, Torino 2001 pp. 165-184.

²²⁷ Ci sono episodi che idealmente si sviluppano su più giorni o su poche ore, senza vincoli precisi.

Come immaginabile, questo evento luttuoso, il primo di molti che caratterizzeranno la serie, catalizza l'attenzione del pubblico e consente a *Distretto di Polizia* di accrescere i suoi ascolti (fin dall'inizio, comunque, in linea con le aspettative di rete) cementando un pubblico disposto a seguire una nuova stagione.

Che arriva puntualmente l'anno successivo nella medesima collocazione di palinsesto²²⁸ con l'intenzione di replicare i buoni risultati precedenti.

Il gruppo dei personaggi resta fondamentale quello della prima stagione, se si esclude la sostituzione della poliziotta uccisa nel primo anno, anche se il personaggio che arriva risulta più o meno equivalente.

Proprio questo inserimento avvenuto in base ad una logica "funzionale" rende ancora più evidente il meccanismo che è sotteso all'architettura dei personaggi.

La nuova poliziotta, Valeria, scorbutica e ambiziosa, infatti, attraversa un percorso di "addomesticamento" alla famiglia del distretto che diventa il modello a cui tutti i nuovi personaggi man mano inseriti nella serie si adatteranno pur con qualche aggiustamento.

La gestione dei casi non comporta grandi mutamenti, ma l'ottimizzazione dei meccanismi produttivi e la volontà di minimizzare i costi, fa sì che già da questa seconda stagione il numero delle scene girate in notturna (e legate al concept iniziale della serie) si riduca drasticamente.

Le scene d'azione restano un elemento distintivo della serie²²⁹, che però è normalizzata nel proporre un'attività che si svolge per la maggior parte durante le ore di luce, lasciando spazio ad un privato più sostanzioso.

Va comunque ricordato che, rispetto a una qualunque serie americana poliziesca *Distretto di polizia* non si caratterizza come una "serie d'azione". Da sempre l'accento

²²⁸ Una vera novità nel panorama italiano, incapace fino a quel momento, soprattutto per ragioni produttive, di garantire la regolarità degli appuntamenti stagionali. Lo fa notare anche Aldo Grasso in un suo articolo dedicato alla serie su *Il Corriere della sera* del 18 ottobre 2001. Il che significa naturalmente che la seconda serie è stata messa in cantiere non appena i buoni risultati delle prime puntate della prima hanno "convinto" i committenti di Mediaset.

²²⁹ Anche se dietro la macchina da presa c'è ora Antonello Grimaldi, il cui stile appare più pacato e meno nervoso; contrariamente ad altre serie, tuttavia, *Distretto di Polizia* ha sempre operato con una seconda unità di ripresa, che nella seconda stagione è stata affidata a Monica Vullo, poi regista della terza stagione. È così che almeno una parte delle scene della seconda stagione rispecchiano la maggiore dinamicità di ripresa tipica della regista.

è stato posto sull'elemento psicologico, cioè sull'approfondimento dei personaggi, sia quelli di puntata che quelli di serie.

Per quanto riguarda la Linea Gialla, da ogni parte considerata a ragione uno degli elementi vincenti di *Distretto*, gli autori manifestano poca voglia di innovare. Se manca il traguardo di un processo a cui il commissario deve testimoniare, è comunque attivo un meccanismo di minaccia incombente legata al passato della Scalise.

Se tuttavia nella prima stagione un importante antagonista rimaneva nascosto (la formula narrativa della talpa/nemico interno è naturalmente piuttosto efficace – perché rende più vulnerabile la protagonista - ed è stato utilizzato anche in altre linee gialle), la seconda stagione gioca invece a carte scoperte.

Il commissario Scalise e i membri del distretto, infatti, devono affrontare la minaccia (prima nascosta, poi esplicita) del padre di uno dei condannati del processo che chiudeva la prima stagione, il quale vuole vendicare il figlio morto in carcere.

Di nuovo, dunque, la protagonista si trova ad essere al centro del mirino, ma sempre affiancata dai suoi uomini.

Per rendere più emotivamente efficace il racconto, sfruttando al contempo una circostanza oggettiva (l'attrice Isabella Ferrari era rimasta incinta), gli autori della serie intrecciano il motivo della minaccia della morte con quello della generazione della vita.

Una storia d'amore tra la Scalise e l'ispettore Manrico, infatti, consente di mettere in scena una gravidanza sullo schermo che rispecchia quella in corso nella realtà extranarrativa, amplificando le risonanze drammatiche degli eventi rappresentati.

È così che, pur riducendo al minimo le scene dedicate alla linea gialla, lavorando per sottrazione e reiterando situazioni di minaccia assolutamente elementari²³⁰, la serie riesce a mantenere alto il livello della tensione.

Va osservato che una linea gialla così frammentaria ed episodica, se osservata nel suo insieme, mostra evidenti difetti a livello di scansione dell'arco drammatico

²³⁰ Talvolta semplicemente l'immagine dell'antagonista che tiene sotto tiro la protagonista.

generale; pur potendo individuare alcuni momenti salienti²³¹, infatti, essa presenta uno sviluppo discontinuo, con impennate emotive repentine e lunghi momenti di stasi che sembrano avere l'unico scopo di preparare il teso confronto finale.

In effetti questo momento, in cui si scontrano faccia a faccia la protagonista, ormai prossima al parto, e il suo nemico (il mafioso Vito Tonnara, ottimamente interpretato da Tony Sperandeo), ha una forza drammatica notevole nel proporre un confronto tra morte (del nemico) e vita (quella generata dalla donna) che ha un valore archetipico che prescinde dalla particolare narrazione²³².

Se si tengono in considerazione tutti questi elementi, non può stupire che già nel secondo anno la serie ottenga un deciso allargamento della sua base di pubblico²³³, a cui viene proposto ormai un appuntamento abbastanza riconoscibile, in cui si intrecciano temi e modalità di racconto più classici con alcuni tentativi di rinnovare il panorama televisivo italiano.

Un momento di prova decisivo all'interno di ogni serie, d'altra parte, è quello in cui si pone la necessità di effettuare cambi importanti all'interno del cast di partenza, mettendo a rischio equilibri consolidati²³⁴.

Proprio la gravidanza della Ferrari, d'altra parte, rendeva molto difficile che l'attrice conservasse il ruolo in una terza stagione ormai certa; raccontare l'uscita di scena della protagonista a fine stagione, tuttavia, ha lasciato agli autori la possibilità di costruirla in modo più convenzionale e non traumatico ed anzi sancendo un primato della vita personale su quella professionale una volta portato a termine il compito prefisso; il commissario, infatti, rinuncia al suo lavoro per dedicarsi alla famiglia ricostituita e al neonato che viene alla luce alla fine della serie.

Diverso è il caso dell'uscita di scena del personaggio interpretato da Carlotta Natoli, la psicologa Angela Rivalta, moglie di uno degli ispettori del distretto.

²³¹ Come la cattura del primo killer improvvisato assunto dal *villain* principale, oppure la morte del ragazzo, poi pentito, proprio per mano dell'antagonista.

²³² In proposito si veda anche BUONANNO, *Eroi mimetici*, p.86.

²³³ Nella prima stagione la media degli spettatori si era attestata sui 6 milioni (share 22,4%), con la seconda sfiorano gli 8 milioni (share 29,5%). Per un'analisi più dettagliata dei dati di ascolto vedi appendice D).

²³⁴ Solo le *soap opera* sembrano non avere grosse difficoltà nel cancellare o sostituire i personaggi. Che la questione sia problematica lo ha ben dimostrato il disagio del pubblico per la tragica "morte" del personaggio di Stefania Sandrelli in coda alla seconda stagione del *Maresciallo Rocca*.

L'uscita di scena, infatti, si colloca a due terzi del percorso generale della seconda serie, tra l'altro in un momento dell'arco narrativo del personaggio particolarmente delicato (la donna, dopo molte difficoltà, è finalmente riuscita ad avere una figlia, che al momento della "morte" della madre è ancora neonata), e raccontare l'allontanamento del personaggio in modo naturale (tramite una separazione o un divorzio) ed eventualmente rinegoziabile sembrava impossibile, anche perché l'attrice non aveva dato alcuna disponibilità a rientrare nella serie in un momento successivo.

Di qui la decisione, assai rischiosa, di mettere in scena una morte spettacolare (evitando il meccanismo melodrammatico della malattia), un po' come era già accaduto con l'agente Moretti nella prima stagione (ma in questo caso si trattava di un personaggio largamente secondario).

La psicologa, infatti, cade da un palazzo mentre è impegnata in un salvataggio²³⁵ lasciando nel lutto consorte e parenti.

Questa morte apparentemente senza ragione, e tra l'altro nemmeno legata, come sarebbe stato logico e prevedibile, allo sviluppo della linea gialla, è uno dei momenti critici della seconda stagione che, tuttavia, proprio grazie alla tensione residua sulla linea gialla, riesce a garantirsi una chiusura non eccessivamente traumatica per lo spettatore.

In realtà proprio l'oggettiva imperfezione della scrittura di questo snodo si rivela provvidenziale per gli autori della terza stagione (un nuovo gruppo di scrittura, con un metodo diverso e un set di regole più standardizzato, come si vedrà nel capitolo successivo), che sfrutteranno proprio le lacune presenti per imbastire un nuovo racconto giallo.

²³⁵ Casualmente la stessa soluzione adottata dagli autori di *Lui e Lei* per "togliere di mezzo" la protagonista Vittoria Belvedere a metà della seconda stagione, per poi sostituirla "in corsa", con un ardito salto temporale; con un'altra poliziotta; un tentativo che, però, non aveva sortito i risultati sperati in termini di riscontro di pubblico, tanto che la serie è stata poi chiusa proprio alla fine della seconda stagione.

Capitolo IV

(Ri) - elaborazione di un format

I successi conseguiti con le prime due stagioni di *Distretto di Polizia*, confermati dalla crescita costante del pubblico, avevano posto le premesse per la conferma della serie all'interno della programmazione di Canale 5, della quale era diventata a tutti gli effetti un prodotto di punta, capace di assicurare con continuità ascolti superiori alla media di rete, un appuntamento autunnale che, però, presentava alla svolta del terzo anno alcune problematiche.

In primo luogo la serie andava a perdere la sua protagonista: l'attrice Isabella Ferrari, madre come il suo personaggio l'anno precedente, non intendeva riprendere i panni nel commissario Scalise, tanto è vero che la sua uscita era stata adeguatamente messa in scena in coda alla stagione 2. Insieme a lei, naturalmente, sarebbero venuti meno altri personaggi, uno tra i principali (l'ispettore Manrico, interpretato da Lorenzo Flaherty), gli altri tra i secondari (la madre e i figli della Scalise), ma egualmente importanti negli equilibri, innanzitutto emotivi, della serie.

D'altra parte, anche grazie a un ricambio all'interno del team autoriale della serie²³⁶, si sentiva anche la necessità di mettere a punto il modello narrativo di *Distretto di Polizia*, senza andare a perdere gli elementi di efficacia e successo degli anni precedenti, ma, se possibile, rendendo più certo e controllabile il processo di scrittura, anche per garantire un passaggio più fluido e efficiente dalla fase di scrittura a quella di realizzazione, cioè tentando di ottimizzare l'originalità del format all'interno di una macchina produttiva più standardizzata.

In questo capitolo si cercherà di analizzare le direttrici lungo le quali tale lavoro di rielaborazione del format è stato attuato, cercando di rendere evidenti da una parte le istanze pratiche e teoriche che hanno mosso gli autori della serie, dall'altra di verificare la riuscita e la ricaduta degli interventi effettuati tracciando lo sviluppo dell'identità della serie sull'arco delle stagioni dalla 3 alla 5.

²³⁶ Dopo aver lavorato come sceneggiatore nella seconda stagione, diventa story editor della serie Daniele Cesarano, che va ad affiancare Marcello Fois, presente fin dalla prima stagione; la fonte principale di questo capitolo è il contenuto di un'intervista a Daniele Cesarano effettuata nell'agosto del 2006.

IV.1 Dalla seconda alla terza stagione: tempo di e da formalizzare

Nel precedente capitolo si è tentato di individuare alcuni degli elementi di forza che avevano garantito a *Distretto di Polizia* l'interesse e la fedeltà del pubblico, trovandoli innanzitutto nell'originalità dell'architettura dei personaggi, e nella singolare alchimia tra elementi di dramma e commedia che danno spessore alle vicende gialle e/o poliziesche affrontate dai protagonisti.

Alla forza e alla costanza di tali elementi, tuttavia, non corrispondeva un'eguale prevedibilità della struttura narrativa, ché, tenute ferme alcune costanti²³⁷ quasi ogni episodio presentava un modello narrativo proprio, e se i personaggi principali erano sempre in scena (seppur con un rilievo diverso) quelli secondari a volte non erano presenti in un episodio o lo erano in modo minimale, dando alla serie un andamento spesso discontinuo, mentre non esistevano quasi per nulla archi drammatici dei personaggi sviluppati su ampie porzioni del racconto, a favore di una presenza episodica, realizzata attraverso micro-situazioni del tutto estemporanee, aperte e chiuse magari all'interno di uno stesso episodio.

Questa realtà, del resto, era legata anche all'organizzazione del lavoro di scrittura della serie stessa che prevedeva a monte un lavoro di progettazione piuttosto limitato ed essenziale²³⁸.

Nell'affrontare il lavoro di progettazione e di scrittura della terza stagione di *Distretto di Polizia*, che aggiungeva alle problematiche di cast già accennate anche la difficoltà di lavorare in tempi piuttosto ristretti²³⁹, gli autori si sono quindi proposti di tracciare un modello di racconto che riuscisse a sfruttare al meglio le caratteristiche specifiche della serie, ma inserendole in un tipo di scrittura più formalizzato, che

²³⁷ La presenza di almeno un caso principale in cui era coinvolto in maniera diretta il commissario, la presenza di un riferimento alla linea gialla di serie, a volte nella forma di un vero e proprio momento di azione da parte dei protagonisti o dei loro antagonisti, altre volte nella forma di una ricaduta privata degli eventi sulla famiglia del commissario o sull'intero distretto.

²³⁸ Esisteva, come si è detto nei capitoli precedenti, una "Bibbia della serie", con i profili dei personaggi e i casi, ma senza che le svolte interne fosse fossero delineate con precisione. Lo sviluppo delle storie era affidato in gran parte agli sceneggiatori delle singole puntate; di qui, evidentemente, nonostante il controllo a posteriori esercitato dagli story editor sulle stesure delle puntate, la maggiore diversificazione dei singoli episodi nei toni e nell'enfasi sui vari passaggi.

²³⁹ Motivi di ordine produttivo avevano fatto scalare i tempi di elaborazione; di fatto il lavoro di scrittura cominciò nel settembre del 2001 per concludersi nel marzo 2002

contenesse le spinte centrifughe (come per esempio il rischio di soappizzare eccessivamente le linee private dei personaggi, che tendevano a togliere spazio alle scene propriamente poliziesche) e rendesse anche più semplice il rapporto tra story editor e sceneggiatori esterni; un modello semplice, distante dai coevi racconti polizieschi americani, decisamente più raffinati, ma anche dal modello più o meno riconosciuto della serie, cioè *Hill Street Giorno e notte*, già troppo ricco in termini di articolazione narrativa e intrecci tra diverse linee di racconto.

L'istanza era innanzitutto pratica, destinata a porre rimedio anche ad alcune richieste di ordine organizzativo messe in evidenza dal settore produttivo della società, come ad esempio, la necessità di utilizzare al meglio i set fissi esterni al distretto (cioè le case dei personaggi principali), nonché di coordinare le presenze degli attori nelle varie linee di racconto degli episodi e quindi nelle scene di volta in volta messe in programma nei vari giorni di riprese.

Si trattava apparentemente di problematiche piuttosto diverse che, tuttavia, secondo l'esperienza di Daniele Cesarano - che prima di essere editor della serie ne era stato sceneggiatore ed era regista e autore già in proprio - potevano essere unificati nella riflessione e nella soluzione del problema del *tempo narrativo*, declinabile rispetto alla Linea Gialla, agli archi drammatici dei personaggi e alla strutturazione dei singoli episodi.

Nelle prime due stagioni di *Distretto di Polizia*, infatti, non esistevano regole fisse nel gestire la temporalità percepita dal pubblico e ogni episodio poteva svilupparsi occupando archi temporali anche molto diversi (da poche ore a più giorni). A complicare la questione il fatto che nell'intrecciarsi di linea gialla, casi principali e secondari e linee personali andavano a sovrapporsi quasi per necessità archi temporali differenti e l'invasione del privato - che pure era certamente una delle ragioni del successo della serie - finiva per penalizzare la materia prettamente poliziesca del racconto, cannibalizzato da linee di dramma o commedia che trascinavano i personaggi al di fuori degli spazi e delle competenze del distretto²⁴⁰.

²⁴⁰ Valga come esempio la linea di racconto circa la difficoltà di avere figli della coppia Roberto/Angela, che obbliga l'ispettore ad allontanarsi ripetutamente dal lavoro e rende quindi impossibile farne il vero protagonista di un caso principale.

Impostando un più accurato lavoro di controllo sulla primissima fase di concezione della nuova stagione della serie, gli autori hanno quindi proceduto a stabilire alcune coordinate precise già nell'elaborazione dei soggetti della varie puntate, imponendo ad essi regole di sviluppo fisse da dettagliare anche nelle fasi successive della stesura delle sceneggiature.

È così che viene deciso che in ogni puntata il racconto potrà svilupparsi su un arco temporale di riferimento di uno o due giorni al massimo, stabilendo contemporaneamente che le linee del tutto private, sviluppate negli spazi delle abitazioni dei protagonisti principali (Ardenzi, Belli e il nuovo commissario Giulia Corsi), avrebbero potuto occupare solo alcuni momenti collocati all'inizio e alla fine della puntata (corrispondenti, naturalmente alle ore mattutine del risveglio domestico e a quelle serali del rientro), con eventuali aggiunte nella zona centrale previste nel caso di notte intermedia (puntate in due giorni)²⁴¹.

Il contenimento degli spazi dedicati alle linee esterne al distretto offriva il vantaggio ulteriore di ricavare un maggiore spazio da dedicare alla strutturazione di casi di puntata più articolati e svolti dai personaggi senza "distrazioni". Si avviava, per quanto possibile, una divisione più netta tra privato e professionale anche se, come si è già detto, è in realtà il concept stesso di *Distretto di Polizia* a trasformare il professionale in una sorta di secondo privato per i personaggi fissi.

È chiaro che con questa nuova scansione, da una parte si richiedeva una maggiore articolazione dei casi di puntata, dall'altra una sorta di turnazione tra le linee di privato da raccontare nei diversi episodi per evitare di appesantire il ritmo del racconto con avvisi troppo dilatati (cioè con troppe linee di racconto privato prima dell'inizio del caso di puntata) e finali altrettanto lenti.

È così che nasce un modello di scansione che, individuando i set domestici come luoghi di racconto delle linee orizzontali (per esempio chiameremo A la casa del nuovo commissario Corsi, B la casa di Belli – che per un periodo è condivisa con Ardenzi – e C la casa di Ardenzi), prevede due scene domestiche all'inizio di ogni

²⁴¹ È da notare che anche la serie modello *Hill Street giorno e notte*, che pure è stata la prima a dare ampio spazio al privato dei personaggi, riesce a farlo portando quasi sempre il privato all'interno dei luoghi di lavoro, anziché, come si fa generalmente in Italia, creare degli spazi altri per raccontare amori, figli e dispute famigliari.

puntata e una (raramente due) in coda alla chiusura del caso principale e/o alla scena relativa alla Linea Gialla con una successione di questo tipo che renda possibile svolgere nell'arco degli episodi i racconti relativi a tutti i personaggi principali evitando al contempo di sbilanciare la narrazione dando troppo spazio alle scene che raccontano il privato:

Puntata 1	Scene di testa negli ambienti A e B
	Scena in coda nell'ambiente B

Puntata 2	Scene di testa negli ambienti B e C
	Scena in coda nell'ambiente B

Puntata 3	Scene di testa negli ambienti C e A
	Scena in coda nell'ambiente C

E così a seguire, compatibilmente con alcuni punti di svolta sulle linee private stabiliti a monte secondo uno schema di cui parleremo più avanti.

Va tenuto presente che, per la prima volta consapevolmente, in questa annata (mentre in precedenza la realizzazione era stata in qualche modo già improntata a tale principio, ma senza una decisione presa a priori) e come si avrà modo di vedere meglio più avanti, le linee orizzontali riconducono solo il personaggio del commissario ad un modello eroico tout court²⁴², con precise implicazioni a livello di costruzione del personaggio e suo sviluppo nel corso della serie, mentre per gli altri personaggi di primo piano vale uno schema più semplice come quello ricavabile dalla

²⁴² Con riferimento ai manuali di sceneggiatura più diffusi tra gli operatori del settore, cioè LINDA SEGER, *Making a Good Script Great*, Hollywood 1987/1994, tr.it *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 1997 e CHRIS VOGLER, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992, trad. it *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrative e cinema*, Dino Audino, Roma 1999.

schematizzazione di Syd Field²⁴³ opportunamente adattato a personaggi decisamente più schematici.

L'aver stabilito confini precisi allo sviluppo temporale del racconto non implica, tuttavia, che non permangano alcune incongruenze, fatali in una serie che programmaticamente mescola linee di racconto spesso piuttosto diverse tra loro sia per il tono che per l'articolazione narrativa richiesta.

Alcuni casi secondari, infatti, faticano a svilupparsi in tempi lunghi come quelli richiesti dai casi principali, che al contrario spesso devono forzare la logica per poter mettere in scena avvenimenti normalmente da dilatare su archi di tempo più ampi.

Questo anche senza contare i risvolti della Linea Gialla che, dal terzo anno e su input degli stessi story editor a partire da uno spunto del produttore Pietro Valsecchi, tende a occupare più spazio, evitando di mettere in scena semplici scene di riempimento (come era capitato di frequente nella seconda stagione) a favore di più ricchi e complessi intrecci di vicende, con numerose svolte (a volte, certo, non del tutto convincenti, ma considerate fondamentali per tenere vivo l'interesse del pubblico) e un più impegnativo sviluppo temporale.

Proprio questa ultima linea di racconto, individuata non a torto come uno degli elementi cardine dell'identità e della riuscita della serie, sarebbe diventata a tutti gli effetti il riferimento principale su cui costruire le altre linee temporali in modo da assecondarne i necessari tempi di sviluppo.

La linea gialla della terza stagione (di cui si parlerà più ampiamente in seguito), nata sullo spunto, sempre fornito dal produttore, di una nuova verità sulla morte di Angela Rivalta, era, in effetti, allo stesso tempo elementare ma anche complicabile e dilatabile sulla base di unità di tempo abbastanza ben individuabili e per lo più non conflittuali con il normale svolgimento della vita del distretto, senza per altro ricadere nella ripetitività di alcune parti delle precedenti linee gialle.

Il tentativo di normalizzare e standardizzare il tempo narrativo, dunque, viene attuato in tutte le componenti del racconto, ma, tendenzialmente, almeno da principio, senza richiedere un rigore assoluto e sfruttando, nei casi in cui lo scheletro narrativo si

²⁴³ Cfr. SYD FIELD, *The Screenwriter's Workbook. A Workshop Approach*, New York 1984, trad. it *La sceneggiatura*, Lupetti, Milano 1991.

rivelasse troppo rigido, la possibilità di ampliare taluni racconti su due episodi (puntate doppie, che coprono quasi sempre le due puntate di una stessa serata), evitando tuttavia i semplici scavalcamenti da un episodio all'altro (cioè i casi in cui in coda ad un episodio si avesse unicamente il lancio del caso di quello successivo) così come accadeva nella prima e nella seconda stagione.

È di nuovo Cesarano a far rilevare che i cambiamenti effettuati nella terza stagione sono comunque quasi unicamente attuati a livello di modalità di racconto, di *linguaggio*, piuttosto che nei contenuti e negli argomenti, che restano quelli tradizionalmente associati a *Distretto*, così come non cambia il tono generale del racconto che, se forse tende a diventare un po' più serio (lasciando da parte anche quel gusto vagamente goliardico associato ai personaggi nelle prime due stagioni), conserva il mix di commedia e dramma che aveva dato il successo alla serie.

Questa evoluzione del linguaggio è comunque, contenuta, ma permette per esempio per la prima volta di utilizzare, con misura, espedienti quali le “voci pensiero” per enfatizzare il vissuto dei personaggi, uno stratagemma relativamente rivoluzionario per la televisione italiana e invece abbastanza diffuso in quella d'oltre oceano.

La scelta dei casi si muove sempre all'interno di un universo narrativo il più possibile realistico, prediligendo ancora più marcatamente le tematiche sociali e affrontando argomenti a volte scottanti come la mafia cinese, l'immigrazione clandestina e lo sfruttamento, ma senza per questo ignorare racconti più classici, costruiti secondo la formula del giallo tradizionale e sviluppati all'interno di ambienti borghesi più conosciuti al grande pubblico. Un certo gusto per il surreale, che, paradossalmente, se ben dosato, non sembra collidere con la vocazione cronachistica della serie, consente poi di architettare casi con setting e svolgimenti più insoliti (come quello in cui Ardenzi e Belli si travestono da frati), e addirittura di prevedere l'apparizione di un fantasma (quello della morta Angela Rivalta) in diversi momenti della stagione.

Questa evoluzione si verifica comunque innanzitutto a livello di scrittura mentre minor grado di trasformazione si ha nella regia (che passa nelle mani di Monica Vullo, prima solo seconda unità) e per la parte produttiva i cambiamenti sono soprattutto a

livello di organizzazione, resa più efficiente e programmabile proprio da quell'istanza di uniformazione e prevedibilità richiesta a livello di progettazione²⁴⁴.

V.2 Pensare la linea gialla: terza, quarta e quinta stagione

Se è vero che l'importanza attribuita ad una forte Linea orizzontale Gialla nella prima stagione di *Distretto di polizia* è stata solo fino ad un certo punto una scelta creativa pienamente consapevole²⁴⁵ (più significativa poteva sembrare all'epoca la volontà di raccontare con realismo il quotidiano di un commissariato), è però evidente che essa rappresenta senza dubbio l'elemento di innovazione più rilevante apportato da *Distretto* (e in particolare in questo caso specificamente dal produttore/creatore Pietro Valsecchi) rispetto alla tradizione della serie all'italiana in cui le linee orizzontali erano state fino a questo punto essenzialmente di natura relazionale-sentimentale.

L'eccezionale importanza della Linea Gialla, tuttavia, non corrispondeva affatto ad un adeguato sviluppo della stessa che, nelle parole di Daniele Cesarano, risultava in realtà sotto-strutturata, potente sotto il profilo delle suggestioni narrative (la minaccia su una donna, il dovere morale della testimonianza, ecc.), ma povera in termini di eventi e sviluppi.

Non a caso essa, sia nella prima che nella seconda stagione, presentava un inizio piuttosto forte (l'arrivo della Scalise al distretto, preceduto da un antefatto che ne rivelava il passato drammatico, la morte del figlio di Vito Tonnara nella seconda) e un finale folgorante (la testimonianza in tribunale, il duello con Tonnara e il parto), ma una parte centrale (il II atto) piuttosto rarefatta, dilatata nei tempi e a volte ripetitiva (basti pensare alle molte puntate della seconda stagione in cui compare unicamente l'antagonista in posa di minaccia nei confronti della protagonista, sempre più inerme con il procedere della gravidanza).

Pensata come un film che si diluisse sulle 24 puntate di una stagione, pur con tutti i possibili correttivi, una tale Linea Gialla non poteva offrire il materiale

²⁴⁴ Il lavoro di Cesarano, sviluppato sull'arco di soli sette mesi, prevedeva una prima consegna, dopo quattro mesi, dei primi 14 episodi, poi "lavorati" in produzione e una seconda tranches di episodi da consegnare nei successivi tre mesi recependo almeno alcune delle richieste di modifiche da parte di regia e produzione.

²⁴⁵ In proposito si può vedere il resoconto della genesi del progetto così come riportato in COSTANZO e MORANDI, *Facciamo finta che*, p. 118 e ss. A tal proposito sembra essenziale il riferimento a *Ultimo* come antecedente della serie.

necessario a occupare tutti gli episodi, tanto è vero che in alcuni casi ci si limitava a raccontare le ricadute emotive della vicenda sulla famiglia del commissario Scalise.

Con la terza stagione e sempre in rapporto allo snodo fondamentale del Tempo narrativo, gli autori hanno deciso di utilizzare proprio la Linea Gialla, che si era rivelata un formidabile punto di contatto e fidelizzazione del pubblico, come riferimento attorno al quale costruire la temporalità dell'universo narrativo di *Distretto*.

Come ogni anno lo spunto era stato fornito, seppur in forma embrionale, da un'intuizione del produttore Pietro Valsecchi e avrebbe dovuto riguardare un mistero costruito intorno alla morte, apparentemente accidentale e avvenuta a due terzi della seconda stagione, del personaggio della psicologa Angela Rivalta.

È così che gli autori hanno deciso di tentare di costruire una struttura più articolata intorno a questo nucleo narrativo, creando dei personaggi *ad hoc* (al di là del semplice antagonista quasi solitario delle serie precedenti) che ne diventassero i protagonisti e all'occorrenza i motori.

Cominciando a mettere le fondamenta di un modello che, come si vedrà più avanti, sarebbe diventato lentamente quasi normativo, gli story editor/sceneggiatori hanno esplorato le possibilità relative alla morte del personaggio nella seconda stagione e, a partire da un rilancio creato all'interno di un caso di puntata (la scoperta di una videocassetta che rivela particolari sconosciuti sul momento della caduta di Angela), hanno cominciato a porre le basi di quello che sarebbe diventato il primo vero giallo di *Distretto di polizia*. A differenza delle due prime stagioni, infatti, dove a predominare erano il tono e i modi di uno scontro diretto seppur dilazionato nel tempo, in questo caso i personaggi fissi sono chiamati a procedere lentamente nella scoperta della verità (la presenza, poco credibile, certo, ma necessaria, di una terza persona sul tetto nel giorno della morte della moglie di Ardenzi), per poi indagarne l'identità tra continui colpi di scena.

Va notato che per mantenere il ritmo di tale vicenda, più presente delle precedenti, ma comunque spesso limitata a pochi sviluppi per puntata, si escogita il sistema di chiudere i finali delle puntate "pari" (cioè quelle trasmesse nella seconda

parte della serata) con una scena ad effetto che rilanciasse la domanda drammatica fondamentale di quella fase del racconto (C'è davvero una terza persona sul tetto? Chi sarà? Che relazione ha con gli altri? Quali sono le sue motivazioni? Dove trovarla? E così via). È il sistema, noto agli sceneggiatori, dei *ganci* o *cliffhanger*, che sono tipici dei serial americani; purtroppo, per lo meno in questa prima stagione di sperimentazione, questa strategia obbliga gli autori a creare passaggi talvolta artificiosi al solo scopo di mantenere alta la tensione, più o meno consapevolmente ignorando il fatto che gli eventi rappresentati appaiano poco plausibili o la sottolineatura emotiva non sempre consequenziale.

Non viene meno, tuttavia, a livello di struttura profonda, la necessità di mantenere uno sviluppo fondamentale corrispondente ai grandi momenti di una storia cinematografica; ed è così che, forse per la prima volta, gli autori procedono a stendere in modo più sistematico una mappa del percorso seguito dalla Linea Gialla, fissando alcuni punti chiave (corrispondenti ad un modello base della sceneggiatura con un numero limitato di punti di svolta più significativi) nel suo sviluppo, che sarà possibile riconoscere anche negli anni successivi e pur nella variazione anche significativa del tipo di vicende raccontate.

È così che si individua un primo momento di svolta intorno all'ottava puntata (la certezza sulla presenza della donna sul tetto, le prime ipotesi sulla sua identità), in corrispondenza di un ipotetico macro I atto della serie. Viene poi, intorno alla metà della stagione, il momento dell'apparente sconfitta dei protagonisti (l'antagonista, la folle Carla Monti, manda una bomba al distretto e l'ordigno rischia di uccidere il compagno del commissario Corsi), a cui seguirà un rilancio in positivo delle indagini (il fratello della Monti spiega le origini della sua ossessione) che spingono ormai verso il finale della storia.

A questo punto è interessante rilevare che, se nelle prime due stagioni le linee gialle erano state prevedibilmente costruite intorno alla protagonista femminile, il commissario Scalise, nella terza stagione ad essere perno del racconto è naturalmente il personaggio di Ardenzi, in virtù della sua più forte motivazione, ma anche, forse, a causa di una certa cautela nei confronti di un nuovo personaggio (quello del

commissario Corsi), a cui il pubblico doveva avere il tempo di affezionarsi per poterci investire emotivamente.

Con la svolta centrale (per certi versi un po' forzata: come mai la Monti se la prende proprio con il commissario?), tuttavia, è il commissario Corsi a diventare la figura centrale, allo scopo di ristabilire la struttura più canonica di uno scontro a due tra eroe (nel nostro caso eroina) e antagonista che si sviluppa, tra attacchi e contrattacchi, verso un finale all'ultimo respiro, tutto giocato sulla minaccia fisica sulla protagonista e i suoi cari.

Questa scansione base (lancio del mistero, prima svolta, crisi centrale, rilancio e climax verso un finale per lo più di azione) è quella che ritroviamo, pur con diverse declinazioni, anche nella quarta serie (in cui l'indagine riguarda una rete di pedofili che, almeno all'inizio, sembra coinvolgere il padre di Giulia Corsi, morto molti anni prima) e quinta (un'indagine sul traffico di rifiuti tossici che parte da un'inchiesta giornalistica della moglie di Mauro Belli).

Va notato, comunque, che con il procedere degli anni le linee gialle di serie tendono ad assumere un'importanza ancora maggiore, sia per la sempre maggiore complessità degli intrecci raccontati sia per lo spazio che acquistano all'interno dei singoli episodi.

Già nella terza serie era capitato, diversamente dagli anni precedenti, che si realizzassero interi episodi legati a snodi particolarmente significativi della Linea Gialla (mentre nella I e nella II era avvenuto quasi solo per gli ultimi episodi della stagione, in corrispondenza dello *show down* finale), ma con la IV e la V questa tendenza va accentuandosi producendo squilibri.

Se, infatti, la forza della Linea Gialla è certamente un elemento di fidelizzazione importante, è però altrettanto vero che la presenza di eventi spesso fortemente drammatici tende a catalizzare in maniera esclusiva l'interesse degli spettatori penalizzando lo sviluppo delle altre linee dei vari episodi, sia quelle dei casi di puntata che quelle delle linee orizzontali dei personaggi, soprattutto se incompatibili a livello di temperatura emotiva.

In questi casi rischia di saltare il fragile equilibrio tra dramma e commedia che è insito nel concept della serie, finendo per legare l'interesse del pubblico unicamente agli sviluppi della linea gialla.

Di qui la necessità di creare dei momenti di rallentamento delle indagini “orizzontali” per consentire alle altre linee di emergere e svilupparsi, tanto più che, come vedremo, è proprio dalla terza stagione in avanti che viene fatto il tentativo di costruire in modo più strutturato e compiuto anche gli archi drammatici di tutti i personaggi della serie, abbandonando lo schema episodico degli anni precedenti.

IV.3 Un nuovo protagonismo femminile: modelli a confronto

Si è detto che uno dei più rilevanti problemi affrontati dagli autori all'inizio della terza stagione è stato quello di sostituire degnamente il personaggio principale della serie, il leader, cioè il commissario interpretato da Isabella Ferrari. Quella che era partita come una scommessa, cioè la volontà di testare all'interno del genere poliziesco un protagonismo femminile più deciso benché temperato da numerosi correttivi²⁴⁶, si era rivelata una strategia vincente e dunque era stata presa la decisione di proseguire sulla stessa linea creando un nuovo personaggio femminile che potesse prendere il posto del vecchio commissario.

Sembrava chiaro, tuttavia, che non si poteva semplicemente replicare le caratteristiche del personaggio precedente, che, per altro, proprio per come era stato strutturato con un preciso *ghost*²⁴⁷ (la morte del marito) e un preciso antagonista (seppur replicato tra prima e seconda stagione), aveva portato gli autori e il pubblico ad esplorare ed esaurire le potenzialità di un tale modello di eroe.

Di qui la necessità di immaginare una diversa identità femminile, capace sia di dare origine a storie private differenti dal suo antecedente, sia di generare differenti dinamiche relazionali all'interno del distretto.

²⁴⁶ Vedi in proposito il precedente capitolo.

²⁴⁷ Con il termine *ghost* si intende un evento traumatico nel passato del personaggio i cui effetti continuano a pesare sul suo presente rendendolo fragile e vulnerabile, generalmente in particolari situazioni che richiamano quelle del suo passato. Un esempio classico è quello prodotto artificialmente in *Vertigo- La donna che visse due volte*; in questo caso il primo incidente capitato al personaggio di James Stewart è all'origine della sua debolezza nel prosieguo della storia.

Un vantaggio era dato dal conoscere in anticipo il nome dell'attrice che avrebbe ricoperto il ruolo²⁴⁸, Claudia Pandolfi, che portava con sé la popolarità acquisita con un biennio in un ruolo principale nella supersoap *Un medico in famiglia*.

Si trattava di una donna più giovane della precedente interprete Isabella Ferrari, anche fisicamente differente, e capace di portare con sé un mondo narrativo altro rispetto al modello familiare suggerito dal personaggio del commissario Scalise.

Senza farsi incatenare dall'immagine di "ragazza acqua e sapone" che la Pandolfi poteva portare con sé date le precedenti esperienze televisive, gli autori hanno deciso così di sottolineare la giovane età dell'attrice, il suo aspetto per certi versi meno "glamour" e certamente meno carico di esperienze e memorie cinematografiche ed esistenziali.

Di qui l'idea di puntare su una figura di donna single (modello opposto a quello materno delle due serie precedenti), caratterizzata da una dimensione sentimentale e affettiva non risolta; dunque, in definitiva più una *ragazza* che una *donna*.

Si rinunciava così a mettere in scena un ambiente familiare tradizionale²⁴⁹ a favore di un nuovo modello più aperto e "squilibrato", potenzialmente ricco di sviluppi.

Dal momento che, come già era avvenuto con la precedente protagonista, anche in questo caso, su input del produttore, sarebbe stato il personaggio principale a farsi carico della declinazione più classica del "viaggio dell'eroe", al nuovo commissario viene costruita un'identità problematica, ferita, cioè appesantita da un *ghost* (la morte violenta dei genitori – il padre era un giudice -) in grado di fornire al personaggio un maggiore spessore emotivo e caratteriale.

²⁴⁸ È, questa, una situazione relativamente poco frequente in Italia, dal momento che solitamente i meccanismi di scrittura e casting tendono a procedere separatamente con esiti spesso deludenti; da una parte, infatti, la scrittura sviluppa personaggi che richiederebbero un certo tipo di interpreti, dall'altra il casting è fatto seguendo logiche di visibilità che poco hanno a che fare con le necessità drammaturgiche, con il risultato di creare figure raramente del tutto efficaci. Si è avuto già modo di far notare come *Distretto di Polizia* costituisca in questo senso una sorta di unicum, dal momento che fin dall'inizio la logica è stata quella di adattare i personaggi alle caratteristiche specifiche degli interpreti.

²⁴⁹ La famiglia di Giovanna Scalise, per quanto sconvolta dalla morte violenta del marito del commissario e dalla necessità del trasferimento, metteva in scena in qualche modo il calore e la sicurezza di un nucleo familiare tradizionale e, soprattutto con il secondo anno di programmazione e la nuova storia d'amore tra la Scalise e l'ispettore Manrico, tendeva a ricostituire un modello assolutamente classico.

Primo esito di tale caratterizzazione, mantenuto anche nelle successive elaborazioni dello spunto di lavoro, è l'idea che Giulia Corsi sia una persona precocemente caricata di grandi responsabilità (familiari, ma poi anche professionali) per le quali, forse, non è ancora del tutto pronta. Saltava agli occhi, in effetti, l'apparente paradosso di un commissario che svolgeva un ruolo di riferimento per un gruppo di lavoro formato da personaggi tutti più "vecchi" di lei, una realtà che alla fine è stata utilizzata invece per enfatizzare l'efficienza e le capacità (nonostante la giovane età) della Corsi in contrasto con un'incapacità cronica di gestire il proprio privato.

Dato questo punto di partenza, si poneva il problema di come declinare questa problematicità del personaggio in modo da garantire un adeguato setting dove svolgerne le vicende private, intrecciandole il più possibile con la linea principale del racconto, benché essa, come si è visto, avesse come punto di partenza un fatto precedente all'entrata in scena della Corsi.

Tra le ipotesi contemplate, quella di metterla al centro di un triangolo amoroso con due possibili partner dalle caratteristiche differenti (un uomo più maturo e un ragazzo), un'ipotesi di cui permangono tracce nell'elaborazione definitiva seppur in modo molto meno esplicito.

Il nucleo familiare del personaggio, poi, prevedeva in una prima versione la presenza di una madre (come nel caso della Scalise), che nel tempo è poi diventato una sorella a cui la Corsi si trova a dover fare da madre (di nuovo in modo "inadeguato" e conflittuale), introducendo nel racconto del privato del commissario tutte le problematiche connesse (seppur a volte in modo un po' convenzionale) alla presenza di un'adolescente priva di chiare figure di autorità riconosciute (la scuola, le uscite, i fidanzati, ma anche il consumo di droga e i rapporti sessuali).

A completare il quadro relazionale della nuova leader del X Tuscolano arrivano due personaggi maschili: da una parte il "fidanzato" Paolo Libero (Giorgio Pasotti), dall'altra il nuovo PM Altieri, rappresentativi di due diversi modelli maschili (l'uno un uomo maturo e "compiuto", l'altro poco più che un ragazzo, più imprevedibile seppur per altri versi assolutamente leale a Giulia), una scelta significativa per un personaggio, quello della Pandolfi, in cui il rapporto con il padre morto giocava (e

avrebbe giocato ancora di più in seguito, con la Linea Gialla della IV stagione) un ruolo fondamentale.

Il rapporto del commissario con il fidanzato, problematico, conflittuale, precario, enfatizza la dimensione di fragilità del personaggio principale, benché la scelta di casting (Giorgio Pasotti, che pure ha il ruolo di un poliziotto esperto con una specializzazione sugli esplosivi, appare ancora più giovane della stessa Pandolfi) tenda a mettere in scena più un conflitto tra ragazzi che un rapporto tra adulti, mentre il rapporto del commissario Corsi con il PM (innamorato di lei da sempre) resta sullo sfondo come una suggestione secondaria destinata a sottolineare ancora di più la dimensione di “immaturità” dell’altra relazione²⁵⁰.

Il personaggio di Pasotti è costruito in modo da unire una certa irruenza fanciullesca (che gli viene rimproverata dalla fidanzata, che, invece, anche per storia familiare, tenta sempre di essere controllata e seria) con una testarda devozione nei confronti della compagna; lui che per altri versi sembra un ragazzino, è invece quello più disposto ad impegnarsi e condividere un progetto di vita a lungo termine, laddove il commissario Corsi si rivela sfuggente e desiderosa di rimandare ogni decisione definitiva.

Il personaggio interpretato da Giorgio Pasotti, che per un primo periodo non rientra nell’organigramma regolare del distretto, svolge nei casi di puntata un ruolo di jolly che gli permette, anche grazie alla sua particolare specializzazione (l’esplosivistica) di fare da “consulente” ai personaggi fissi, ma anche di affiancare gli altri nelle scene d’azione, verso le quali è certamente molto portato.

Naturalmente il personaggio in qualche modo corrisponde a quello dell’ispettore Manrico delle prime due stagioni, anche se Paolo Libero è un personaggio decisamente più solare, che fa risaltare la maggiore problematicità del personaggio femminile rispetto al suo antecedente.

L’esito tragico della storia d’amore tra la Corsi e Libero nella quarta serie (dovuto a ragioni produttive piuttosto che ha una scelta drammaturgica), per altro,

²⁵⁰ Una relazione che riesce finalmente a prendere una direzione solo quando in realtà gli autori sono costretti a scrivere l’uscita di scena del personaggio interpretato da Pasotti (ucciso dai delinquenti sulle cui tracce si trova la Corsi), poiché l’attore aveva deciso a lasciare la serie.

finisce per sancire definitivamente la vocazione solitaria e tragica del personaggio del commissario, che troverà un riscatto solo alla fine della V stagione, dopo un doloroso percorso di elaborazione del lutto.

Queste premesse hanno avuto anche conseguenze pratiche nel modo in cui il personaggio viene mostrato nelle varie puntate; rispetto alla più riflessiva Scalise, quindi, la Corsi viene caratterizzata fin da subito come una *donna d'azione*, che, non a caso, entra in scena nella concitazione di un caso di puntata²⁵¹ e, forte anche di una certa prestanza fisica, interviene spesso e volentieri nella gestione dei casi.

Viene curato di conseguenza anche l'immagine del personaggio: il commissario Corsi porta sempre i pantaloni, e in generale un abbigliamento che tende a mortificarne la femminilità a favore di un'immagine di decisione e durezza persino troppo enfatizzata e in contrasto con i tratti adolescenziali dell'attrice.

Anche la regia della serie si adatta a questa caratterizzazione, moltiplicando le scene di azione, sottolineate da montaggi serrati.

Non mancano, tuttavia, momenti in cui il personaggio svela una grande empatia nei confronti delle vittime ed anzi, come già accadeva con la Scalise, gli autori riservano a lei la soluzione di alcune situazioni particolarmente problematiche.

In sostanza per molti versi il personaggio del nuovo commissario Corsi rappresenta una variazione importante rispetto al tradizionale protagonismo, non solo femminile, della tradizione delle serie italiane, costruito intorno a personaggi il cui tratto dominante era l'affabilità e la flessibilità piuttosto che durezza e la determinazione.

Rispetto a tutti i suoi antecedenti femminili²⁵², poi, il personaggio interpretato da Claudia Pandolfi appare decisamente "altro", molto più vicino a modelli americani di donne ferite e indurite, con scarsa o nulla tensione ad una progettualità affettiva o familiare, come quelle che popolano i telefilm degli anni Novanta, da *NYPD* ai vari

²⁵¹In un caso volutamente ispirato al blockbuster hollywoodiano *Speed*, la Corsi si trova sul luogo di una rapina ed è tra gli ostaggi che il criminale di turno tiene prigionieri su un autobus per coprirsi la fuga. I colleghi del X Tuscolano, inconsapevoli della sua identità, interagiscono con il loro nuovo capo (che dimostra fin da subito presenza di spirito e decisione) fino alla soluzione dell'emergenza. Solo allora si svela l'identità della donna coraggiosa.

²⁵²Oltre al commissario Scalise di Isabella Ferrari ricordiamo la Linda di Claudia Koll in *Linda e il brigadiere*, e Vittoria Belvedere/Giulia Pisano in *Lui e Lei* (per certi versi la più simile al commissario di *Distretto*), due serie trasmesse da Rai Uno, la prima tra il 1997 e il 1998, la seconda tra il 1998 e il 1999.

C.S.I. , passando per *Law and Order* e altre serie che avevano enfatizzato ancora di più la leadership femminile (*The division*, o, più avanti, lo stesso *The shield*)²⁵³.

Va detto che, ad ogni modo, il personaggio della Pandolfi tende sotto altri aspetti a rientrare nell'alveo più rassicurato e sperimentato delle serie italiane, se non altro perché se la dimensione familiare risulta problematica nel privato, resta sempre quella della famiglia lavorativa, forte più che mai. E se la Pandolfi forse non può ricoprire come aveva fatto la Ferrari il ruolo di ideale “madre del distretto”, permane a livello di concezione generale un'architettura di rapporti che vanno ben oltre le dinamiche puramente professionali e, soprattutto con la V stagione, anche il personaggio del commissario Giulia Corsi, seppur affrontando non poche difficoltà, sarà condotto verso un approdo più pacificato e risolto.

La scelta fatta dagli autori, per certi versi azzardata, si è dunque rivelata vincente tanto che la Pandolfi ha sostituito brillantemente Isabella Ferrari nell'immaginario degli spettatori, contribuendo a portare a termine il processo di reinvenzione della serie avviato a partire dalla terza stagione²⁵⁴.

IV.4 La gestione delle linee personali: pensare per stagioni

Anche per quanto riguarda gli altri personaggi, la terza stagione rappresenta in un certo senso una fase di ripensamento e ristrutturazione.

Già nel corso dell'anno precedente si era perso uno dei personaggi principali, Angela Rivalta (Carlotta Natoli) e con la partenza del Commissario Scalise veniva meno anche il personaggio dell'ispettore Manrico, con la conseguenza di eliminare alcuni dei centri emotivi che avevano dominato le prime due annate di *Distretto*.

Oltre a creare dei vuoti nell'architettura dell'insieme, però, questo fatto offriva anche interessanti opportunità per un team creativo che si proponeva di ripensare anche i modi in cui la vita privata dei personaggi sarebbe stata raccontata, una

²⁵³ Vedi anche in PAOLO BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 170-174 e pp.195-197.

²⁵⁴ Gli ascolti della terza stagione sono i più alti registrati dalle varie stagioni di *Distretto di Polizia*, con una media del 31,72%; con la quarta si registra una leggera flessione – la media è del 28% - mantenendo comunque livelli estremamente positivi e raggiungendo un picco del 34% proprio con la morte di Paolo Libero; per un'analisi più dettagliata si veda l'appendice dedicata.

modifica che fosse spendibile sia in termini di serializzazione che nell'ottica di ricondurre nell'ambito del distretto almeno una parte del racconto delle linee personali.

Sembrava agli autori, infatti, che, pur nella loro efficacia fondata sulla loro "eroica normalità", ai personaggi di prima fascia di *Distretto di Polizia* (in particolare Ardenzi e Belli, che avrebbero costituito l'eredità più preziosa per il lancio della terza stagione) mancassero alcuni degli elementi di caratterizzazione tipici dei personaggi seriali americani che rendono possibile la loro longevità televisiva e in particolare quel tratto tipico che viene chiamato *difetto fatale*.

I personaggi di *Distretto*, infatti, sono sì tutt'altro che perfetti o eccezionali, ma le loro sono pecche superficiali, non fanno parte della caratterizzazione profonda e intima delle diverse figure e proprio per questo, se si prestano egregiamente a costruire passaggi di commedia legata alle singole situazioni, difficilmente sono la base per costruire linee narrative più complesse ed articolate.

Questo genere di mancanza, il *fatal flaw*²⁵⁵, che va a insistere sulla caratterizzazione più profonda dei personaggi, è invece da tempo uno stratagemma largamente usato in ogni genere di serialità, non solo poliziesca, negli Stati Uniti, come fonte di una perenne reiterazione di situazioni che non sono altro che le infinite variazioni di un percorso in cui il personaggio affronta e solo apparentemente supera il suo problema, in realtà condannato a ripetere sempre gli stessi errori.

Lasciata da parte la tipologia del personaggio immutabile e del quale poco o nulla si conosce del privato (l'esempio è sempre quello di *Colombo* ma anche, tra i titoli più recenti, i poliziotti di *Law & Order*), il modello di cui parliamo è quello che fa per esempio dei protagonisti di *Miami Vice* dei perenni solitari incapaci di vivere rapporti duraturi in parte perché affettivamente immaturi, in parte perché stretti dagli impegni professionali²⁵⁶.

²⁵⁵ Il modello di riferimento per questo genere di costruzione del personaggio si rifà soprattutto alle teorie di Dara Marks, diffuse in Italia soprattutto grazie alle lezioni tenute nell'ambito dei Corsi per Sceneggiatori organizzati da Rai e Script. Qualcosa di simile, seppur con terminologia e declinazioni pratiche diverse, si trova anche nelle teorizzazioni di John Truby (*Truby's Story Structures. A Two Days Intensive Course for Writers, Directors, Producers and Executives*, Milano, Università Cattolica, 2000).

²⁵⁶ Che è poi lo stesso meccanismo usato nella costruzione di personaggi in serie non poliziesche, come il dottor Doug Ross di *E.R.*, o, con un'estremizzazione sempre più pronunciata, del dottor Christian Troy in *Nip & Tuck*, o ancora, sempre in una serie medica, del dottor House, protagonista della serie omonima.

Questo meccanismo, tuttavia, può essere ottimamente usato anche per generare innumerevoli spunti di commedia o di dramma leggero in serie di altro genere, come è stato fatto costruendo il personaggio di Ally McBeal nell'omonima serie e costringendolo a una perenne quanto volutamente impossibile ricerca dell'amore perfetto ed eterno.

Il falso percorso di cambiamento messo in scena ad ogni episodio è una macchina narrativa capace di generare, a seconda dell'abilità degli autori, numerosissime storie e raramente è portato a compimento, pena la fine della serie stessa²⁵⁷.

In qualche modo la costruzione dei personaggi principali di *Distretto* batteva la stessa strada inserendo nei background dei due personaggi femminili leader profonde ferite personali che ne influenzavano la condotta e la psicologia²⁵⁸, anche se in realtà questo modo di strutturare i personaggi aveva molto più a che fare con un modello da film o al massimo da miniserie tv, di fatto riferito alle teorizzazioni classiche che prevedono un percorso destinato a produrre un cambiamento definitivo nel personaggio, con il superamento della ferita o *ghost* e il raggiungimento di un nuovo equilibrio. Che è appunto ciò che accade nel caso dei due commissari di *Distretto*, destinati a conseguire, in tempi più o meno lunghi, un destino pacificato (la Scalise nella maternità e in un nuovo rapporto affettivo; in una ricomposizione del lutto per il compagno morto nel caso della Corsi, che alla fine lascia il X Tuscolano per seguire il nuovo compagno a Trieste).

Questo modello, tuttavia, è riservato unicamente alle figure principali del distretto, mentre gli altri personaggi di prima fascia hanno avuto uno sviluppo discontinuo nel corso delle due prime stagioni, legato a precisi snodi narrativi (la fidanzata brasiliana per Memphis/Belli, le vicissitudini matrimoniali per Tirabassi/Ardenzi, l'omosessualità per Corrente/Benvenuto), ma non alla caratterizzazione profonda dei personaggi.

La soluzione adottata a partire dalla terza stagione per ovviare ai limiti espressivi di questa situazione si è mossa, almeno per i personaggi principali, in una

²⁵⁷ In proposito si veda BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, pp.165-167 e 185-186 e TRUBY, cit.

²⁵⁸ La morte del marito per la Scalise, quella dei genitori per la Corsi.

linea intermedia tra il modello americano del *difetto fatale* e quello italiano pseudo-cinematografico, con esiti discontinui.

Per chiarire meglio il meccanismo adottato, si può prendere come esempio il personaggio forse più noto di *Distretto di Polizia*, l'ispettore Mauro Belli (Ricky Memphis). Nella sua caratterizzazione originaria il personaggio, un giovane romano di borgata che vive ancora con il padre ed è legato da fraterna amicizia all'altro ispettore, Roberto Ardenzi, risultava vincente nella sua miscela di introversione e lealtà, irruenza e buon cuore.

Lavorando su queste caratteristiche e analizzando le vicende raccontate nelle prime due stagioni (il fidanzamento, imprevedibile, con una bellissima brasiliana, i progetti di matrimonio, poi andati a monte), gli autori hanno isolato come tono fondamentale del personaggio quello di una sostanziale *passività* nei confronti degli eventi e delle scelte della vita personale e su questa base, versione indebolita di un difetto fatale più macroscopico, hanno deciso di impostare un arco drammatico generale per la nuova stagione della serie che prescindesse dalle singole situazioni in cui Belli si sarebbe trovato nel corso della serie.

Di qui l'idea di immaginare una nuova storia d'amore (la tipica linea orizzontale sentimentale della tradizione della serie all'italiana) in cui l'elemento attivo (una giovane e intraprendente giornalista coinvolta in uno dei primi casi della serie) è la parte femminile e in cui Belli è trascinato, quasi inconsapevolmente, fin sulla soglia del matrimonio, che costituisce l'evento finale della stagione.

Si tratta di un primo tentativo di costruire le linee orizzontali secondo una progressione unitaria e progettata sull'arco di tutti gli episodi, una versione più semplice ed essenziale di quegli sviluppi che fino a questo momento erano stati riservati quasi solo alla figura centrale del commissario.

Diverso è il discorso per il personaggio di Ardenzi, che, invece, offriva la possibilità di lavorare con un modello più forte, legato al lutto della stagione precedente diventato ora motore della Linea Gialla.

In realtà, tuttavia, questo elemento, che offre molti spunti drammaturgici, viene svolto a livello di linea privata del personaggio con un numero abbastanza limitato di

scansioni. A rendere più interessante uno sviluppo per il resto non particolarmente originale è però una trovata di linguaggio apparentemente piuttosto “pericolosa”, cioè la presenza in scena del *fantasma* della moglie defunta di Ardenzi, di volta in volta elemento di disturbo, promotore di dramma o portatrice di pacificazione.

Questo elemento *fantastico* avrebbe dovuto, a rigori, collidere profondamente con il tono per il resto realistico della serie, ma si rivela invece compatibile con la formula di un racconto che è già di per sé in parte ibrido nella sua coniugazione, singolarmente riuscita, di commedia e dramma.

Queste due diverse soluzioni rappresentano il tentativo, da parte degli autori - pur rimanendo all'interno di una formula di racconto collaudata - di dare maggiore profondità ai personaggi attraverso la complicazione e l'articolazione delle loro linee narrative private.

In direzione per certi versi opposta va il trattamento dei personaggi secondari, ora più decisamente “relegati” in una posizione di secondo piano²⁵⁹.

Consapevoli della difficoltà di raccontare in modo strettamente realistico personaggi che vivono praticamente solo all'interno degli spazi del distretto, gli autori si muovono ora più decisamente nella direzione di una caratterizzazione più essenziale, quasi da *maschere*, che permette di costruire in modo prevedibile ma efficace sia i casi di puntata sia le scarse linee orizzontali.

Limitando l'uso delle gag pure e semplici (che pure non vengono meno, anche grazie al talento cabarettistico di alcuni degli interpreti), nei personaggi minori si sottolineano in modo più netto alcune caratteristiche, creando dinamiche relazionali fisse da sfruttare nelle varie situazioni.

È così che, anche se negli episodi si raccontano, come è ovvio, anche alcuni archi narrativi generali (il corteggiamento lungo e travagliato tra Vittoria Guerra e Giuseppe Ingargiola, le avventure sentimentali di Ugo, coronate da un matrimonio al termine della quinta stagione), i personaggi minori sono vissuti dal pubblico soprattutto nella loro interazione con i personaggi e le situazioni dei casi.

²⁵⁹ Si intende con ciò più indicare il peso quantitativo delle diverse presenze piuttosto che l'importanza nell'economia generale del racconto in cui i casi B hanno sempre avuto una funzione fondamentale perché portatori di quella leggerezza necessaria a bilanciare i drammi dei casi A.

Questa limitazione nella gestione dei personaggi non ha tuttavia mortificato le possibilità comiche del racconto, assecondate in questo dalle caratteristiche degli interpreti, capaci di lavorare in parte autonomamente sugli intrecci proposti, spesso arricchendo le scene con scambi di battute in linea con il carattere dominante dei loro personaggi.

IV.5 Organizzare il lavoro in una serie: il manifesto

Per rendere operative le linee di sviluppo indicate nei precedenti paragrafi e in particolare dare coerenza e compattezza sia agli archi drammatici dei singoli personaggi che alla Linea Gialla, è stato necessario impostare un preciso metodo di lavoro da parte dei responsabili della serie, sistematizzando i modi dell'interazione tra gli story editor e gli autori delle sceneggiature delle diverse puntate.

La Linea Gialla primitiva delle prime due stagioni, tutto sommato piuttosto essenziale (e comunque relativamente ripetitiva nella rappresentazione delle relazioni tra i protagonisti e gli antagonisti) consentiva, infatti, ai diversi autori di operare con una certa autonomia, al punto che anche la formulazione più dettagliata dei soggetti di puntata (limitatamente ai casi gialli) veniva gestita dal singolo sceneggiatore a partire da spunti poco articolati, producendo esiti anche piuttosto diversi tra loro e lasciando alla volontà degli editor il compito di decidere se e in che misura uniformare la scrittura dei diversi episodi.

Non è un caso, quindi, che le puntate delle prime due stagioni presentino, come si è già accennato, strutture di racconto piuttosto diverse, con il risultato di una maggiore varietà di scrittura, ma anche una certa disomogeneità nella gestione dei casi e delle vicende personali, per forza di cose spesso costretti ad articolazioni più limitate perché potessero rientrare nei 50' dell'episodio.

Strumento della modellizzazione imposta dalla terza stagione in avanti è stato un documento chiamato “manifesto”²⁶⁰, in sostanza un'evoluzione della tradizionale Bibbia di serie usata soprattutto come strumento di presentazione della serie prima della produzione.

²⁶⁰ Per un esempio di come tale documento è costruito si veda lo scheletro riportato in appendice.

Il nuovo documento si intendeva da una parte come sintesi degli elementi necessari al singolo sceneggiatore per comporre la propria puntata (Caso principale e secondario, porzioni delle linee orizzontali e della Linea Gialla), dall'altra come strumento di conoscenza dell'intera serie utile a comunicare a tutti i soggetti coinvolti nella scrittura la visione generale sottesa ai singoli sviluppi.

La composizione graduale del manifesto teneva (e tiene tutt'ora) conto delle indicazioni fornite ad inizio anno dal produttore Pietro Valsecchi soprattutto per quanto riguarda il movimento drammatico principale della Linea Gialla, ma anche il tema principale delle linee private dei personaggi. Talvolta, inoltre, il produttore segnala casi di cronaca che possono essere rielaborati e inseriti nelle diverse puntate come casi principali o secondari.

Generalmente il contributo del produttore si concentra soprattutto nell'individuare lo spunto drammatico centrale, che corrisponde non solo e non tanto al contenuto fattuale della linea Gialla (come nel caso della serie IV l'indagine su un'organizzazione di pedofili o nella V quella sullo smaltimento illegale di rifiuti tossici), quanto allo snodo emotivamente forte intorno al quale la serie sviluppa il suo progredire; non è escluso comunque che talvolta l'interazione tra il produttore e il team autoriale²⁶¹ prosegua anche in fasi più avanzate del lavoro.

Essa ritorna ad essere essenziale in fase di post-produzione quando le intenzioni narrative vengono ridefinite attraverso le operazioni di montaggio e definizione dei singoli episodi, eventualmente incorporando le variazioni effettuate grazie ad interventi di doppiaggio e a richieste di inserimenti che consentano di ottenere una versione finale che risponda alle esigenze generali del racconto.

Per questa ragione il manifesto è un documento in continua evoluzione e in continuo aggiornamento, in quanto se in una prima fase dà la visione dell'insieme a livello di progettazione, in un momento successivo rappresenta la garanzia che, soprattutto per quanto riguarda gli sviluppi della Linea Gialla, l'arco drammatico si strutturi in modo coerente e completo fino all'ultimo episodio, ma presenti anche, per

²⁶¹ Il dettaglio dell'organizzazione del lavoro, e quindi della gestione dell'autorialità sarà oggetto del capitolo VII.

ogni puntata, gli snodi e i ganci narrativi necessari a mantenere vivo l'interesse del pubblico.

Si è detto che una delle preoccupazioni all'origine del lavoro di ripensamento del format a partire dalla terza stagione, è stata anche quella di evitare che le linee personali, pur molto importanti, stravolgersero gli sviluppi dei casi di puntata. Per questa ragione il manifesto indica con chiarezza non solo quali siano le linee orizzontali portate in primo piano in ogni episodio, ma indica anche quali saranno le scene in testa e in coda all'episodio da svolgersi nelle abitazioni dei personaggi principali, delimitando gli spazi del privato, ma anche suggerendo l'accento da porre sull'economia del racconto.

Tanta accuratezza è dovuta alla necessità di mantenere il maggior grado possibile di omogeneità all'interno della serie, sia a livello di equilibri interni agli episodi che nel rapporto tra le puntate scritte da diversi sceneggiatori²⁶².

Il manifesto, infatti, costituisce prima di tutto uno strumento di lavoro per gli ideatori stessi della serie²⁶³, in grado in questo modo di visualizzare rapidamente i vari momenti di sviluppo delle diverse linee, eventualmente anche valutando come posizionare i casi di puntata (in base all'argomento e al grado di complessità e drammaticità) rispetto alle linee stesse²⁶⁴.

Come già detto tale il documento non presentava una totale rigidità, ma era il frutto del lavoro di ideazione compiuto nei primi mesi di creazione della serie, recependo le indicazioni provenienti dal produttore²⁶⁵ e incorporando le eventuali variazioni nel cast (nello specifico della terza serie, per esempio, l'arrivo di un nuovo

²⁶² È chiaro che gli story editor si riservano la possibilità di revisionare, più o meno pesantemente, le sceneggiature affidate a sceneggiatori esterni, ma in nessun caso ciò può (né deve) eliminare le particolarità di scrittura del singolo autore al quale, tuttavia, è richiesto, oggi molto più che nelle prime stagioni, di uniformarsi ad un universo narrativo sempre più codificato. Questo modo di lavoro, che ha enormi vantaggi a livello di scrittura, ma soprattutto dal punto di vista produttivo, rischia senza dubbio di creare un'eccessiva uniformità che, soprattutto con l'andare degli anni, può produrre un certo grado di ripetizione e di disaffezione da parte del pubblico.

²⁶³ Per una testimonianza diretta del metodo di lavoro vedi GIOVANNA GUIDONI (a cura di), *Showrunner all'italiana 1. Parlano i responsabili di Distretto di Polizia Barbara Petronio e Leonardo Valenti*, in A.A.V.V., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, Script Anno XII, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino Editore, Roma 2004, pp.49-54.

²⁶⁴ Cioè per esempio con il criterio di collocare i casi in modo da amplificare i diversi momenti dello svolgimento delle linee personali, oppure evitando di collocare casi molto complessi in momenti fondamentali della Linea Gialla dove sarebbe stato difficile dare il necessario spazio a differenti linee di racconto.

²⁶⁵ Per un esame più dettagliato dei contributi autoriali e creativi si veda il capitolo VII.

commissario e dei personaggi ad esso legati) e dettagliando, per quanto possibile, i movimenti interni alle singole puntate per ogni personaggio.

Questo sistema di lavoro rispecchiava perfettamente quell'esigenza di razionalizzare gli sviluppi e la narrazione a partire dall'indicazione di una linea temporale precisa²⁶⁶, ma permetteva anche di pianificare con largo anticipo gli eventi relativi alla Linea Gialla che andava a determinare, con le sue esigenze di sviluppo e di tempistica, l'articolazione di tutti gli altri movimenti.

Non era naturalmente pensabile, infatti, che nei momenti decisivi della Linea Gialla si collocassero snodi troppo leggeri delle linee personali ovvero era necessario prevedere di collocare momenti forti ed emotivamente coinvolgenti delle linee personali in quelle puntate in cui la Linea Gialla non presentava passaggi molto significativi.

Si trattava ad ogni modo di un esperimento di organizzazione del lavoro che, se garantiva la possibilità di gestire meglio il rapporto con il settore produzione²⁶⁷, necessitava però di essere testato e non poteva in nessun caso diventare una gabbia troppo rigida, dato soprattutto il tempo limitato in cui per lo meno la terza stagione è stata concepita.

Per questo motivo, come conferma Daniele Cesarano, che è stato uno degli estensori del primo manifesto, il documento viene sostanzialmente compilato in due fasi: una prima che abbraccia in sostanza la prima metà della serie (fino all'episodio 12/14) e la seconda da completare in un secondo tempo, sulla scorta anche della valutazione del materiale di sceneggiatura prodotto fino a quel momento.

In questo modo, mentre alla produzione viene comunque garantita una conoscenza generale degli sviluppi della seconda parte della serie, gli story editor si riservano eventualmente di modificare anche in modo consistente gli sviluppi narrativi della Linea Gialla o delle linee dei personaggi, sfruttando al meglio le risorse narrative

²⁶⁶ Nel manifesto, per esempio, è indicato se le storie si svolgono, come da regola stabilita, sull'arco di una giornata, oppure su due/tre giorni, a seconda delle esigenze dei vari casi. Vengono dettagliate di conseguenza anche le linee personali

²⁶⁷ La possibilità di valutare con anticipo le esigenze realizzative degli episodi nonché di misurare il peso e le presenze degli attori di serie diversi dai protagonisti (cioè, in sostanza, i personaggi della Linea Gialla e delle Linee personali), costituisce comprensibilmente un vantaggio in termini economici e organizzativi perché consente di ottimizzare l'uso degli interpreti, ma anche dei set e dei vari accessori di scena.

(ma anche quelle interpretative, dal momento che per lo meno gli interni delle prime puntate vengono girate mentre la serie è ancora in scrittura) valutate positivamente in corso d'opera.

Il manifesto, come si è detto, è anche lo strumento principale dell'interazione con gli sceneggiatori di puntata, che lo ricevono insieme ai materiali dei singoli episodi con cui hanno il compito di comporre la scaletta dell'episodio.

In questa fase, mentre è sempre ben accetto il contributo creativo dei singoli autori per dare concretezza agli snodi narrativi delle linee orizzontali tracciate, il manifesto ha lo scopo di garantire che ogni episodio contenga i passaggi fondamentali senza i quali né la Linea Gialla né le linee dei personaggi sarebbero comprensibili, oltre naturalmente ad evitare che si verificino ripetizioni nelle soluzioni adottate oppure che alcune puntate appaiano sovraccariche sotto il profilo delle linee personali o della Linea Gialla, soffocando l'autonomia narrativa di ciascun episodio.

Capitolo V

La struttura del racconto in *Distretto di Polizia* oggi

Nella forma che ha cominciato ad assumere a partire dalla sua terza stagione, fino a un definitivo assestamento nella quinta e nella sesta con l'elaborazione di uno standard sempre più preciso, ogni episodio di *Distretto di Polizia* comprende tre elementi essenziali che si spartiscono le scene della puntata secondo percentuali variabili e con alcune sovrapposizioni dipendenti anche dalla collocazione dell'episodio rispetto all'arco generale della stagione in corso.

Senza mai raggiungere il livello di uniformità tipico delle serie americane²⁶⁸, al momento attuale *Distretto di Polizia* si presenta ormai come un prodotto largamente “prevedibile”, per meglio dire “formattizzato” nel senso che, grazie al lavoro di preparatorio e di revisione del team creativo di cui si avrà modo di parlare più avanti, i singoli episodi tendono a rispettare una struttura formale consolidata e riconoscibile anche da parte del pubblico.

È, infatti, dall'intreccio di Linea Gialla di serie, Caso A di puntata (il caso principale, svolto dai personaggi di primo rango della serie) e Caso B (più breve, meno significativo sotto il profilo del crimine commesso, svolto dai personaggi di secondo rango) che si determina la “scaletta” di ogni puntata secondo una struttura standard rispetto alla quale i singoli episodi introducono varianti limitate che possono essere legate alla qualità del caso principale di puntata, all'importanza del segmento di linea gialla rappresentato o alla presenza di una quarta componente (le linee orizzontali dei personaggi) che può talvolta diventare predominante.

V.1 La Linea Gialla

Come si è già avuto modo di accennare, ormai praticamente tutte le serie poliziesche italiane prevedono, accanto ai casi di puntata, una linea di indagine di

²⁶⁸ Sia a causa di vincoli produttivi che per la differente organizzazione della fase di scrittura, come si avrà modo di chiarire meglio nel capitolo VII.

lunga durata che si dilata sull'intera durata della stagione dando compattezza e creando fidelizzazione da parte del pubblico²⁶⁹.

Nel caso di *Distretto di Polizia* la scelta della Linea Gialla di ogni annata si è rivelata sempre di grande importanza anche se, come si è già detto, lo spazio che questa linea di racconto ha occupato nella serie è molto cambiato nel tempo.

Dai primi anni in cui si parlava di poche scene per episodio per la maggior parte della serie (ma si dava anche il caso di episodi in cui la Linea Gialla era assente), con un addensarsi di eventi nella parte finale della stagione, si è passati ad un tipo di racconto molto più strutturato e impegnativo, che prevede un numero minimo di scene per episodio e soprattutto una continua interazione tra i personaggi di serie e i loro antagonisti.

In *Distretto di Polizia 1 e 2* la Linea Gialla, per quanto sicuramente ad effetto e non totalmente centrifuga rispetto al resto del nucleo narrativo (perché legata al passato della protagonista della serie), si sviluppava sostanzialmente in modo indipendente dalla vita quotidiana del distretto, i cui personaggi restavano concentrati principalmente sui casi; le cose cambiano radicalmente con *Distretto di polizia 3*, in conseguenza di una generale ristrutturazione e di un consapevole ripensamento del format secondo linee evidenziate nel capitolo IV.

Naturalmente il fatto che nella terza annata l'indagine ruoti intorno alla scoperta e alla cattura della responsabile della morte di un personaggio della serie²⁷⁰ rende la materia incandescente dal punto di vista del coinvolgimento emotivo dei personaggi (e anche del pubblico, ovviamente) e rende più naturale che il racconto si dilati nei vari episodi.

Vista la riuscita dell'esperimento, la scelta di collegare lo spunto della Linea Gialla ad un evento che coinvolge uno dei personaggi principali di serie²⁷¹, questa

²⁶⁹ La situazione attuale di fatto testimonia l'efficacia e il successo di una formula che proprio *Distretto di Polizia* ha sperimentato per la prima volta.

²⁷⁰ Angela (Carlotta Natoli), la moglie di Roberto Ardenzi, psicologa al Distretto, e madre di una bambina piccola, è morta cadendo dal tetto di un palazzo mentre cercava di dissuadere dal suicidio uno squilibrato che aveva in precedenza preso in ostaggio una classe elementare. La sua scomparsa, dovuta alla volontà dell'attrice di abbandonare la serie, è origine di un lutto collettivo, ma solo con la terza stagione e la casuale scoperta di un indizio importante, diventa occasione di indagine e linea portante del racconto.

²⁷¹ Come abbiamo detto è così, in un certo senso, anche nel caso delle due prime stagioni, ma si tratta più di un passato che ritorna che di un fatto che accade nel presente della serie.

formula viene ripetuta l'anno successivo, ritornando a scavare nel passato del nuovo leader del distretto, il Commissario Giulia Corsi (fin dall'inizio lanciato con un pregresso tutto da scoprire), ma proiettando in un'indagine del presente i trascorsi della protagonista, così da coinvolgere pienamente tutti i membri della squadra.

Anche in questo caso, comunque, un lutto in corso d'opera (in realtà di nuovo un abbandono nel cast, che costringe a metabolizzare un dato esterno all'economia del racconto) – la morte del compagno della Corsi (l'ispettore Paolo Libero impersonato da Giorgio Pasotti), ucciso dagli antagonisti – fornisce alla Linea Gialla un surplus di spessore emotivo prezioso per coinvolgere gli spettatori.

È con la quinta stagione, comunque, che il format trova un'architettura più sistematica senza dover sacrificare un personaggio, ma senza nemmeno perdere l'aggancio ai protagonisti.

Tenendo ferma l'idea di usare uno dei personaggi per coinvolgere l'intero personale del distretto su un'indagine che di per sé esula dalle sue normali competenze, si collegano i personaggi all'indagine su un crimine importante come lo smaltimento illegale di rifiuti tossici, con l'espedito della necessità di dimostrare l'innocenza dell'ispettore Belli, accusato addirittura di omicidio e tentato uxoricidio.

Il complotto che coinvolge Belli diventa così il punto di contatto tra l'ambito circoscritto del distretto e il campo più ampio di indagini che altrimenti non riguarderebbero mai un livello così alto delle istituzioni.

Man mano che il caso si allarga, poi, la gestione della Linea Gialla può in vari modi riuscire a coinvolgere tutti i personaggi del distretto, consentendo di escogitare anche sviluppi sulle linee private dei vari personaggi.

La Linea Gialla della sesta stagione costituisce in un certo senso un nuovo esperimento che, facendo tesoro del format consolidato a partire dalla terza stagione, tenta però di recuperare alcuni elementi di forza presenti nella relativa semplicità degli intrecci delle prime due stagioni, fortemente sbilanciate nel senso di una sfida diretta tra il Commissario e il suo Nemico di turno.

Questo modello, che potremmo definire della *sfida a distanza*, ha una matrice e una forza che per certi versi è più cinematografica che televisiva (e non a caso gli

antecedenti “nobili” sono da una parte *Testimone a rischio* prodotto dalla stessa Taodue, e dall'altra titoli d'oltreoceano come *Cape Fear*), che, però, presenta indubbe difficoltà nella dilatazione sull'arco dei 26 episodi, soprattutto se, come nella consuetudine venutasi a creare nelle annate precedenti, la Linea Gialla deve essere presente, per quanto in modo esiguo, in ogni puntata.

Di fatto, tra l'altro, questo modello di racconto tende a diventare contemporaneamente ripetitivo, ed estremamente invadente rispetto all'economia generale del racconto.

Nell'orizzonte dello scontro diretto ed esasperato tra il protagonista della serie e il suo avversario, infatti, è difficile pianificare dei momenti di “pausa” che permettano di concentrarsi maggiormente sui casi di puntata e nello stesso tempo l'escalation delle azioni di conflitto tra protagonista e antagonista obbliga a creare eventi sempre più eclatanti, ma sempre meno credibili nel contesto relativamente limitato che è il campo d'azione dei personaggi del distretto.

Per questa ragione la progettazione della Linea Gialla della settima serie ha cercato di indirizzarsi su un plot meno impegnativo che, pur mantenendo le potenzialità di coinvolgimento emotivo e di azione delle serie precedenti, consenta al contempo di strutturare l'arco del racconto in modo più dilatato, per non penalizzare eccessivamente le linee verticali e dare spazio al racconto del privato dei singoli personaggi in chiave non unicamente drammatica²⁷².

Al di là comunque delle specificità di ciascuna Linea Gialla, è possibile rintracciare, almeno a partire dalla terza stagione, con la creazione di un testo di lavoro di riferimento (il già citato Manifesto), un disegno base comune alle diverse storie raccontate a prescindere dalle specifiche articolazioni.

Strutturandosi la Linea Gialla sull'arco dell'intera stagione, infatti, ci sono alcuni momenti canonici che si collocano in punti precisi e che è possibile rintracciare almeno nelle ultime stagioni della serie.

Abitualmente, infatti, le prime due puntate dell'anno, che servono soprattutto a far familiarizzare il pubblico con eventuali nuovi personaggi, tendono a dare scarso o

²⁷² Una sorta di necessità, quest'ultima, nel momento in cui la linea gialla portante del racconto ha contenuti sempre molto drammatici.

nullo spazio alla Linea Gialla, per evitare di sovraccaricare il pubblico con informazioni troppo importanti.

Per questa ragione, per controbilanciare la mancanza di elementi forti sulla Linea Gialla, i casi della prima serata (cioè le prime due puntate da 50') tendono ad essere più robusti, con un maggiore investimento di risorse, come a fornire una sorta di *teaser* dell'intera stagione.

È con la seconda serata che, abitualmente, al pubblico cominciano ad essere forniti indizi su quale sarà la linea tensiva della stagione. I primi elementi della linea gialla devono essere al contempo chiari e percepibili come tali dal pubblico²⁷³, ma non completamente decifrabili da parte dei protagonisti. Lo schema del thriller qui applicato (che prevede uno squilibrio di conoscenza tra pubblico e personaggio²⁷⁴) dovrebbe garantire una crescita dell'interesse da parte del pubblico nell'ottica di una sua più solida fidelizzazione al prodotto.

Anche la Linea Gialla della stagione, come qualunque giallo di puntata, prevede una variante della classica struttura in tre atti, con una progressione che conduca credibilmente lo spettatore verso il finale di serie.

Per questo abitualmente si cerca di creare, nella parte centrale nella stagione (intorno a puntata 12/14) un momento di crisi forte all'interno del Distretto. Nella quinta stagione, per esempio, ciò avveniva quando i "cattivi" penetravano con l'inganno nel Distretto e sottraevano un prezioso dischetto (il *Mcguffin* dell'intera stagione²⁷⁵); nella sesta l'evento è simile anche se in questo caso la prova (un registro cifrato) viene distrutta.

Lo scacco in cui vengono messi i protagonisti va a corrispondere, nello schema classico della sceneggiatura all'americana, con la Prova Centrale a cui viene sottoposto l'Eroe, una prova che, almeno nel nostro caso, porta ad una *sconfitta apparente* sulle cui ceneri verrà rilanciata l'azione positiva della seconda parte della stagione.

²⁷³ Si deve cioè evitare che si disperdano nell'economia di un caso di puntata troppo simile o troppo forte.

²⁷⁴ Naturalmente andando a fondo ci sarà uno squilibrio ben più netto nella conoscenza tra autori e pubblico che non può e non deve capire fin dall'inizio tutto quello che c'è in gioco.

²⁷⁵ Con questo termine si indica un oggetto la cui natura resta fondamentalmente misteriosa, ma intorno al quale si addensa l'interesse del pubblico e dei personaggi (un esempio perfetto è la valigetta misteriosa di *Pulp Fiction*). Si veda in proposito FRANCOIS TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock*, Editon Ramsay, Paris 1983, trad it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1985, pp.111-114..

A coronare la narrazione di ogni anno, poi, viene fissato un evento collettivo che quasi sempre non ha direttamente a che fare con il soggetto della linea gialla. Un matrimonio (come nella chiusura della terza e della quinta stagione), una commemorazione (come nella sesta) sono il punto d'arrivo che, prevedibilmente, viene complicato dagli ultimi eventi connessi alla soluzione della Linea Gialla e del ristabilimento degli equilibri.

In questo modo l'evento collettivo funge da epilogo, che trasmette al pubblico il senso di un equilibrio ristabilito o ricalibrato, dando anche l'occasione di congedare personaggi che vengono allontanati dalla serie.

Il fatto che gli eventi in questione riguardino quasi sempre la vita privata dei personaggi sottolinea la dimensione emotiva della chiusura ribadendo una volta di più l'identità "familiare" del mondo del distretto.

V.2 Le linee orizzontali

Per linee orizzontali, come già detto, si intendono gli sviluppi, per lo più di natura sentimentale, che riguardano i vari personaggi sull'arco di più puntate.

Con la maturazione della formula di *Distretto di Polizia* questa parte del racconto ha acquistato certamente una grande importanza, divenendo a tutti gli effetti, a fronte di un'indubbia debolezza dei casi di puntata rispetto ai più noti modelli americani, uno degli elementi su cui si fonda la forte fidelizzazione del pubblico.

Proprio per questa ragione, mentre nelle prime stagioni le linee orizzontali, salvo quelle riguardanti i personaggi principali (una tra tutte la storia d'amore tra il Commissario Scalise e lo scontroso ispettore Manrico), tendevano ad avere uno sviluppo limitato e molto frammentario, nelle ultime tre stagioni per ogni personaggio è stata progettata una linea di racconto, tendenzialmente sviluppata sull'arco dell'intera stagione.

La scrittura delle linee orizzontali deve tenere conto anche di alcuni vincoli produttivi che riguardano la possibilità di avere a disposizione location supplementari (solo nel caso dei personaggi principali), personaggi aggiuntivi (di puntata o presenti

per più episodi) e in ogni caso scene dedicate che non entrano direttamente nella scaletta del giallo di puntata.

Negli anni, naturalmente, con la maturazione del livello di scrittura si è accresciuta la capacità di intrecciare al meglio le linee orizzontali con quelle verticali sfruttando spazi e occasioni per dar conto dell'evoluzione dei personaggi nella serie, si tratti di quelli principali o di quelli secondari.

Così, per esempio, per quanto riguarda la coppia Ingargiola/Guerra, se nella stagione numero 5 il tormentone è stato costituito dalla difficoltà/impossibilità di vivere insieme, nella stagione 6 si è tentato di dilatare un modulo di sviluppo ispirato alla lontana alla celebre pellicola *Harry ti presento Sally*, sfruttando il tema dell'amicizia in tensione con la vicenda romantica per creare una serie di microeventi capaci di animare i dialoghi tra i due personaggi.

Allo stesso modo il personaggio di Ugo, molto amato dal pubblico, che nella quinta stagione riesce finalmente a coronare il suo sogno d'amore con l'argentina Adele (e addirittura il suo matrimonio costituisce l'evento collettivo finale della stagione), nella sesta si trova di fronte una doppia sfida: da una parte la suocera che si installa in casa rendendogli la vita impossibile, dall'altra l'occasione di conquistare la fama attraverso la scrittura.

Un elemento interessante e vincolante nella costruzione delle linee orizzontali dei personaggi secondari è costituito dalla necessità di comprimere il racconto all'interno del distretto, senza creare (se non in rarissimi casi²⁷⁶) ambienti appositi.

I personaggi esterni con cui i poliziotti vengono a contatto, quindi, o vengono in visita al distretto oppure vengono evocati a parole nei dialoghi che costituiscono la vera stoffa di tali sviluppi.

V.3 Il Caso A

Il caso A o caso verticale è l'elemento principale dell'episodio, cioè il racconto che dà l'ossatura principale ad ogni puntata della serie. Nell'attuale organizzazione di

²⁷⁶ Nelle sesta stagione, per esempio, si è sfruttato un caso B di puntata per presentare Felipe, l'insegnante di tango con cui Vittoria vive una breve storia d'amore. Il personaggio, però, torna poi solo nelle parole della stessa Vittoria per poi essere visto in una scena di un altro caso B.

Distretto di Polizia, questo caso viene svolto dai personaggi di primo rango e prevede uno sviluppo in 20/25 scene con un certo numero di ambienti (3/5 a seconda delle necessità e delle risorse disponibili) e personaggi (4 o più) di puntata.

Il tono del racconto - sotto il profilo del genere si tratta raramente di un giallo puro²⁷⁷ - è sovente drammatico (si scelgono cioè casi che suscitino immediatamente la pietà e/o l'indignazione del pubblico, che sarà così indotto ad appassionarsi maggiormente all'indagine in corso), anche per favorire una forte empatia da parte degli ispettori del distretto e naturalmente da parte degli spettatori.

Nella logica di *Distretto di polizia*, come si è già avuto modo di accennare, la scelta della tipologia dei casi da affrontare cerca di rispettare il più possibile la realtà italiana contemporanea, valorizzando il ricorso a casi di cronaca opportunamente adattati²⁷⁸.

Tra i crimini più frequentemente raccontati si trovano: rapine, omicidi, violenze sessuali, furti con associata violenza, traffico di droga e di esseri umani, rapimenti.

La disponibilità relativamente limitata di mezzi rende a volte difficile rappresentare in modo davvero realistico alcuni snodi del racconto che prevedrebbero scene spettacolari (inseguimenti impegnativi e con molte autovetture coinvolte, scontri a fuoco molto complessi, esplosioni e incendi), che invece tende ad affidarsi ad una alternanza tra scene "di distretto" (interrogatori e briefing) ed esterni dal diverso grado di complessità, che cercano di ottimizzare l'utilizzo dei set disponibili.

Dovendo dare il tono a tutto l'episodio, al caso A è affidata quasi sempre la scena d'apertura della puntata (il cosiddetto *teaser*), che ha l'obiettivo di suscitare l'interesse e la curiosità del pubblico sul crimine commesso.

A differenza di quanto accade in serie come *Colombo*, il *teaser*, in cui raramente sono coinvolti già i protagonisti della serie, non svela mai il colpevole del crimine. In questo senso, il genere di riferimento è quello della *detective story* classica, in cui al

²⁷⁷ Intendiamo con questo il giallo classico, alla Agata Christie, con un crimine già commesso e un certo numero di sospettati tra i quali il detective di turno deve scovare il colpevole. Questo tipo di storia ha un ritmo di racconto televisivamente parlando piuttosto blando e privilegia un'indagine "di testa" che poco si adatta alla tipologia dei personaggi di *Distretto*. Per un'analisi dei meccanismi di scrittura dei generi si veda AUGUSTO BRUNI e LUIGI FORLAI, *Archetipi mitici e generi cinematografici*, Dino Audino, Roma 1998 e più in specifico anche AUGUSTO BRUNI e LUIGI FORLAI, *Detective, Thriller e noir. Teoria e tecnica della narrazione*, Dino Audino, Roma 2003.

²⁷⁸ Per un approfondimento sul concetto di *realismo* in questa serie si rimanda al capitolo VI.

pubblico vengono fornite le stesse informazioni che all'investigatore perché idealmente lo affianchi nella ricerca della verità.

Il numero contenuto dei personaggi in scena rende naturalmente non troppo difficile indovinare il colpevole, ma il numero limitato dei passaggi del racconto consente di tenere alta la tensione fino alla fine.

In molti altri casi, ad ogni modo, la storia di puntata non è affatto un "giallo", nel senso che non si tratta di individuare il colpevole di un crimine, ma semplicemente di bloccarlo prima che fugga o ripeta la sua azione criminosa.

In questi casi a prevalere è la dimensione dell'azione pura, che esalta l'eroismo dei personaggi piuttosto che la loro dimensione intellettuale.

Il passaggio successivo alla scena di lancio del caso A è quello che contiene la "chiamata" dei Nostri sul caso stesso che può avvenire al distretto oppure essere dato per avvenuto nelle scene successive.

Succede quindi che, anticipato da una telefonata oppure dall'investitura da parte del superiore (il Commissario), il passaggio canonico immediatamente successivo sia quello del *sopralluogo* che rappresenta il punto di contatto tra il mondo ordinario del distretto e quello straordinario del singolo caso di puntata.

Per questo motivo la scena viene pensata in modo tale da evidenziare immediatamente il mondo di riferimento della storia, si tratti di un negozio rapinato, di una palestra, di una scuola o, invece, di un contesto più generico.

Come si è detto, il numero limitato delle location di puntata spinge a cercare di caratterizzarle in modo preciso e riconoscibile, affinché siano gli ambienti stessi a raccontare una parte della storia; è così che una palestra di periferia, una casa borghese, un campo nomadi, un palazzone fatiscente o una strada statale, sono sfruttati come riferimento visivo al mondo che il caso cerca di evocare.

L'efficacia di tale stratagemma varia di volta in volta; una certa immaturità delle strutture produttive italiane, che faticano a trovare un'adeguata integrazione dei reparti creativi e realizzativi è riscontrabile anche per quanto riguarda l'organizzazione

della produzione di *Distretto di polizia*, e dà luogo a risultati di volta in volta più o meno buoni²⁷⁹.

La scena del sopralluogo, poi, è quella in cui vengono presentati i personaggi più importanti della storia: la vittima, a volte anche almeno un potenziale colpevole, oppure i testimoni del fatto.

Rispetto alle prime serie di *Distretto di Polizia*, e sulla scorta della tendenza a dare più peso agli elementi scientifici dell'indagine (sulle orme prima di *C.S.I.* e oggi di *R.I.S.*, realizzato dalla medesima casa di produzione), il quadro della scena del sopralluogo è diventato il luogo in cui gli elementi fattuali vengono raccolti insieme alle coordinate generali della situazione delittuosa, ma anche alle più impalpabili impressioni circa i personaggi coinvolti.

In una fase successiva le informazioni raccolte vengono “portate” al Distretto e qui discusse per formulare della ipotesi di indagine e prendere i primi provvedimenti del caso.

Sebbene la caratterizzazione dei personaggi di *Distretto di Polizia* non preveda una gamma diversificata di metodi di indagine riconducibili ai vari personaggi (come accade invece in molte serie americane, dove ogni personaggio mostra la predilezione per specifici “ferri del mestiere” si tratti di interrogatori, intuito, o tecniche scientifiche di varia natura), si può tuttavia notare che per ottenere una soddisfacente movimentazione del plot, ormai si gioca sulla presenza di più investigatori impegnati sul caso per drammatizzare le diverse ipotesi investigative in gioco.

Mentre, purtroppo, capita ancora raramente che il caso di puntata riesca davvero ad interagire a livello profondo con le linee orizzontali (personali) dei personaggi, è più semplice da gestire in questo modo una semplice polarizzazione delle “simpatie” nei confronti dell'uno o dell'altro sospetto di cui si prendono carico i diversi personaggi della storia, eventualmente producendo scontri tra i diversi punti di vista.

Non si tratta, mai, comunque, di contrapposizioni molto forti perché, specie nei casi particolarmente delicati (violenze, per lo più) non c'è spazio all'ambiguità su dove

²⁷⁹ Sull'organizzazione produttiva vedi il capitolo VII.

stia il centro dei valori positivi, perché il coinvolgimento dei personaggi sui diversi casi indica anche con chiarezza allo spettatore “da che parte stare”.

Il coinvolgimento sui casi, ad ogni modo, può avvenire secondo due direttive fondamentali che contribuiscono a differenziare i casi arricchendo di sfumature l’orizzonte valoriale della serie:

- I personaggi di serie empatizzano in modo diretto con le vittime del crimine/delitto e si fanno paladini della loro causa. Le vittime di violenze, i parenti di un morto, persone derubate o maltrattate sono immediatamente oggetto delle cure non solo professionali dei nostri, che, seppur in modo diversi, non esitano a manifestare la loro disponibilità. È convenzione che in ogni episodio almeno uno dei personaggi dichiari un impegno personale a ottenere la cattura dei colpevoli e spesso accade che la chiusura di puntata (come vedremo meglio più avanti) raccolga questo spunto chiudendo idealmente la parabola del caso e segnando il mantenimento della promessa (anche narrativa) lanciata ad inizio puntata.
- I personaggi di serie empatizzano in modo indiretto con i colpevoli; questo secondo caso, più raro, si verifica quando il crimine commesso si svolge in un quadro tale da fornire una qualche giustificazione al colpevole e quando non produca un danno grave alla vittima (spesso, chiaramente e per convenzione, in qualche modo a sua volta “colpevole”). È il caso, per esempio, di chi rubi spinto da necessità, oppure commetta un atto dimostrativo come reazione ad un’ingiustizia subita²⁸⁰. Sono naturalmente casi più rari e più delicati che non prescindono dalla sanzione, morale e giudiziaria, del colpevole per il quale, tuttavia, viene manifestata una certa comprensione.

²⁸⁰ Come nell’episodio 17 della sesta stagione, dove un padre inscena il rapimento a scopo di riscatto contro il figlio dell’uomo che ritiene responsabile della morte sul lavoro della figlia oppure il caso, ancora più ambiguo, dell’episodio 8 della stessa stagione, che racconta della morte di un ragazzo per overdose; dapprima viene sospettato il padre, ex-tossicodipendente che è tornato a spacciare, poi si scoprirà che il responsabile è un altro, un uomo che ha voluto vendicarsi proprio del primo sospetto.

Abbiamo già detto che solo una parte dei casi indagati prevede un sistema giallistico classico con un delitto e una sequela di colpevoli che si rivelano falsi fino all'individuazione del vero responsabile (metodo di indagine progressivo, che conduce da un indizio all'altro e da un sospetto all'altro).

In molti altri casi lo spunto è un'emergenza (un salvataggio, per esempio) che costringe i personaggi a mobilitarsi raccogliendo indizi o ascoltando testimoni che possano indirizzarli verso il luogo e le persone che stanno cercando. In questo caso naturalmente il meccanismo di racconto è quello della "corsa contro il tempo"; questo meccanismo vale anche negli episodi "d'azione", cioè quelli in cui i personaggi di serie, più che risolvere un mistero, devono scongiurare un crimine già noto.

Anche nei casi di *detection* il percorso delle indagini, ad ogni modo, non presenta una struttura realmente standardizzata²⁸¹ e l'unico elemento fisso individuabile è nel legame che intercorre tra le scene che compongono il caso; il filo dell'indagine, infatti, utilizzando i vari indizi che via via emergono, procede in modo lineare, senza soluzioni di continuità, cosicché è la stessa chiusura di una pista a indirizzare verso il passaggio successivo. In sostanza capita solo con estrema rarità che si possa e si debba "ripartire da zero" cambiando completamente la direzione dell'indagine.

Questa stretta correlazione di scene e personaggi è dovuta a volte alla struttura di relazione che lega i personaggi di puntata, altre volte al fatto che il caso viene progettato in modo tale da consentire di esplorare un *mondo* particolare; in questo secondo caso generalmente le figure coinvolte sono ideate in modo da incarnare i personaggi tipici di quell'ambiente²⁸² in un modo che può talvolta apparire schematico.

In generale si cerca di evitare di affidare la soluzione dei casi a testimonianze emerse tardivamente che possano essere percepiti dal pubblico come una sorta di *deus ex machina* sminuendo l'apporto dei protagonisti.

²⁸¹ Come accade invece ad altre serie italiane, come ad esempio *Don Matteo* dove l'indagine dei Carabinieri conduce in sequenza e sempre a due falsi colpevoli prima di giungere, un attimo dopo il protagonista della serie, all'individuazione del vero responsabile del crimine/delitto.

²⁸² È il caso dell'episodio 23 della sesta serie in cui viene esplorato il mondo della box semi-professionistica e delle scommesse clandestine ad esso legate. I personaggi di puntata sono, infatti, un pugile, il suo allenatore, suo fratello, che funge anche da secondo sul ring, e il gestore di un giro di scommesse clandestine.

In ogni caso, infatti, e per quanto si cerchi il più possibile di dare consistenza ai personaggi di puntata, al centro dello sviluppo narrativo restano sempre i poliziotti e sono molto rare, a parte il *teaser*, le scene che raccontino in oggettiva, cioè non dal punto di vista dei poliziotti, una qualche fase dell'investigazione.

Nella maggioranza delle puntate, anche quando il climax del caso è costituito da un inseguimento o da una sparatoria (e quindi è affidato all'azione), la scena conclusiva del caso A si svolge al distretto sotto forma di interrogatorio o resa dei conti con il colpevole, spesso affidata allo stesso Commissario, che incarna così l'intero Distretto.

Questa scena, pur cercando di evitare gli eccessi di moralismo²⁸³ è l'occasione per tirare le somme sul caso appena concluso, esplicitando la condanna del colpevole ed esprimendo comprensione e solidarietà alle vittime o ai loro parenti, un elemento sicuramente essenziale per una serie che fa dell'empatia con i suoi protagonisti un cavallo di battaglia.

V.4 Il Caso B

Per caso B si intende il caso secondario della puntata, sviluppato in non più di 7/8 scene, a volte addirittura senza esterni e svolto dai personaggi di secondo rango al distretto.

Oltre a prevedere, naturalmente, un minor impiego di risorse, questi casi si differenziano per la tipologia delle situazioni affrontate; non solo si abbassa l'entità delle violazioni della legge, ma la scelta dei casi tende a privilegiare quelli potenzialmente in grado di dar vita a scene di commedia oppure di impatto fortemente emotivo e di "pubblica utilità".

Per ottenere questo scopo, le tipologie delle situazioni correntemente utilizzate sono fondamentalmente due:

- casi "leggeri", comici o surreali (si veda un episodio della V serie che ruota intorno ad un vaso maledetto).

²⁸³ I protagonisti della serie, infatti, pur incarnando certamente le *forze del Bene*, non sono presentati come portatori di una morale codificata, ma piuttosto di un buon senso e di un complesso di valori positivi che esamineremo più in dettaglio nel capitolo VI.

- casi “sociali”, cioè che, partendo dallo spunto di truffe o crimini ai danni dei cittadini più deboli (anziani, per, es.) si propongono di svolgere un “servizio pubblico”, mettendo in guardia gli spettatori contro quegli stessi crimini.

Di qualunque tipo di caso si tratti, la modalità di strutturazione all’interno della puntata resta più o meno identica.

A differenza del caso A, il lancio della storia avviene all’interno del Distretto, con un personaggio esterno, il denunciante, che coinvolge i personaggi di serie.

In questo modo l’illustrazione del problema da risolvere è essenzialmente verbale, confinata in uno spazio canonico (l’Ufficio Denunce) dove i due sovrintendenti (Vittoria Guerra e Giuseppe Ingargiola) tracciano un quadro degli eventi e propongono (al personaggio e al pubblico) una direzione di indagine.

Se la denuncia non riguarda una trasgressione precisa (un furto per il quale si ha già un sospetto) occorre spesso una seconda denuncia perché i poliziotti (e gli spettatori) possano capire quale sia il vero argomento del caso. Può comparire, dunque, un secondo personaggio di puntata - un secondo denunciante - che, portando nuove informazioni, muove l’azione in una direzione più precisa, circoscrivendo l’ambito dei possibili interventi e suggerendo una modalità di azione.

Entrano perfettamente in questo schema le puntate che raccontano di truffe²⁸⁴, per le quali è necessario un secondo evento per dare certezza sulle modalità di azione degli antagonisti.

Si può classificare questa prima parte del racconto rifacendosi al modello di narrazione presentato da Chris Vogler nel suo manuale di sceneggiatura²⁸⁵. La ripetizione della denuncia che mette in moto l’azione dei poliziotti potrebbe, infatti, corrispondere ai primi punti della scansione indicata dall’autore nel suo viaggio dell’eroe. Nel *mondo ordinario* del distretto, quindi, la prima denuncia rappresenta il *richiamo all’avventura* che, però, gli eroi della storia non possono raccogliere non, in

²⁸⁴ Sono stati messi in scena falsari di banconote, giovane donne che circuivano uomini soli, clonatori di carte di credito, ecc.

²⁸⁵ VOGLER, *The Writer’s Journey*, cit..

questo caso, per timore di “mettersi in viaggio”²⁸⁶, ma a causa di un deficit di informazioni (è il passaggio del *rifiuto della chiamata*).

La seconda denuncia funge, seguendo questa logica, da *incontro con il Mentore*; il secondo denunciante, portando le informazioni necessarie a dare una svolta all’indagine, infatti, permette alla storia di decollare e prendere una direzione precisa.

In effetti è solo a questo punto che i personaggi lasciano il *mondo ordinario* per entrare davvero in quello *straordinario* del mistero da risolvere.

In altre varianti degli stessi casi non è necessario l’arrivo di un secondo denunciante per muovere il racconto, che contiene già elementi sufficienti a coinvolgere i membri del distretto; il passaggio viene allora sostituito da un *sopralluogo* laddove il crimine è stato consumato.

Dal momento che per i casi B è previsto l’utilizzo al massimo di un ambiente esterno, questo va scelto con cura per poter essere sia la scena del sopralluogo che quella dello scioglimento del giallo²⁸⁷.

Proprio per questo le strategie di azione dei poliziotti in questo tipo di situazioni si riducono essenzialmente a una: la *trappola*, declinata in tutte le sue possibili varianti.

Di volta in volta, dunque, ci si servirà di una cavia (per indurre il criminale a uscire allo scoperto) oppure di un nascondiglio da cui spiare le azioni del delinquente di turno.

La chiusura del caso, in tutte le varianti, avviene nuovamente negli spazi del Distretto, il *mondo ordinario* in cui l’equilibrio è stato ristabilito.

Prevedendo i casi B un limitato sviluppo narrativo e al massimo un ambiente di puntata (ma a volte anche nessuno), l’azione viene giocata essenzialmente in termini di *re-azione* ad eventi che accadono al di fuori dello spazio rappresentato, privilegiando l’elemento verbale rispetto a quello visivo.

Questa modalità di racconto è resa possibile anche dalla scelta dei personaggi (e dei loro interpreti), caratteristi ben sperimentati in grado di reggere i lunghi dialoghi esplicativi necessari a costruire in modo economico il caso il cui interesse, spesso, è

²⁸⁶ Cioè, seguendo lo schema di Vogler, iniziando il percorso che costituisce il racconto.

²⁸⁷ Nel episodio 4 di *Distretto di polizia 6*, per esempio, si tratta di una scuola di ballo dove vengono rubati i gioielli delle facoltose iscritte, nell’episodio 7 di un ristorante dove avvengono strane sparizioni di cibo inizialmente attribuite ad un fantasma.

dato più dalla modalità in cui i personaggi fissi vi partecipano piuttosto che dalla sua limitata complessità.

Va notato che, mentre abbiamo detto che le modalità di indagine dei casi A non prevedono una netta tipizzazione dei metodi tra i vari ispettori/agenti, questa differenziazione riappare in una certa misura nei casi B.

All'approccio cinico e spesso disfattista di Ingargiola, si oppone il senso di partecipazione "materno" di Vittoria Guerra, alla precisione ragionieristica di Parmesan (che, custode dell'archivio e del computer, funge naturalmente da "consulente" anche nei casi A) si oppone la simpatia un po' approssimativa di Ugo, per altro solo saltuariamente coinvolto nella soluzione dei casi.

Quanto detto sulla chiusura dei casi A, con la "morale" espressa nell'ultimo interrogatorio o incontro con i coinvolti, vale in modo ancora più netto per i casi B che, nella loro semplicità, offrono ai personaggi di serie la possibilità di esprimere un punto di vista più chiaro, e addirittura a volte di manifestare in modo anche esplicito un giudizio sulla situazione e sugli individui coinvolti, anche se in questi casi è la varietà dei caratteri (e quindi dei giudizi) dei "personaggi minori" a far evitare un effetto "predica".

Negli ultimi anni si è cercato di aumentare il peso dei casi con una rilevanza sociale, cioè quelli che, attraverso la creazione di una dinamica di finzione, potessero in qualche misura veicolare un messaggio di utilità generale.

Ecco dunque casi relative a truffe tramite clonazione di carte di credito, imbrogli ai danni di anziani o di clienti poco accorti, ma anche problematiche più complesse come lo sfruttamento di lavoratori stranieri.

Questa ultima tendenza consente tra l'altro di non vincolare gli interpreti dei personaggi minori a un tipo di recitazione unicamente giocata sui toni comici (che pure, va detto, sono quelli a loro più congeniali), ma anche a passaggi più emotivi se non drammatici.

V.5 Le scene

La stesura delle singole scene avviene secondo regole comuni a molta televisione italiana; pur nel tentativo di conservare un ritmo rapido del racconto, dunque, sono spesso presenti battute che possano fungere da riepilogo di quanto accaduto in precedenza (in modo più ampio nelle scene di briefing), pur cercando di evitare scene di puro servizio e invece con l'idea di trasmettere sempre un frammento di informazione o di spessore emotivo in più.

Per quanto riguarda l'intreccio delle varie linee, si cerca sempre di evitare di creare scene che attingano unicamente alle linee orizzontali, preferendo raccontare lo sviluppo dei personaggi in rapporto a quanto accade sulla linea gialla oppure esplicitando lo stato emotivo dei personaggi nel corso dello svolgimento dei singoli casi.

La scrittura delle singole scene prevede un avvio con un ritmo più blando (evitando, generalmente, aperture troppo in medias res, che hanno uno stile più cinematografico, ma risultano meno comprensibili al pubblico televisivo) con un'accelerazione nel corso della scena stessa e un'*uscita* che proietti in modo chiaro verso la successiva scena di quella linea.

Questa costruzione ha naturalmente lo scopo di rendere più leggibile lo svolgimento della storia sia nel rapporto tra le varie linee di racconto che nell'eventualità che tra una scena e l'altra sia collocato uno spazio pubblicitario.

Purtroppo, non essendo stata standardizzata la disposizione di questi spazi di interruzione, non c'è modo di prevedere una costruzione particolare e più forte (con un opportuno *cliffhanger*) delle scene che precedono la pubblicità.

Questo meccanismo, chiarissimo nei prodotti statunitensi, non è ancora stato adattato a livello di scrittura da noi se non nelle *soap opera* e penalizza la resa sullo schermo perché di fatto rende impossibile ovviare alla naturale dispersione dell'attenzione del pubblico²⁸⁸.

²⁸⁸ Per una descrizione accurata e puntuale di questo aspetto vedi FEDERICO DI CHIO - GIAMPAOLO PARENTI, *Manuale del telespettatore*, Bompiani, Milano 2003, in particolare pp. 87 e ss. Potrebbe apparire incredibile, ma dalla lettura dei dati Auditel emerge che, nel corso delle due ore del Prime Time (la fascia oraria in cui vengono generalmente trasmessi film tv e miniserie) una rete televisiva (e quindi un certo programma) viene seguita per non più di 25/30 minuti in totale. È emerso inoltre un alto grado di infedeltà rispetto ad appuntamenti successivi come quelli delle serie: il 76% dei telespettatori non è più davanti al televisore ad un

V.6 Creare un nuovo personaggio

I manuali di sceneggiatura danno ampio spazio al tema della costruzione dei personaggi, sottolineando, specialmente nel caso dei protagonisti, l'importanza di un'adeguata fase di preparazione per assicurare ai personaggi consistenza e credibilità.

L'intreccio tra le dimensioni più superficiali (la caratterizzazione fatta di qualità visibili) e quelle più profonde (la *vera caratterizzazione o caratterizzazione profonda* secondo Robert McKee²⁸⁹) è necessario a fornire ogni personaggio di quello spessore che lo rende indimenticabile, credibile e che spinge il pubblico ad immedesimarsi nelle vicende che lo vedono protagonista.

Quando si concepisce un personaggio di una serie, tuttavia, non si può lavorare “nel vuoto”, prescindendo dalle dinamiche relazionali in cui il personaggio sarà inserito e dall'architettura generale della serie, che prevede precisi percorsi narrativi e deve poter immaginare gli sviluppi delle linee orizzontali dei personaggi nel corso di una o più stagioni.

Come si è già ricordato, inoltre, ogni personaggio deve avere potenzialità per *durare* nel tempo senza esaurire le possibilità di interagire con i personaggi fissi e di puntata.

Al principio della VI stagione, con l'addio di Claudia Pandolfi (il commissario Giulia Corsi) e la promozione di Giorgio Tirabassi/Roberto Ardenzi a commissario, si è posta la necessità di creare un nuovo personaggio principale per reintegrare l'organico del distretto.

Non si trattava dell'eroe protagonista, che, come si è visto nel precedente capitolo, tradizionalmente in *Distretto di Polizia* ha caratteristiche uniche e particolari, ma

giorno di distanza e solo il 51% segue un'eventuale seconda puntata di un programma ad una settimana di distanza.

²⁸⁹ ROBERT MCKEE, *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*, New York 1997, trad. it *Story, contenuti, struttura, stili, principi della sceneggiatura*, International Forum Edizioni, Roma 2000 Story, Roma 2001, pp. 123-126.

comunque di un personaggio chiave, perché destinato ad essere affiancato al personaggio forse più amato della serie, l'ispettore Mauro Belli/Ricky Memphis.

Se si osservano alcune delle più longeve serie americane poliziesche e non (da *N.Y.P.D* a *E.R.*) si nota che gli autori hanno sempre fatto molta attenzione a mantenere gli equilibri interni dei diversi format.

Ogni personaggio, infatti, oltre ad essere concepito unitariamente, svolge all'interno delle serie una *funzione*, ovvero incarna un complesso di qualità/valori che si vogliono essere presenti nell'universo narrativo della serie; è per questo che si provvede rapidamente a creare nuovi personaggi che, pur presentando background e qualità proprie, di fatto sono chiaramente percepibili come “sostituti” dei personaggi eliminati²⁹⁰.

Nelle serie italiane il problema si pone meno frequentemente, soprattutto perché ad oggi sono un numero limitato le serie in grado di abbracciare parecchie stagioni e quindi a “rischio di sostituzione” dei personaggi.

Tuttavia l'esigenza di creare personaggi capaci di cooperare al mantenimento dell'identità di serie è sentita anche in Italia anche se le risposte a tale esigenza variano a seconda delle varie serie²⁹¹.

Nel caso di *Distretto di Polizia* gli autori avevano ricevuto un'indicazione piuttosto generica da parte del produttore; si sarebbe dovuto trattare di un personaggio femminile, dinamico, forse in qualche modo in grado di farsi carico, nella serie, di una componente più scientifica dell'indagine.

Valutando le precedenti presenze femminili nella serie (escludendo i due commissari, si era comunque trattato di personaggi di secondo livello, non protagonisti principali) gli autori hanno cominciato ad esplorare le varie possibilità, tenendo come punto fermo la necessità di fare interagire il nuovo personaggio con quello di Memphis.

²⁹⁰ L'esempio forse più lampante è stata la sostituzione del personaggio del dottor Doug Ross (George Clooney) in *E.R.* con quello del dottor Luka Kovac (Goran Visnic). Entrambi, infatti, pur con storie personali profondamente diverse, rappresentano nel collettivo del Pronto Soccorso un certo modello maschile, sorta di inquieti dongiovanni incapaci di trovare stabilità sentimentale.

²⁹¹ Si è accennato nel II capitolo, per esempio, i criteri seguiti nelle sostituzioni, frequenti, attuate per esempio in una serie come *Carabinieri*, dove le esigenze sono di tipo diverso. Un altro modello è quello adottato da *Incantesimo*, che mantiene fissi i personaggi secondari e cambia la “coppia regina” titolare della principale linea sentimentale del racconto.

In una prima fase, recependo soprattutto l'input relativo alla componente scientifica dell'indagine, gli autori hanno considerato la possibilità di creare un personaggio riconducibile ad analoghi modelli americani, generalmente donne emotivamente più fredde, professionali, competenti e acute, ma meno dotate sul versante sentimentale e affettivo in generale. Si sarebbe trattato di un personaggio relativamente nuovo per il panorama italiano, ma, a ben vedere, probabilmente estraneo all'universo narrativo di *Distretto di Polizia*.

Né era trascurabile il fatto che l'interazione con il partner di indagini Belli, se avrebbe in teoria funzionato contrapponendo il metodo di indagine istintivo dell'uno alla scientificità dell'altra, sembrava creare dei problemi dal momento che entrambi i personaggi avrebbero presentato una certa reticenza ai rapporti umani, rendendo difficili da scrivere e recitare le scene tra i due.

Di qui la necessità di immaginare qualcosa di diverso. È nata così l'idea di partire proprio dalla contrapposizione caratteriale tra il nuovo personaggio e quello di Memphis e costruire intorno a questo punto il resto della caratterizzazione.

Tanto l'uno è ombroso e riservato, quindi, tanto l'altra sarebbe stata estroversa e intraprendente, fino a diventare importuna, in modo da rendere più brillante l'interazione tra i due, condividendo, comunque, la tendenza a usare metodi non ortodossi.

La caratterizzazione del personaggio, tuttavia, non poteva esaurirsi in questo, tanto più che in quanto personaggio di primo rango, il nuovo protagonista avrebbe avuto un ambiente domestico dedicato e linee personali raccontate anche in ambienti esterni al distretto.

Dunque gli autori si sono concentrati sul background per costruire una storia capace di offrire materiale narrativo da consumare nel corso della serie ma forse anche oltre, decidendo di puntare su un modello personale eccentrico.

Il nuovo personaggio, un'ispettrice a cui è stato dato il nome di Irene Valli, avrebbe diviso la sua casa con un bambino di dieci anni che, tuttavia, non era, come inizialmente immaginato, suo figlio, ma il figlio di una sorella tossicodipendente perennemente assente.

Questo insolito quadro, oltre a consentire di creare scene domestiche originali (la Valli è una sorta di madre single, con la difficoltà aggiuntiva di non essere veramente una madre e le prevedibili complicazioni che la madre naturale, una volta sopraggiunta avrebbe portato nel corso della vicenda), sembrava offrire spunti di racconto anche nell'ambito del distretto, volutamente lasciato nell'ignoranza circa la complessa vita familiare del nuovo personaggio.

Come nella tradizione di *Distretto*, comunque, gli autori hanno atteso di sapere quale sarebbe stata l'interprete del personaggio (alla fine Francesca Inaudi) per definire nei particolari la caratterizzazione, in modo da adattarla all'interprete per rendere più efficace l'interpretazione, seguendo la linea della serie che ha sempre cercato di dare maggiore consistenza e realismo ai personaggi facendo interagire le loro caratteristiche con quelle degli attori chiamati ad interpretarli.

Capitolo VI

Il metodo di indagine e il mondo dei valori in *Distretto di Polizia*

VI.1 Le convenzioni del racconto e le regole dell'adattamento

La cronaca è sempre stata una fonte preziosa per ogni tipo di scrittura di finzione, dalla letteratura fino alle fiction più recenti, ed infatti esiste una buona letteratura in merito alla teoria e alle tecniche dell'adattamento in audiovisivo di fatti di cronaca²⁹², intendendo con questo soprattutto film per il cinema o per la televisione, al più miniserie in 2/4 puntate.

In questa categoria rientrano i moltissimi film biografici, i cosiddetti *biopic*²⁹³, ma anche le pellicole dedicate a specifici eventi storici²⁹⁴ così come a movimenti di persone o a fenomeni culturali²⁹⁵, anche se questi ultimi ricorrono spesso alla “personalizzazione” del pensiero, scegliendo un personaggio, reale o di finzione, che si presti ad incarnare e sintetizzare un'ideale.

I diversi testi sono concordi nel segnalare prima di tutto i problemi connessi alla volontà (e alla necessità) da parte degli autori di piegare o costringere fatti reali all'interno di una forma drammatica che ha regole proprie.

Linda Seger nota che quando ci si occupa della vita di persone realmente esistite ci si trova quasi sempre di fronte a un ordine drammatico canonico, con il giusto ritmo e un climax collocato al momento giusto, un ordine che naturalmente in ben pochi casi appartiene all' “originale”, ma che nasce da un lavoro spesso di notevoli proporzioni che sceglie, adatta, evidenzia secondo determinati criteri quanto nella vita si presenta in modo assai più confuso. Problemi di selezione e di “aggiustamento” del materiale originario nascono soprattutto di fronte alla necessità di

²⁹² Tra i testi in lingua inglese ricordiamo innanzi tutto il manuale ad uso degli sceneggiatori LINDA SEGER, *The Art of Adaptation*, Henry Holt, New York 1992. Tra quelli in italiano ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004, che fornisce uno sfondo teorico, ma anche un approfondimento delle pratiche di scrittura e degli intrecci con i meccanismi dell'industria cinematografica e audiovisiva.

²⁹³ Per il cinema basti citare *Malcolm X, Il mio piede sinistro, Michael Collins* o il recente *The Aviator*. Per la televisione, basti ricordare le innumerevoli vite di santi prodotte dalla televisione italiana e più di recente, le miniserie dedicate alla vita di Giovanni Paolo II o del magistrato Paolo Borsellino (su cui ha lavorato la Taodue).

²⁹⁴ Come *JFK, Apollo 13, Bloody Sunday* o *United 93*, che trattano tutti di eventi di grande impatto “pubblico”, o *Il caso Von Bulow*, che ripercorre invece un caso legale diventato celebre a suo tempo.

²⁹⁵ Come *Stonewall*, dedicato alla prima manifestazione pubblica dell' “orgoglio gay”.

comprimere lunghe vite nell'arco delle due ore di un film per il cinema o la televisione.

Tra i criteri usati nella scelta degli argomenti/soggetti l'autrice segnala:

- L'individuazione di un evento centrale che aiuti a mettere a fuoco il soggetto;
- La definizione di un climax chiaro (cioè un culmine della vicenda che ne dia il senso e la risoluzione);
- La creazione di personaggi che suscitino simpatia (o per lo meno empatia) nello spettatore;
- la selezione di brevi archi temporali²⁹⁶;
- La creazione di forti relazioni tra i personaggi messi in scena;
- L'individuazione di una storia raccontabile soprattutto attraverso le immagini²⁹⁷.

Tenute presenti tale premesse, la Seger indica poi tecniche precise che vanno dal cercare la *storia* nascosta all'interno di un passaggio di cronaca fino all'individuazione del protagonista²⁹⁸, definire i personaggi e i loro obiettivi, ma anche un'attenta esplorazione del tema²⁹⁹ e del punto di vista e alla creazione di stili e atmosfere legate ai momenti/luoghi rappresentati.

Anche Fumagalli, dopo aver esplorato le implicazioni teoriche del lavoro di adattamento, ripercorre, con numerosi esempi, le varie possibilità di trattamento di testi narrativi per la trasposizione in audiovisivo e si occupa, seguendo il modello della Seger, anche delle pellicole tratte da fatti di cronaca, enfatizzando, giustamente, l'importanza del tema in rapporto alla riuscita della trasposizione³⁰⁰.

I testi citati, tuttavia si occupano soprattutto del lavoro di adattamento destinato a produrre "pezzi unici", cioè film per il cinema oppure film per la televisione o

²⁹⁶ Non è un caso che in molte recenti biografie cinematografiche si sia deciso di concentrarsi su porzioni ridotte della vita di personaggi famosi considerate però esemplari delle loro intere esistenze, come il recente *Walk the line- Quando l'amore brucia l'anima* dedicato alla vita di Johnny Cash.

²⁹⁷ Questo vale naturalmente molto di più per il cinema che per la televisione, dove la parola ha un peso ben maggiore.

²⁹⁸ Un punto, quest'ultimo, particolarmente importante perché capace di cambiare completamente il punto di vista di una storia.

²⁹⁹ Per un'analisi del rapporto tra storia, tema e personaggi si veda McKEE, *Story*, pp.146-156.

³⁰⁰ FUMAGALLI, *I vestiti nuovi*, pp. 180-185.

miniserie, senza soffermarsi sulla lunga serialità che, storicamente, ha lasciato più spazio agli aspetti funzionali.

Nel poliziesco, tuttavia, esiste una tradizione di legame con la cronaca come fonte di ispirazione più o meno diretta nella creazione di casi³⁰¹, che in Italia ha dato vita a prodotti di ispirazione estremamente realistica, spesso realizzati grazie alla collaborazione di consulenti provenienti dalle stesse forze dell'ordine.

L'esempio più importante tra i prodotti americani, come precedente del lavoro di scrittura attuato da *Distretto di Polizia*, è senza dubbio *Law & Order*, di cui si è parlato nel primo capitolo.

Anche in Italia, tuttavia, e non solo nel genere poliziesco, il riferimento costante alla cronaca è talmente significativo che nel 1992 è stato realizzato un insieme di contributi precisamente dedicati a questo tema³⁰². A partire da numerosi esempi andati in onda gli autori individuano come tipiche dell'adattamento dalla cronaca la presenza di luoghi dell'immaginario così come di rappresentazioni tipizzate delle maggiori metropoli italiane³⁰³.

In tutti i casi, comunque, risulta significativa la presenza di filtri rappresentativi fortemente convenzionali (legati per esempio alla realtà della mafia in Sicilia e a quella della camorra in Campania), in talune situazioni al limite dello stereotipo, mentre appare più libero il trattamento dei singoli eventi, asserviti alle necessità drammaturgiche del racconto³⁰⁴.

Diverso è il caso di *Distretto di polizia* che, a fronte di una minore convenzionalità dello sfondo, cerca di mantenere più diretto il riferimento alla cronaca nei singoli casi raccontati. Anche in questo caso, tuttavia, lo statuto del format impone numerose e significative modifiche ai fatti a cui ci si ispira, modifiche che si cercherà di catalogare secondo precisi assi di intervento da parte degli sceneggiatori.

³⁰¹ In concorrenza con una egualmente forte ispirazione letteraria che ha molta importanza soprattutto nel genere giallo e soprattutto in Italia, come evidenziato da BUONANNO, *Eroi mimetici*, cit.

³⁰² MILLY BUONANNO (a cura di), *Sceneggiare la cronaca. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai VQPT, Roma 1992.

³⁰³ Si vedano in particolare MASSIMO PELTRETTE, *L'Italia in nero. L'attualità giornalistica nella fiction*, in BUONANNO, *Sceneggiare la cronaca*, pp. 85 – 90 ed ERICA PELLEGRINI, *Roma caput fiction*, in BUONANNO, *Sceneggiare la cronaca*, pp. 114-116.

³⁰⁴ Particolarmente nel caso de *La Piovra*, dove pure i riferimenti a fatti reali ha una certa importanza; in proposito si vedano i diversi contributi pubblicati negli annuali Rapporti dell'Osservatorio sulla fiction in corrispondenza dell'uscita delle varie annate della serie.

VI.2 C'è realismo e realismo: adattare la cronaca in *Distretto di Polizia*

Soprattutto nei suoi primi anni di vita televisiva, *Distretto di Polizia* è rimasto piuttosto fedele alla sua vocazione di “raccontare la cronaca” (nera ma non solo), attingendo, nella costruzione dei casi di puntata, ai fatti di cronaca così come riportati negli articoli di giornale o dai racconti di rappresentati della Polizia con cui gli autori tengono periodici incontri, anche per verificare l'esattezza delle procedure riportate e seguire le innovazioni introdotte da regolamenti o tecniche di indagine più avanzate³⁰⁵.

Va detto, tuttavia, che il format obbliga gli story editor³⁰⁶ a operare una serie di modifiche (più o meno rilevanti nei diversi casi) sui materiali di partenza sia per “costringerli” all'interno della canonica forma drammaturgica filmica in tre atti³⁰⁷ sia per renderli compatibili con specifiche esigenze di racconto e di produzione.

Già nella selezione dei casi, comunque, opera un primo criterio di scelta che vuole rendere ragione della reale incidenza di certe tipologie di reato rispetto alla realtà dell'Italia di oggi (che, come risulta dagli ultimi resoconti diramati dal Ministero dell'Interno, vede diminuire gli assassini e aumentare le rapine e le violenze, nella metà dei casi compiute da extracomunitari³⁰⁸) e proprio per questo mira ad individuare come spunto principale avvenimenti che possano essere rappresentativi di una tipologia significativa.

Per ottenere questo risultato naturalmente a volte è necessario combinare gli elementi di crimini/vittime/contesti differenti in modo da avere materiale di lavoro sufficiente e poter includere nei vari snodi narrativi diversi aspetti di una situazione criminosa.

Un evento, per esempio, può essere interessante per la dinamica particolarmente ingegnosa con cui è stato commesso un furto, un altro perché il furto è collegato ad

³⁰⁵ Anche se negli ultimi anni, anche per ragioni collegate ai più rapidi tempi di lavorazione, si è accresciuto il peso del controllo “a posteriori” sulle sceneggiature rispetto a quello “a monte” a livello di brainstorming e raccolta di spunti.

³⁰⁶ Che svolgono, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, un ruolo fondamentale di impostazione dei soggetti delle varie puntate.

³⁰⁷ Circa la struttura base si vedano SEGER, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, capitoli 1 e 2, oppure FIELD, *La sceneggiatura*, cit.

³⁰⁸ Il che per altro ha creato negli ultimi anni una certa difficoltà nel reperire un numero adeguato di attori, anche sconosciuti, che corrispondano almeno alla lontana, ai profili dei personaggi presenti nelle storie, costringendo talvolta a cambiare le nazionalità prescelte per venire incontro alle esigenze del casting.

una particolare situazione familiare o a rapporti tra persone che promettono sviluppi narrativi interessanti. Entrambi gli elementi saranno presenti nella versione finale del “caso”.

Il criterio con cui i diversi casi vengono unificati, d'altra parte, spesso non è legato unicamente alla possibilità di creare intrecci avvincenti con almeno due grandi svolte e un climax, ma soprattutto alle potenzialità che ogni caso offre di esplorare un tema oppure di offrire la sponda ad un movimento psicologico di uno dei personaggi fissi della serie³⁰⁹.

Questo tipo di “risonanza” tra il materiale dei cosiddetti casi A³¹⁰ e le linee orizzontali, a lungo trascurato nella scrittura delle serie italiane, è un meccanismo di racconto che le serie americane hanno da tempo perfezionato e che consente sia di dare spessore ai personaggi di serie che di rendere più emozionanti e avvincenti i casi di puntata.

A volte, comunque, il rapporto di “prelievo” rispetto alla cronaca avviene in modo molto più frammentario, come quando gli autori decidono a priori di voler esplorare un tema o una situazione (a volte ispirata a modelli letterari, cinematografici o televisivi stranieri) e poi si mettono alla ricerca di riscontri nella realtà italiana che rendano possibile calare il modello nella nostra realtà senza che esso risulti inesorabilmente estraneo ed artificioso.

Una volta completata la selezione dei casi, comunque, resta ancora molto da fare prima che si possa dire di aver creato un vero e proprio soggetto da cui verrà articolata la sceneggiatura.

Tre sono gli assi che sintetizzano la gran parte degli interventi di modifica/adattamento effettuati in questa fase: il tempo, lo spazio e l'efficienza.

In primo luogo, infatti, vale la pena notare che, contrariamente a quanto accade per esempio in *Law & Order*, tutti i casi di *Distretto di Polizia* si svolgono nell'arco di

³⁰⁹ Come quando, in uno dei primi episodi della quinta serie, l'ispettore Mauro Belli, alle prese con il sospetto che la moglie lo tradisca, si occupa di un caso di omicidio il cui movente dovrebbe essere proprio la gelosia; oppure quando, nella quinta e anche nella sesta stagione l'agente Anna Gori, molestata da bambina, dà la caccia ad un pedofilo.

³¹⁰ Per questa definizione vedi capitolo V.

24/48 ore (quando c'è una notte messa in scena), dal momento in cui il crimine viene commesso/scoperto a quando il mistero viene risolto e/o il colpevole arrestato³¹¹.

Questo significa che casi e indagini che compaiono per giorni e settimane sulle pagine dei quotidiani (come per esempio rapimenti o omicidi con responsabili poco chiari) devono essere compressi nell'arco di poche ore, forzando i tempi per l'analisi dei reperti, per l'effettuazione delle ricerche e la verifica delle testimonianze.

Si noti, in più, che il format della serie prevede che, a parte il *teaser* che mette in scena il crimine, il punto di vista sia quasi sempre quello dei poliziotti³¹² e quindi sia sempre attraverso di loro che gli snodi delle varie organizzazioni criminali debbano essere spiegate.

Questa necessità obbliga, naturalmente, ad una selezione dei casi da affrontare favorendo quelli in cui un'articolazione temporalmente così compressa possa risultare realistica ma anche ad operare forti semplificazioni sul piano dei personaggi coinvolti (questo anche per ragioni di economia produttiva dal momento che, come accennato, ogni caso A prevede al massimo tre o quattro personaggi di puntata).

Un tempo narrativo così rigidamente regolato, per altro, ha anche lo scopo di evitare che la narrazione si sfaldi in una temporalità indefinita, quasi da soap opera, per assecondare invece l'idea di ritmo e di urgenza che sono iscritti nel concept della serie.

Lo svantaggio è, d'altro canto, che questa compressione (seppur attenuata da alcune convenzioni di racconto che il pubblico considera ormai accettabili³¹³) finisce talvolta per rendere meno realistici alcuni passaggi, ma soprattutto, e questo è certamente più grave dal punto di vista della riuscita complessiva dei singoli episodi, dà meno respiro ad alcune vicende, rende più faticosa la costruzione di meccanismi di suspense e a volte trasforma il ritmo narrativo in semplice fretta che brucia le emozioni generate dalle storie.

³¹¹ È pur vero che in *Law & Order* una cosa è la linea temporale dichiarata (segnalata da cartelli tra le scene che riportano date distanti anche qualche settimana per giustificare, tra l'altro, i tempi tecnici di istruzione dei casi in tribunale) e una cosa è il tempo, piuttosto contenuto, percepito dallo spettatore, che nonostante tutto finisce per ricevere comunque un'impressione di efficienza delle forze dell'ordine e della magistratura.

³¹² Esistono naturalmente delle eccezioni, soprattutto nei casi che trattano emergenze (rapimenti, rapine con assedio,...).

³¹³ Come quella, per esempio, che consente di ipotizzare che un appostamento o un pedinamento diano esito quasi istantaneo.

L'altra coordinata rispetto alla quale viene operato l'adattamento è quella spaziale-geografica, che implica, tra l'altro, alcune variazioni sociodemografiche. Molti dei casi selezionati, infatti, o hanno avuto luogo in città/paesi molto diverse da Roma, oppure si sono snodati in più località differenti, implicando spostamenti e cambi di giurisdizione che si scontrano con i confini dell'universo narrativo di *Distretto*.

Di qui la necessità da una parte di autori e produzione di importare le situazioni rappresentate epurandole di quegli elementi troppo evidentemente legati al loro *setting* originario³¹⁴, dall'altra di comprimere gli spostamenti³¹⁵ e ridurre le distanze per così dire "a misura di distretto".

In realtà, a confondere le coordinate spaziali generali contribuisce una descrizione della realtà metropolitana di Roma che in verità sembra piuttosto rispecchiare un contesto provinciale³¹⁶, sia nella qualità dei rapporti tra gli abitanti (che si conoscono e raccontano di relazioni di lungo periodo quali è più facile trovare nei piccoli e medi centri che nelle grandi città) che nella tipologia sociale dei personaggi protagonisti dei casi³¹⁷.

Ma c'è un'ultima e importante linea di adattamento che può apparire scontata solo in un contesto italiano, abituato a rappresentare sempre il poliziesco come trionfo del bene e dell'ordine sul disordine e il crimine: un criterio che potremmo chiamare di *efficienza totale*.

In *Distretto di Polizia*, infatti, i casi, anche i più complessi e difficili, vengono *sempre* risolti, alzando, e di molto, il livello medio di efficienza di qualunque commissariato di polizia italiano.

Manca, infatti, la volontà di mettere in scena casi che, magari per mancanza di indizi sufficienti o per oggettive incapacità o errori dei protagonisti, finiscano per

³¹⁴ Che può essere evidenziato, per esempio, da particolari attività professionali esercitate dai protagonisti.

³¹⁵ Come nel caso delle ville vittime di rapine a mano armata di cui si occupano i personaggi di serie nel primo episodio della sesta stagione, tutte, "casualmente", nell'area di competenza del X Tuscolano.

³¹⁶ In proposito BUONANNO, *Eroi mimetici*, cit.

³¹⁷ In un solo quartiere, per necessità di sintesi e di ricchezza narrativa e cercando di non forzare troppo i limiti della credibilità, convivono proletari e borghesia medio-alta, ma non mancano frequentazioni da parte di extracomunitari nullatenenti e piccoli criminali.

restare irrisolti, o che, invece per vizi di procedura, portino alla liberazione di un colpevole già individuato.

È una regola che *Distretto di Polizia* condivide con tutte le serie poliziesche italiane e che invece le serie americane hanno imparato a trasgredire non tanto (o non solo) per il gusto di variare la monotonia di vicende sempre concluse da un happy end, ma soprattutto per avere il modo di raccontare un'altra faccia del lavoro dei poliziotti; quella di personaggi tridimensionali in cui la dimensione del fallimento e della frustrazione diventino parte integrante di una descrizione a tutto tondo e possano essere utilizzate come carburante narrativo per ulteriori sviluppi sia delle linee orizzontali personali che di possibili linee orizzontali poliziesche³¹⁸ capaci di creare utili meccanismi di *pay off*³¹⁹ all'interno di un'intera stagione.

VI.3 Sceneggiare la cronaca. Esempio di lavoro: dagli articoli a un caso

Per illustrare il procedimento di adattamento dalla cronaca nelle sue varie articolazioni si analizzerà un esempio relativo ad un caso elaborato dal team degli autori per *Distretto di polizia 6*³²⁰, girato nel corso dei primi mesi di riprese del 2006 e andato in onda nella sua forma definitiva dal 19 settembre al 21 novembre 2006³²¹.

Si è detto che, rientrando essi tristemente nella statistica, in ogni stagione vengono costruiti dei casi relativi a crimini di stupro di varia natura. È una tipologia di caso particolarmente delicata vista la gravità del crimine e le pesanti conseguenze sia fisiche che psicologiche sulla vittima.

Nel corso degli anni l'argomento è stato affrontato da diversi punti di vista, sottolineando di volta in volta aspetti differenti. Nel corso della stagione 3, per

³¹⁸ Come quando, per esempio, un assassino sfugge all'équipe degli investigatori di *C.S.I.* per poi ricomparire in un episodio successivo e qui, finalmente, essere catturato.

³¹⁹ Con questo termine si intende un meccanismo di gratificazione dello spettatore tramite il richiamo e la risoluzione di elementi seminati o enigmi proposti in episodi precedenti della serie (o in un film in momenti precedenti della pellicola).

³²⁰ Il team creativo (gli story editor) di *Distretto di polizia 6* era formato da Alessio Billi, Luisa Cotta Ramosino, Massimiliano Griner e Andrea Valagussa.

³²¹ Chi scrive ha fatto parte del gruppo creativo che ha elaborato il caso e quanto riportato nel seguente paragrafo è la trascrizione di un processo di ideazione e stesura durato qualche settimana fino all'elaborazione di un soggetto, poi affidato ad uno sceneggiatore terzo il quale a sua volta ha contribuito sotto il profilo creativo alla definizione dei personaggi, successivamente ancora interagendo con gli story editor; la sceneggiatura è stata poi discussa con la produzione e realizzata con ulteriori contributi dati dalle interpretazioni degli attori (di puntata e di serie) e dalla direzione proposta dalla regia. Una parte, nell'esito finale, è naturalmente da attribuire anche al montaggio e all'intero processo di post-produzione.

esempio, la vittima era una ragazza straniera costretta a subire le attenzioni del suo principale³²², nella 5 si è trattato di una minorenne che si era accompagnata ad un ragazzo poco più grande accettandone la corte³²³, in un caso della stagione 6 si racconta delle “droghe dello stupro”, cioè di medicinali in grado di indurre nella vittima arrendevolezza prima e dimenticanza poi³²⁴. Pur nella comunanza del dramma subito, quindi, ognuno di questi casi esplorava il tema e la psicologia della vittima in modo differente.

Una serie di stupri avvenuti tra il maggio e il giugno del 2005 in Lombardia (in particolare Milano) ed Emilia Romagna (Bologna) ha suggerito agli autori una possibile diversa prospettiva da adottare.

In questi casi, infatti, gruppi più o meno numerosi di immigrati clandestini (per lo più rumeni, ma anche magrebini) avevano fermato coppie di fidanzati appartati in auto o isolatisi per una passeggiata e dopo aver minacciato il ragazzo avevano approfittato della donna sotto gli occhi del compagno.

Gli stupri di gruppo non sono purtroppo una novità nella nostra cronaca, ma i casi dei mesi di maggio/giugno 2005 avevano qualcosa di più e di diverso.

Non si trattava solo del profilo degli aggressori, nella stragrande maggioranza dei casi provenienti da campi nomadi ai margini della grandi metropoli dove si sono svolte le aggressioni³²⁵.

Gli stupri, accompagnati al furto di vetture e cellulari, sembravano presentare una situazione più complessa, in cui ad una vittima più evidente, la ragazza violentata, se ne aggiungeva una più indiretta, cioè il compagno, non solo perché picchiato e derubato, ma perché messo nella condizione di assistere alla violenza e privato della possibilità di intervenire per difendere la sua compagna.

³²² Lo snodo drammaturgicamente rilevante era in questo caso la difficoltà di ottenere una denuncia da parte di una vittima minacciata e messa in difficoltà dalla sua posizione legale.

³²³ Il problema, quindi, era di capire se ci fosse stato davvero uno stupro.

³²⁴ Sono casi frequentemente proposti nelle serie americane, ma è un argomento relativamente nuovo per il contesto italiano. Il problema narrativo, chiaramente, è quello di una vittima inconsapevole di quanto ha subito.

³²⁵ Il che ha naturalmente suscitato animati dibattiti tra esponenti politici locali, cittadini e associazioni. Cfr. gli articoli riportati in seguito.

Riportiamo di seguito brani tratti da alcuni articoli relativi a due di questi casi, tratti dal *Corriere della Sera* dei giorni successivi ai crimini, articoli che sono stati il principale spunto di lavoro per gli autori.

Una giovane, 22 anni, aggredita in auto con il fidanzato da cinque immigrati. Poi lo stupro

A 22 anni vittima del branco. Era in auto col fidanzato, al rientro da una serata in centro a Milano, quando cinque uomini armati di coltelli l'hanno sequestrata. La coppia è stata costretta a seguirli in periferia: la ragazza è stata violentata per ore, il fidanzato picchiato e rapinato. L'incubo è durato quasi tutta la notte tra venerdì e sabato. I cinque maniaci, forse immigrati slavi, hanno approfittato di una breve sosta dell'auto dei fidanzatini. Agitando le lame dei loro coltelli, li hanno obbligati a spostarsi verso sud, fino a un campo incolto in fondo a via Ripamonti. I precedenti più gravi risalgono alla fine del 2003. La squadra mobile sta dando la caccia ai cinque nuovi maniaci. Il pm Grazia Pradella indaga per sequestro, stupro di gruppo e rapina.

Il Corriere della Sera, 5 giugno 2005

Rapita e violentata, lo choc di Milano

Agguato a una studentessa e al fidanzato. Arrestati due clandestini di 15 e 17 anni

MILANO - La faccia è ancora da ragazzini. Uno ha quindici anni, l'altro diciassette. Sono stati arrestati la notte scorsa in una baraccopoli di clandestini alla periferia Sud di Milano. Sono romeni, irregolari. Nella notte tra venerdì e sabato, con altri tre connazionali ancora ricercati, hanno sequestrato e violentato una studentessa milanese di 22 anni, dopo aver picchiato e rapinato il ragazzo che aveva passato la serata con lei....

Il Corriere della sera, 6 giugno 2005

Il questore: ho promesso giustizia al padre della studentessa aggredita

Uno ha quindici anni, l'altro non ne ha ancora diciassette. Li hanno catturati nella notte in una baraccopoli alla periferia sud di Milano. Sono romeni e irregolari. Facevano parte del « branco » di cinque disperati che la notte tra venerdì e sabato, armati di coltelli, hanno aggredito e picchiato una coppia e poi violentato la ragazza di 22 anni in un campo di via Ripamonti. Una violenza di rara ferocia sotto gli occhi del ragazzo che, immobilizzato e malmenato, ha dovuto assistere...

Il Corriere della Sera, 8 giugno 2005

Milano, un altro stupro davanti al fidanzato

La vittima è una studentessa di 19 anni. La coppia aggredita da tre persone:

«Erano stranieri »

MILANO - Il branco sbuca dal buio. Due colpi sui vetri dell'auto, che vanno in frantumi. Le urla e le minacce. È l'inizio dell'incubo. Due uomini, probabilmente extracomunitari, picchiano e immobilizzano il ragazzo. Il terzo violenta la sua fidanzata, 19 anni, studentessa. Lo stupro avviene nella notte tra venerdì e sabato, in

una zona isolata alla periferia nord ovest della città. È il secondo caso di violenza sessuale a Milano, in 15 giorni.

Il Corriere della Sera, 21 giugno, 2005

Stupro a Milano, confessa un ragazzo romeno

Arrestato e riconosciuto dalla vittima: « E' uno del gruppo » . Fermato un suo amico, il terzo è ricercato

MILANO - La fuga di Mur Raduliviu, 20 anni, ragazzo rom delle baraccopoli, è durata tre giorni. Una volante della polizia l' ha arrestato martedì scorso, alle 5 del mattino. Aveva appena spaccato il finestrino di una macchina per rubare un' autoradio. Era pedinato dalla squadra mobile. Tre giorni prima aveva partecipato allo stupro di una ragazza di 19 anni. Che ieri, in un'aula della Procura, l' ha guardato fisso negli occhi e poi ha fatto sì con la testa: « È lui, non ho dubbi »

Finito in manette mentre rubava un' autoradio. Il questore: li prenderemo tutti. Il prefetto: ma la risposta investigativa non basta

Il Corriere della Sera, 25 giugno 2005

Complici identificati, spaccatura fra i rom

Stupro a Milano Arrestato un ragazzo poi la confessione

MILANO - Uno è già in carcere e ha confessato, il secondo è negli uffici della questura, il terzo, di cui si conosce nome e cognome, è braccato. La caccia ai tre violentatori che la notte tra venerdì e sabato scorsi hanno aggredito una diciannovenne a Milano, al confine con Pero, è quasi conclusa. Il rom romeno Mur Raduliviu, 20 anni, prima di ammettere lo stupro era stato riconosciuto dalle vittime. Il secondo in questura non è stato invece riconosciuto ma gli investigatori sono certi che si tratti di un componente della banda. Mur Raduliviu il mercoledì seguente alla violenza era stato preso dagli agenti di una volante mentre rubava a bordo di un'auto: la polizia sapeva già che era uno degli aggressori. Spaccata al suo interno la comunità rom.

Il Corriere della Sera, 23 giugno 2005

Nella logica per cui *Distretto di polizia* ha sempre cercato di ridare, seppure in forma semplificata e in parte modificata, la realtà del lavoro della polizia italiana in una grande città, questa serie di casi presentava senza dubbio un grande interesse.

Evitando di puntare tutto sul dibattito circa la presenza di stranieri irregolari e spesso criminali nelle vicinanze di città come Milano o Bologna, gli autori hanno cercato di mettere a fuoco soprattutto il dramma della parte maschile della coppia, uno snodo emotivo e psicologico che comprensibilmente sembrava passare in secondo piano sulle pagine dei giornali, ma presentava enormi potenzialità drammaturgiche.

In sostanza il nucleo narrativo estratto dai casi si poteva sintetizzare nel dramma di un uomo messo nell'impossibilità di esercitare il ruolo di protezione nei confronti

della compagna, tradizionalmente attribuito al maschio, e in questo senso reso anch'egli vittima, seppur indiretta, della violenza.

Individuato tale spunto gli autori hanno proceduto, come d'abitudine, ad una fase di brainstorming necessaria a capire come e quanto sarebbe stato utile allontanarsi dall'esattezza dei fatti per rendere ancora più efficace il racconto, rispettando al contempo la verità esistenziale degli eventi anche per riguardo alle persone coinvolte che pure, come accade nelle serie americane che seguono lo stesso procedimento di scrittura³²⁶, denunciano in chiusura che il rapporto tra fatti narrati e fatti reali è di semplice ispirazione e non di trascrizione.

La prima riflessione, in coerenza con l'attenzione posta sul personaggio maschile, ha portato ad ipotizzare alcuni correttivi nel design del personaggio, strettamente connessi, per altro, alla necessità di complicare la linea narrativa della vicenda per renderla compatibile con un canonico sviluppo di indagine da parte dei poliziotti del distretto, che richiedevano indagini dilazionate (individuazione dei sospetti, reperimento degli stessi, confronto con la vittima fino all'incriminazione).

Seguendo le semplici regole di costruzione dei personaggi previste nei più diffusi manuali di sceneggiatura³²⁷, dunque, si è riflettuto sulla possibilità di costruire un personaggio maschile che, proprio in virtù della sua caratterizzazione, potesse risultare particolarmente sensibile alla prova che avrebbe dovuto affrontare (l'impotenza davanti all'aggressione).

Lavorando intorno all'idea della "volontà di proteggere" quasi subito è emersa l'idea di trasformare i due inermi fidanzati dei casi di cronaca in un rappresentante delle forze dell'ordine, un "uomo con la pistola" che quasi per definizione, avrebbe dovuto essere in grado di garantire sicurezza alla sua compagna.

Questa ipotesi, però, sembrava quasi immediatamente portarne dietro un'altra, cioè quella di esplorare il desiderio di vendetta di questa particolarissima vittima, un desiderio così forte da interferire con la linea di racconto legata alla donna violentata, che in un racconto canonico sarebbe stata immediatamente soccorsa e indotta a fare denuncia.

³²⁶ L'esempio più vicino è ancora quello di *Law and Order*.

³²⁷ I già citati MCKEE, *Story*, pp. 169-173 e SEGER, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, pp. 107-144.

Per poter seguire, invece, la pista della vendetta, è sembrato necessario mascherare, almeno all'inizio, il crimine vero e proprio (lo stupro) sotto un altro apparente (il furto della macchina della ragazza vittima da parte di ignoti), in modo che gli investigatori stessi del Distretto dovessero arrivare, insieme agli spettatori, alla sconvolgente verità.

Di qui una prima formulazione del soggetto riportata di seguito già in una forma tale da fornire la base di un'elaborazione in scaletta da parte dello sceneggiatore³²⁸:

PIANO PIANO, DOLCE CARLOTTA (STUPRO DI GRUPPO)

versione: 22 giugno 2005

1. Sera, un rettilineo di periferia. Un tizio alla guida di un'auto e intento ad una telefonata, vede improvvisamente nel buio i fari di una Punto sbandante venirgli incontro minacciosi. Solo la sua prontezza evita un serio frontale, ma le due auto si sfiorano e la Punto prosegue la sua corsa. Il tizio smonta dalla sua auto per constatare i danni, stordito. Nel frattempo la Punto interrompe la sua folle corsa urtando contro un albero.

2. La mattina dopo, Luca ed Anna esaminano la Punto con il cofano accartocciato contro l'albero, non lontano da una baraccopoli. I due colleghi non possono non notare lo squallore del luogo. Sul sedile posteriore dell'auto ci sono copiose e vistose tracce ematiche. Intorno al veicolo, numerose impronte: ma potrebbero essere di passanti curiosi.

3. L'auto risulta rubata quella notte stessa, e il furto già denunciato dalla titolare, la 22enne Carlotta, una studentessa che vive con i genitori.

4. Convocata, la ragazza presenta ecchimosi al volto, una ferita a cui è stato dato un punto, è sconvolta e sembra mentire sulle circostanze di cui le viene chiesto conto. Racconta di essere rimasta a casa tutta la sera e di essersi procurata le ferite cadendo dalle scale. Si è accorta del furto proprio quando è uscita per andare al pronto soccorso.

5. Incuriositi, i nostri decidono di fare degli accertamenti. Emerge che Carlotta è stata effettivamente curata in un ospedale, ma le è stata prescritta la pillola del giorno dopo: i nostri

³²⁸ La scaletta, come accennato nel capitolo precedente, è costituita dall'elenco delle scene (con una breve sinossi delle stesse) di tutto l'episodio, composta dalle linee dei casi di puntata, da quella gialla e da quelle personali dei diversi personaggi.

ipotizzano che abbia subito una violenza carnale e che non l'abbia denunciata.

6. Tornano ad esaminare la Punto con maggiore cura. A bordo, nel vano di una portiera, c'è il conto del ristorante "Qui se magna" per due persone risalente alla sera prima. Il conto è fatturato a nome di Carlotta.

7. Convocata la ragazza, le chiedono come mai abbia mentito su come abbia trascorso la serata. Carlotta però si chiude in un mutismo profondo: lei non ha niente da raccontare.

8. I nostri decidono così di recarsi al ristorante. Il titolare del "Qui se magna" conferma di aver visto Carlotta la sera prima. Conosce bene lei e l'uomo che l'accompagnava, un tal Giovanni. Fino a due anni prima, venivano molto spesso, poi più niente, spariti. Lui veniva in divisa. "In divisa?" - "Certo, è una vostra collega".

9. I nostri decidono di fare degli accertamenti: grazie al nominativo della prenotazione e al numero di telefono lasciato al ristorante risalgono a Giovanni Frassetto, poliziotto. Parmesan inoltre fa un'importante scoperta: due anni prima, proprio in corrispondenza con il periodo in cui il ristorante ha smesso di vedere la coppia, Giovanni era stato temporaneamente sospeso dal servizio perché accusato di aver percosso la fidanzata. "Strana" coincidenza la fidanzata risponde al nome di Carlotta. Il caso poi si era sgonfiato perché Carlotta aveva ritirato la denuncia. L'ipotesi è chiara: Giovanni ha usato violenza alla ex fidanzata.

10. I nostri convocano allora Giovanni, che era di pattuglia: un ragazzotto muscoloso e un po' brusco. I nostri non gli nascondono di sospettare che abbia violentato Carlotta, le abbia sottratto l'auto e, nella fuga, abbia mandato l'auto a sbattere contro l'albero. Il poliziotto nega duramente ogni addebito e sostiene di aver salutato Carlotta alle 23 al termine di una normale serata al ristorante e dopo di aver preso servizio. Quanto ai suoi trascorsi di manesco, Giovanni dichiara di essere ormai un altro uomo, e proprio su queste basi aveva proposto a Carlotta di tornare con lui nel giorno del loro anniversario. Per questo aveva prenotato un tavolo al loro ristorante preferito.

11. Mentre Carlotta permane nel suo mutismo, i nostri verificano che l'alibi di Giovanni non sta in piedi. Spalle al muro, la ragazza scoppia a piangere, confessa di aver subito uno stupro. È invece Giovanni,

fattosi remissivo, a raccontare la verità. Tornati dal ristorante, lui e Carlotta si erano trattenuti sotto casa di lei, lui tentando di convincerla a tornare insieme. In quella dal buio erano sbucati tre tizi di origine slava che erano saliti sulla Punto e li avevano costretti a condurre l'auto in un luogo deserto nelle vicinanze. Carlotta era stata violentata a turno e Giovanni costretto ad assistere.

12. Flashback sulla scena dello stupro.

13. Entrambi avevano mentito per la vergogna. Lei di essere stata stuprata, lui per non essere stato in grado di difendere la sua donna, cosa umiliante per chiunque, ma ancora di più per un ragazzo che ha sempre fatto della baldanza fisica il suo stemma e che per di più è un poliziotto. Purtroppo i tre sono sbucati dal nulla e Giovanni non ha fatto in tempo a reagire. Sentire le urla di Carlotta per lui è stato come ricevere una pugnalata al cuore. E pensare che aveva con sé la pistola d'ordinanza, ma non ha potuto usarla. Di fronte a quell'omone sconvolto, Carlotta cerca, con grande forza di carattere, di prendere le sue difese, ma il gesto generoso della ragazza crea ancora più imbarazzo in Giovanni. Nel vedere il ragazzino piangere, Roberto non può fare a meno di constatare in tutta la sua forza la somiglianza di quel caso con il suo. Anche lui è un poliziotto e anche lui non ha saputo difendere l'intimità della sua casa, sua moglie, la sua famiglia.

14. L'indagine riprende con maggior forza e volontà. Convinti che i tre ricercati vivano nella baraccopoli di albanesi vicino al luogo in cui la Punto ha impattato con l'albero, i nostri si recano sul posto con l'identikit dei tre ricercati. I tre però sono irreperibili, non li trovano neppure spalancando le pietose baracche di lamiera e assicelle di ricupero che abitano. I tre se la sono data a gambe appena hanno visto le auto della polizia avvicinarsi. Lo Zio di due dei ricercati però si rivela essere il leader della "comunità" che risiede nella baraccopoli. Il capoclan ignora dove siano andate quelle pecore nere, ma è indignato nell'apprendere ciò che hanno fatto e dichiara che aiuterà i poliziotti come potrà.

15. Mentre qualcuno dei nostri si dichiara scettico sulla possibilità che la comunità della baraccopoli aiuti la polizia, arriva una segnalazione che un uomo è stato derubato dalla sua auto da tre uomini, le cui fattezze ricordano quelle dei tre ricercati. Intanto la ricerca d'archivio ha appurato che uno dei tre aveva contatti con un connazionale gestore di uno

sfascio di periferia, che ha la fama di ricettatore. Probabilmente stanno cercando di finanziarsi la loro fuga dalla città.

16. I nostri si precipitano allo sfascio dove effettivamente gli albanesi in fuga hanno appena venduto l'auto rubata. Nel parapiglia il più pericoloso di loro, tal Dimitriu, riesce a darsi alla fuga, mentre gli altri due criminali vengono ammanettati.

17. I due delinquenti vengono condotti al distretto, dove prima Carlotta e poi Giovanni li identificano. Il ragazzo sembra ancora scosso, è davvero un uomo ferito. Lo sguardo denigratorio dei due fermati poi non fa che peggiorare la sua situazione. In quella arriva la notizia che il capoclan vuole comunicare con urgenza con i nostri. Quando vede che i nostri stanno per andare a parlargli, Giovanni si fa forza e chiede di andare con loro. I nostri sono dubbiosi, Giovanni è troppo coinvolto, ma Roberto, che comprende più degli altri i sentimenti del ragazzo, dà il suo ok, purchè il collega rimanga ai margini dell'operazione.

18. I nostri tornano nella baraccopoli insieme a Giovanni e incontrano il capoclan. L'uomo ha mantenuto la promessa. Spiega ai nostri che Dimitriu ha contattato un certo Gabriel, che può aiutarlo a fare ritorno in Albania sul suo furgoncino. Probabilmente lo verrà a prendere in un'area industriale dismessa non lontana dalla baraccopoli.

18. I nostri si precipitano nell'area industriale proprio quando Dimitriu ha il piede sul predellino del furgoncino di Gabriel. I ns i gettano sull'automezzo per bloccare i due. Ne nasce così un conflitto a fuoco. Alcuni colpi raggiungono l'auto dei poliziotti. Mauro e Irene rispondono prontamente: Gabriel si arrende. Dimitriu invece pare avere un guizzo: pur di fuggire salta da un muretto piuttosto alto. I ns sono per un attimo bloccati. Dietro di lui, incurante del pericolo, Giovanni.

Azzoppato e braccato Dimitriu finisce in un vicolo cieco, la via di fuga è bloccata. Giovanni gli è addosso. I due sono così faccia a faccia, o meglio canna a canna. Ognuno infatti tiene sotto tiro l'altro. Giovanni non sembra per nulla intimorito: si avvicina sempre più, è una furia pronta a colpire la sua preda, ad ogni costo. Dimitriu se ne rende conto e, sconfitto, getta la pistola a terra. Giovanni però non pare cogliere quel gesto di resa.

Lentamente si avvicina e gli punta la pistola alla testa, facendolo inginocchiare. Dimitriu è terrorizzato. Nel vicolo arrivano i nostri, che urlano a Giovanni di fermarsi. Il poliziotto deciso mette un dito sul cane della pistola. Roberto continua a implorarlo di non fare stupidaggini. Giovanni pare non ascoltarlo, poi a sorpresa mette la sicura e ripone l'arma nella fondina.

19. Al distretto Carlotta, ancora turbata, vede sfilare davanti a sé in manette l'ultimo dei suoi carnefici. I nostri le raccontano del gesto di Giovanni e le confermano che ora ha davvero imparato a gestire la rabbia. Hanno anche trovato tra la refurtiva di Dimitriu un oggetto che probabilmente appartiene a Carlotta, una collana. Giovanni si volge a Carlotta e le porge la collana (era il regalo che intendeva darle prima di congedarsi). Carlotta prima esita, poi accetta. In questo gesto i due sembrano ritrovare una relativa serenità pur davanti al dramma.

Come si può notare lo svolgimento del racconto, ancora provvisorio, prevede molte libertà e un intenso esercizio creativo rispetto all'iniziale materiale di cronaca, sia sotto il profilo della strutturazione dell'arco drammatico della vicenda (con la prima "falsa pista" del furto d'auto, la seconda che coinvolge lo stesso fidanzato come potenziale responsabile dello stupro e un'ultima parte di pura caccia ai colpevoli, per altro complicata dalle interferenze del vendicatore).

In questa versione, tuttavia, sembrava necessaria un'ulteriore riflessione sul personaggio maschile, vero fulcro drammatico di questo caso.

Alla prima stesura il personaggio (che nella versione definitiva si chiamerà Valerio³²⁹) veniva raccontato in modo ambiguo, sia come un pavido che come un gradasso, sia come un uomo distrutto che come un vendicatore solitario.

³²⁹ Di seguito una sinossi a posteriori costruita sulla versione definitiva della sceneggiatura.

Distretto di Polizia 6 episodio 4: I nostri sono chiamati sul luogo di un incidente. Sulla macchina schiantata trovano però anche una chiazza di sangue.

La proprietaria del mezzo, **Enza**, una ragazza che ha alcune ferite recenti, dichiara però che la macchina le è stata rubata la sera prima.

Insospettiti i nostri indagano e scoprono che la ragazza è stata medicata al Pronto soccorso e i medicinali prescrittigli fanno pensare che abbia subito violenza.

Occorreva allora prendere una decisione più netta sulla sua identità anche perché in qualche modo si tratta del vero protagonista del caso, che trova la sua originalità proprio nell'idea di raccontare uno stupro dal punto di vista di una vittima indiretta, colui che non è stato capace di difendere la propria donna.

A tale proposito si potevano compiere due scelte nella caratterizzazione del personaggio:

1- L'uomo non reagisce perché è fondamentalmente un pavido: effettivamente potrebbe usare la pistola, ma non lo fa perché bloccato dalla paura.

È in virtù di questa sua natura di pavido allora che compie i gesti raccontati: se la prende con la sua donna solo perché più debole di lui, spara nel vuoto solo quando gli aggressori se ne sono andati; chiede alla fidanzata di tacere perché, in qualche modo, provvederà lui (anche se fondamentalmente da solo non arriverà mai da nessuna parte). Restava il problema di come raccontare l'ultimo passaggio, quello in cui, appena intuisce dove si trova lo stupratore e con un gesto impulsivo, l'uomo cerca un'assurda rivalsa. Questo gesto, infatti, sarebbe stato incoerente con il resto del racconto, scardinando ciò che è stato seminato.

2- La seconda opzione era fare del protagonista maschile un uomo che ha sempre sentito la forza fisica come parte distintiva della sua identità (il modello era il personaggio interpretato da Russell Crowe in *L.A. Confidential*); questo lo ha portato spesso a perdere il controllo. È per questo motivo che con la fidanzata è andato spesso sopra le righe. Il suo stesso essere poliziotto aveva a che fare con questa sua caratteristica.

Se si faceva questa scelta allora nel flash back avremmo dovuto vedere che l'uomo non era bloccato dal terrore, ma da una reale posizione di inferiorità. Si poteva

Enza nega, ma i nostri scoprono che la sera prima ha cenato con **Valerio**, l'ex fidanzato, un poliziotto con dei precedenti per violenza proprio nei confronti della ragazza.

I due, però, smentiscono la versione dei poliziotti; solo alla fine Enza racconta la verità e cioè che la sera prima sono stati aggrediti da due rumeni che, immobilizzato Valerio, l'hanno violentata per poi fuggire con la loro auto.

I nostri riescono a catturare uno dei due violentatori, il giovane **Florian**, che in realtà ha svolto solo il ruolo di palo. Messo alle strette il ragazzo dà indicazioni su **Zare**, il violentatore, che ora si prepara a lasciare la città.

Valerio, però, precede i nostri nel luogo indicato da Florian e vorrebbe farsi giustizia da solo. Alla fine grazie all'intervento dei nostri desiste. Forse anche il suo rapporto con Enza, una volta rimarginate le ferite del passato, potrà ricominciare.

ipotizzare che la pistola fosse rimasta incastrata nella macchina e che lui non potesse estrarla. L'uomo avrebbe cercato allora una reazione fisica, ma gli altri risultano essere in due e armati.

L'uomo deve così assistere impotente alla violenza subita dalla fidanzata e sarà proprio questo a mandarlo totalmente in crisi. Lui che si credeva onnipotente deve insomma accettare la sconfitta. È questo che lo fa girare a vuoto. È questo che lo spinge a chiedere alla compagna di non confessare la verità: si vergogna, non vuole ammettere la sua sconfitta. Alla fine la verità verrà fuori lo stesso, in un momento altamente drammatico.

In questa linea di racconto, però, la confessione non risolverebbe chiaramente il suo conflitto interiore. L'uomo rimane incerto sul da farsi: non potrà più comunque credere in quello in cui ha sempre contato. È per questo che accetta di rimanere fuori dall'arresto del primo degli stupratori.

Il suo cuore permane così in subbuglio e trova una risposta, anche se sbagliata, solo quando gli si presenta l'occasione di vendicarsi. Risposta naturalmente sbagliata: non è con la violenza che si risolve la violenza.

Rimane comunque la possibilità di creare una sorta di happy end con la rinuncia all'uso della forza da parte del poliziotto e una speranza di riconciliazione con la fidanzata.

È stata proprio quest'ultima la soluzione adottata nella stesura definitiva del soggetto, risultato uno dei più riusciti dell'intera stagione, anche per una felice scelta di cast che ha consentito quasi ovunque di rendere con realismo e forza emotiva gli snodi più complessi del racconto.

Si è al contempo evitato di attirare troppo l'attenzione sulla negatività dei personaggi stranieri, sia sdoppiando i colpevoli (e potendo quindi stabilire, almeno minimamente, una gerarchia di responsabilità), che mettendo a fuoco un percorso di emancipazione da un semplice desiderio di vendetta.

Naturalmente come in ogni episodio di *Distretto di Polizia* sono i personaggi di serie ad accompagnare quelli di puntata nel loro percorso. Nel caso specifico, per altro

molto raro, in cui uno dei sospetti è un collega, un altro poliziotto che ha anche dei trascorsi problematici, l'effetto di empatia viene amplificato riuscendo per una volta a raggiungere una potenza narrativa davvero convincente.

VI.4 Contro il trionfo del procedural

Sulla scorta del successo di *C.S.I.*, a sua volta debitore rispetto al precedente consenso di pubblico della divulgazione scientifica romanzesca esercitata da tanti autori di gialli e thriller di successo (tra gli autori più famosi ci sono anche diverse donne, come Patricia Cornwell e Kathy Reichs), negli ultimi anni in televisione si è assistito ad un netto incremento delle serie che dedicano spazio al versante scientifico (e quindi intellettuale) più che d'azione delle indagini di polizia: rilevamento di impronte, analisi del DNA, ma anche esami più sofisticati di cui il pubblico, anche grazie alla trattazione extranarrativa fatta dai notiziari in rapporto a casi di cronaca (basti citare i commentatissimi sopralluoghi nella villetta di Cogne per il triste caso dell'omicidio di Samuele Lorenzi, balzati agli onori di stampa e tv e spesso *raccontati* come se si trattasse dell'ultimo thriller in libreria), ha ormai una discreta conoscenza.

A questo filone si è collegato l'altro e più recente poliziesco della Taodue, *Ris*.

Benché sia più o meno coetaneo di *C.S.I.*, invece, *Distretto di Polizia* dal punto di vista del metodo di indagine adottato resta a lungo lontano da questo mondo fatto di luminol³³⁰, provette e microscopi, preferendo inserirsi in una tradizione piuttosto diversa, a cui del resto si sono attenuti anche due illustri precedenti come *Il Maresciallo Rocca* e *Montalbano*.

Gli "strumenti di lavoro" degli uomini del distretto, quindi, sono molto più spesso quelli legati al lavoro sul campo, alla possibilità di interrogare testimoni per raccogliere indizi "parlanti" (identikit, numeri di targa e modelli d'auto, ma anche informazioni rilevanti sul passato di vittime e sospetti e quadri delle dinamiche relazionali dietro ai delitti/crimini), per poi consultare le onnipresenti banche dati.

È curioso notare che queste ultime, pur essendo consultate per lo più attraverso il computer che il distretto naturalmente possiede, afferendo alla sfera di competenza del sovrintendente Parmesan (il membro più anziano della squadra e il custode

³³⁰ La sostanza che viene spruzzata sulle potenziali scene del crimine per scoprire eventuali tracce di sangue.

dell'archivio), finiscono per perdere la loro aura di modernità per essere equiparati ai polverosi faldoni che riempiono l'ufficio-archivio, in perfetta sintonia con i modi da “indagine fatta in casa” che sono caratteristici soprattutto delle prime stagioni di *Distretto*.

A completare il quadro operativo, del resto, non vanno dimenticati i tentativi (più o meno riusciti) di “infiltrazione” nelle organizzazioni criminali su cui i protagonisti della serie si trovano ad indagare (nelle prime stagioni è soprattutto l'ispettore Manrico/Lorenzo Flaherty ad avere l'esclusiva di questo tipo di operazioni, poi sarà il turno di Belli/Memphis e più occasionalmente Ardenzi/Tirabassi).

È chiaro che siamo agli antipodi dell'indagine procedurale che ormai pare avere conquistato gli schermi americani, ma che occupa sempre più spazio anche sui nostri, tanto è vero che anche *Distretto di Polizia*, specialmente con la sesta stagione³³¹, ma già a partire dalla quinta, ha inserito più di frequente il ricorso a questi metodi, i cui risultati, tuttavia, devono essere riferiti, mancando nella serie uno spazio dove essi possano essere raccontati “in diretta”.

Ma c'è in realtà una ragione più profonda che spiega perché *Distretto di Polizia* abbia continuato così a lungo a ricorrere a metodologie in teoria più arretrate senza per questo perdere la capacità di raccontare storie tutto sommato efficaci e convincenti.

I personaggi di *Distretto*, infatti, pur non essendo degli “stupidi”, non si caratterizzano affatto per un tipo di intelligenza strettamente logico-razionale legata al genere procedural.

Le loro doti migliori, infatti, non sono né una vasta cultura scientifica né una mente analitico-deduttiva eccezionale, ma una sorta di una conoscenza pratica del mondo che li circonda, una certa *empatia* nei confronti delle persone coinvolte nei casi, in sostanza quella che oggi gli specialisti chiamano *intelligenza emotiva*.

³³¹ Dove in sostituzione del defunto Belli/Memphis viene cooptato al distretto un ex agente della scientifica, amico del defunto, che, nelle intenzioni della produzione, avrebbe dovuto, con il suo ruolo di “esperto”, giustificare l'iniezione di elementi analitici nelle indagini affrontate. Il format, oltre a problemi di ordine produttivo, si è rivelato però abbastanza difficile da “ibridare” con questa tipologia di indagine.

In un gruppo operativo in cui è difficile individuare delle specializzazioni³³² ciò che ogni personaggio, dall'agente semplice al commissario, ha in dotazione è una sorta di intuito che lo guida nel decifrare le situazioni e scegliere le strade da seguire per risolvere un mistero o una situazione di crisi.

Non è un caso, quindi, se, analizzando i casi a ritroso, spesso si scopre che gli indizi, anche quelli decisivi, non sono poi così difficili da trovare e le informazioni necessarie a catturare i colpevoli sono solo “diluite” nel tempo, mentre le indagini si sviluppano fin dall'inizio in una precisa direzione, evitando svolte troppo brusche e limitandosi invece a mettere a fuoco una scoperta adombrata quasi fin da subito.

Questa relativa semplicità nello svolgimento è però perfettamente funzionale alle caratteristiche dei personaggi, che danno il meglio di sé nella forma della *reazione* agli eventi rappresentati piuttosto che quando svolgono attivamente il ruolo di scoperta.

Il cuore della serie, del resto, non sta tanto nella genialità del lavoro di indagine svolto da personaggi eccezionali, ma nella *tenacia* con cui i protagonisti perseguono la giustizia e la verità a dispetto delle loro “limitate” risorse.

È chiaro che ad ogni modo l'elemento scientifico non viene del tutto dimenticato; anzi, come si è accennato, esso è stato, almeno tentativamente, incrementato nel corso della quinta e soprattutto della sesta stagione.

Anche in questi casi, comunque, ciò che vale del dato riportato non è tanto la possibilità di dischiudere un sapere allo spettatore; tanto è vero che al di là delle analisi più semplici (impronte e DNA) i personaggi condividono, più o meno forzatamente³³³, la medesima ignoranza del pubblico, arrivando talora quasi a vantarsene. Il dato scientifico è unicamente volto a promuovere un'azione dei protagonisti (un arresto, un interrogatorio, uno slancio di comprensione per un personaggio). Non interessa, dunque, il come l'informazione viene ottenuta, ma l'uso che ne viene fatto.

Va notato, a coronamento di tale impostazione, che se in altre serie che danno maggior peso al versante scientifico dell'indagine la forza della leadership è garantita

³³² Come accade invece spesso nelle serie americane, dove, benché tutti siano in fondo in grado di fare tutto, c'è spesso un membro della squadra portatore di un particolare “dono” o “talento”.

³³³ È una comune tecnica di scrittura sfruttare la pretesa ignoranza di uno dei personaggi per “spiegare” anche al pubblico una certa procedura, o dare informazioni che si ritengono non di comune conoscenza.

dall'eccellenza intellettuale e professionale³³⁴, in *Distretto di polizia* la leadership è esercitata non principalmente sulla base di una maggiore competenza (anche se è dato per inteso che il commissario è in possesso di una laurea, presumibilmente in materie giuridiche), ma su quella del carisma personale, una qualità che per molti versi va a sovrapporsi proprio a quell'intelligenza emotiva di cui sopra.

VI.5 La famiglia al centro ?

Come accade in ogni serie, anche *Distretto di polizia* con la trattazione dei suoi “casi di puntata” così come nello sviluppare i suoi personaggi va a costruire una sua propria mappa del mondo, una sorta di *Weltahnschauung* in cui emergono sottolineature e sfumature di scrittura particolari rispetto a determinate tematiche o argomenti.

Abbiamo visto, d'altra parte, come il *concept* stesso della serie possa essere individuato nella rappresentazione di un quotidiano professionale poliziesco che è dipinto come un ambiente familiare, in cui i personaggi trovano e sviluppano relazioni fondamentali a definire la loro identità.

Alla *work family* identificata da Milly Buonanno³³⁵, però, nel corso degli anni si affiancano anche famiglie in senso proprio, sia quelle d'origine dei personaggi di serie, che quelle collegate in qualche modo ai crimini su cui essi si trovano ad indagare.

Per quanto riguarda le prime è interessante notare che, a parte un caso³³⁶, le famiglie messe in scena, pur con tutti i loro limiti e le loro fragilità, sembrano manifestare un'invidiabile tenuta rispetto a ciò che normalmente (e forse con più compiacimento che verità) vediamo sui nostri schermi.

Per quanto riguarda il matrimonio tra Roberto Ardenzi e Angela Rivalta, per esempio, se non mancano momenti di tensione tra i coniugi, è però vero che quella a cui assistiamo è sostanzialmente la messa in scena di una quotidianità serena e positivamente progettuale (con tanto di figlio in arrivo). Tanto è vero che, quando ragioni produttive hanno costretto a togliere di mezzo il personaggio della psicologa

³³⁴ Grissom, leader del primo *CSI*, è senza dubbio anche lo scienziato più dotato e in un *procedural* anomalo come *House Medical Division* il protagonista eponimo si garantisce, nonostante un pessimo carattere e la mancanza di doti “politiche”, la sua precaria posizione all'interno di una clinica grazie a un intuito diagnostico impareggiabile.

³³⁵ BUONANNO, *Eroi mimetici*, p. 82.

³³⁶ Quello del sovrintendente Vittoria Guerra, presto dolorosamente separata con un figlio.

del distretto, solo una tragica morte (e quindi nessuna separazione posticcia o divorzio) ha potuto giustificare l'allontanamento dei due personaggi.

Consumatosi il lutto, poi, il personaggio di Ardenzi è stato nuovamente sviluppato all'interno di una relazione di coppia (un'altra dottoressa, Francesca Volta, con un figlio a carico), che attraversa una lunga fase di studio per poi concretizzarsi nella coabitazione e nel matrimonio e coronarsi con un altro figlio.

Questa macrolinea orizzontale del personaggio Ardenzi (che copre le sei stagioni finora prodotte della serie) è emblematica di uno sguardo che, pur non escludendo momenti di crisi, mostra della famiglia soprattutto il potenziale positivo e costruttivo rispetto all'individuo/personaggio³³⁷.

E in fondo questo sguardo positivo è lo stesso che investe anche gli altri nuclei familiari afferenti al distretto; quello di Belli/Memphis che, dopo un infelice fidanzamento³³⁸ con una bella ragazza brasiliana, trova la felicità coniugale con un'esuberante giornalista e, dopo molte difficoltà ad avere figli e l'esperienza di un affido, decide per l'adozione. Non va dimenticato, tra l'altro, che la solidità del rapporto padre/figlio raccontata fin dalla prima serie attraverso il rapporto tra Mauro Belli e suo padre Tiberio³³⁹ è un elemento di primaria importanza nell'architettura dei personaggi di *Distretto di Polizia* e ha contribuito a farne un successo.

Anche le figure dei due commissari donna che si sono succeduti alla guida del distretto, del resto, sono state in un certa misura disegnate sulla stessa linea.

Quello del commissario Giovanna Scalise, come ricorda Milly Buonanno nel suo studio sulle "ragazze con la pistola"³⁴⁰, nonostante il lutto e la tragedia che si porta dietro, è un personaggio femminile che conserva pienamente i suoi tratti di genere e naturalmente finisce per essere proiettato in una dimensione familiare³⁴¹, presto anche

³³⁷ Nel corso della quinta serie si raccontano i dubbi di Ardenzi circa la possibilità di rifarsi una vita con una donna diversa dalla prima moglie, ma essi vengono alla fine superati; solo nella sesta stagione viene messo in scena un dilemma lavoro/famiglia che tuttavia non si configura mai nei termini dell'opposizione radicale di tante serie americane, ma piuttosto nel conflitto tra due fedeltà, quella alla memoria di un amico morto da "vendicare" (a cui fare giustizia) e quella alla sicurezza della propria famiglia.

³³⁸ Ma anche in questo caso va notato che la prospettiva era quella del matrimonio.

³³⁹ A cui del resto fa da contraltare quello, altrettanto profondo, tra il commissario Scalise e la madre che la assiste nella cura dei figli dopo la morte del marito e l'arrivo a Roma.

³⁴⁰ Buonanno, *Eroi mimetici*, pp.70 e ss.

³⁴¹ I conflitti con i figli e la madre sono raccontati, ma sempre riassorbiti grazie ad un profondo senso di unità che caratterizza il nucleo descritto.

di coppia (il nuovo amore con il sottoposto Manrico, da cui nascerà un nuovo figlio) fino a decidere di abbandonare la carriera per dedicarsi completamente al ruolo di madre e di moglie.

La caratterizzazione del nuovo leader del distretto Giulia Corsi è su questo versante un po' più problematica; non solo perché la Corsi ha alle spalle un lutto per certi versi ancora più grave (i genitori morti in un attentato, la cui matrice emergerà solo con la quarta stagione) e perché il nucleo familiare che forma con la sorella Sabina così come il rapporto con il fidanzato poliziotto Paolo Libero appaiono decisamente più fragili e immaturi³⁴², ma anche perché l'evoluzione del personaggio nella serie è molto drammatica³⁴³, si potrebbe dire quasi pessimistica, e il lieto fine regalato al termine della quinta stagione fatica a ripagare di tanta cupezza. Le coordinate stesse dell'istituto familiare cominciano a vacillare (la sorella Sabina partorisce un figlio del fidanzato Daniele e i due, ancora molto giovani, dapprima dividono la casa con il commissario, poi vanno a stare per gli affari loro, ma senza piani molto chiari).

Per quanto riguarda i personaggi secondari del distretto, in generale lo sguardo sulla famiglia appare positivo, soprattutto per quanto riguarda il personaggio del piantone Ugo Lombardi, destinato a trovare l'amore via internet, e poi a coronare il suo sogno di famiglia con l'amata anche di persona.

È chiaro che le declinazioni di queste vicende, sempre limitate dallo spazio in cui vengono sviluppate (soprattutto attraverso le chiacchiere al distretto), sono soprattutto comiche, ma non mancano occasionali riflessioni più profonde (spesso ispirate dai casi di puntata) sul valore positivo della famiglia.

Diverso è il discorso quando si passa ad esaminare i casi di puntata. Qui si può notare come negli anni si sia verificato un certo incupimento nel modo in cui la famiglia le dinamiche relazionali al suo interno (quelle coniugali, ma soprattutto quelle tra genitori e figli) vengono presentate. Queste ultime sono sempre più spesso messe in scena in chiave patologica, altamente conflittuale e drammatica, ben oltre ciò che

³⁴² Anche se pure la Corsi arriva a un passo dal matrimonio seppur, per la prima volta nella serie, solo civile.

³⁴³ Perde il fidanzato nel corso della quarta stagione.

accade nella realtà, benché essa negli ultimi anni abbia certamente mostrato una faccia più problematica.

Sempre più spesso i crimini su cui i poliziotti del distretto si trovano ad indagare si sviluppano all'interno di nuclei familiari disgregati, dove nel migliore dei casi manca il dialogo, mentre a volte tale mancanza si traduce in incomprensioni più o meno forti e occasionali scoppi di violenza anche omicida.

Ecco così non solo uxoricidi e violenze, ma anche infanticidi e simulazioni di rapimenti che tracciano dell'istituzione familiare un'immagine sempre più negativa non solo in quanto "vittima" del degrado, ma anche come artefice di situazioni sempre più difficili da gestire³⁴⁴.

In questo panorama per certi versi un po' paradossale, in cui i personaggi di serie sembrano vivere una realtà profondamente diversa da quella su cui indagano, allo spettatore viene comunque trasmessa una visione generale che amplifica il senso di degrado dei rapporti familiari rispetto alla quale le isole felici (ma sempre più fragili) dei protagonisti non sembrano capaci di porre una barriera, ma nemmeno, come vedremo meglio nei prossimi paragrafi, di offrire un'alternativa esistenzialmente e razionalmente fondata, ma si limitano a garantire un pur precario ristabilimento dell'ordine.

È così che, benché le convenzioni del formato prevedano sempre una chiusura positiva del caso (il colpevole è arrestato e condannato) fin dalla quarta e poi ancora di più con la quinta e la sesta stagione, *Distretto di Polizia* comincia a mettere in scena finali amari in cui la soluzione dei casi non sembra affatto segnare il trionfo di un valore positivo, ma solo la sanzione di un comportamento negativo percepito forse anche come fatalmente ormai inevitabile.

VI.6 Eroi...troppo perfetti per essere veri?

VI.6.1 Famiglia e tensione progettuale: un modello di analisi

³⁴⁴ Si veda in proposito l'episodio della serie 5 in cui una giovane nuotatrice si procura una frattura per poter smettere di praticare uno sport divenuto per lei insopportabile.

In un volume dedicato alle dinamiche del coinvolgimento dello spettatore a partire dalla definizione dell'identità dei personaggi, nel cinema come in televisione³⁴⁵, Paolo Braga ha proposto un modello di analisi della serialità televisiva americana che, poggiandosi sugli esiti della riflessione precedentemente condotta su basi filosofiche, si propone di utilizzare tali presupposti per analizzare il coinvolgimento nella serialità televisiva americana. Partendo dall'idea che "le emozioni del coinvolgimento poggiano sul personaggio, sull'avvertenza e sul continuato riscontro fenomenologico di un'identità personale in azione nei e sui valori"³⁴⁶ e intrecciando tale conclusioni con alcune indicazioni drammaturgiche, l'autore ha classificato numerosi titoli di serialità americana in rapporto ad alcune dimensioni fondamentali per la vita personale e fondamentali nella definizione dei personaggi, la famiglia e la distinzione di gender.

Questo modello di analisi, nel caso della serialità americana, ha il vantaggio di basarsi su testi estremamente formalizzati, raffinati e consapevoli, che offrono molteplici spunti di riflessione e costruiscono un panorama ben differenziato attraverso la ricca offerta di network e tv via cavo.

Nonostante il panorama televisivo italiano sia più limitato, le tecniche di scrittura delle fiction meno raffinate e gli autori spesso meno consapevoli³⁴⁷ delle implicazioni etiche dei testi da loro prodotti, sembra possibile e produttivo, soprattutto in considerazione della rilevanza che la dimensione della famiglia ha sempre avuto in *Distretto di Polizia*, tentare di applicare lo stesso modello di analisi anche a questa serie italiana che pure, come si è visto, rispetto ai suoi corrispettivi americani, presenta una discontinuità di scrittura molto più significativa.

Braga, d'altra parte, individuava in una vena adolescenziale uno degli elementi significativi della serialità statunitense ed è interessante notare che, pur restando fermamente ancorata all'identità generalista richiesta dai committenti italiani, *Distretto di Polizia* sia stata a lungo una delle poche, se non l'unica serie italiana a conquistarsi i favori del pubblico più giovane, normalmente poco interessato alla programmazione

³⁴⁵ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, cit.

³⁴⁶ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p. 150.

³⁴⁷ O forse solo volutamente dimentichi...

della fiction domestica³⁴⁸. Proprio per questo motivo appare sensato tentare di inserirla nello schema di analisi dell'autore per trarre alcune indicazioni circa il trattamento di tematiche rilevanti quale la famiglia e il gender all'interno di un prodotto italiano, cercando di coglierne al contempo i risvolti pragmatici, cioè, sempre seguendo Braga, "le interpretazioni del racconto potenzialmente indotte nello spettatore".

Tra i criteri adottati da Braga per la valutazione dei diversi titoli analizzati c'è la *tematizzazione della famiglia* nel senso di una sua rappresentazione all'interno del racconto, ma anche, a volte, il protagonismo assoluto dei membri di una stessa famiglia. L'altro asse di valutazione è dato, invece, dalla *tensione progettuale* che per l'autore "consiste negli indizi – disseminati nell'ambiente relazionale rappresentato nonché nella caratterizzazione interiore dei personaggi – orientati a produrre in diverso grado l'attesa e la consapevolezza che l'esistenza del personaggio si evolve verso un esito assiologicamente integrativo, nella fattispecie dal punto di vista familiare. Si tiene cioè presente quanto l'ipseità narrativa produce effettivamente nel personaggio sforzo sui valori in oggetto, avvertendoli egli come potenzialità destinate ad un arricchimento dell'essere"³⁴⁹.

Di qui una considerazione dei diversi testi audiovisivi rispetto all'*immaginario di riferimento*, il *genere di riferimento*³⁵⁰ e il *nucleo drammaturgico*, indentandosi con esso le leve profonde che innescano l'azione del personaggio, con polarità che vanno dall'azione e dall'iniziativa autonoma del soggetto (mediata da convinzioni valoriali) fino alla pura reazione a stimoli esterni.

Rispetto all'analisi di Braga – che pure prende in considerazione solo secondariamente un criterio di suddivisione per genere narrativo - appare evidente che, sebbene *Distretto di polizia* venga fatto ricadere nella categoria televisiva del poliziesco, come la maggior parte delle serie italiane e in linea con il rifiuto di una

³⁴⁸ Per un'analisi dettagliata dell'audience di *Distretto di Polizia* si veda l'appendice dedicata.

³⁴⁹ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p.154.

³⁵⁰ Braga recupera qui un criterio di analisi più tradizionale, che viene attivato però all'interno di un criterio più profondo e decisivo; nel campione di analisi considerato i polizieschi, anche se non proprio *stricto sensu*, sono circa una sesto del totale: *Law & Order*, di cui si è avuto modo di parlare nel primo capitolo; il celebre *X-Files*; *Due South*, una produzione canadese piuttosto atipica per i frequenti inserti di surreale e fantastico (fantasmi parlanti e simili); *Nash Bridges*, dove però il protagonista è un investigatore privato; *The Sentinel*, il cui protagonista è un detective dotato di poteri ipersensoriali; *Viper*, dove un ex delinquente a bordo di una vettura futuristica opera ora dalla parte della legge.

targettizzazione del pubblico³⁵¹, esso è in realtà rappresentativo di un macrogenere misto che, sulla base di una nota di fondo caratteristica (il poliziesco, appunto, come altrove il *medical* o lo *school drama*), accumula elementi di mélo e di commedia destinati ad attrarre un pubblico più vasto possibile, dando origine ad una formula di racconto ibrida.

Questo aspetto, sebbene rilevante, non pare, tuttavia, inficiare la possibilità di applicare la medesima griglia di analisi alla serie, che per altri versi ha il vantaggio di aver sempre tentato di imitare le modalità di costruzione dei personaggi e del racconto delle serie d'oltre oceano.

Per quanto riguarda i segmenti entro i quali Braga classifica le serie analizzate, *Distretto di Polizia* potrebbe ad un primo livello essere assimilato a quello degli *eroi in azione*, cioè quelle serie il cui il protagonista “votato ad un confronto polemico, è tenuto a superare una serie di prove, affrontando gli avversari più disparati, in qualità di paladino di un ordine costituito o da ricostruire”³⁵².

Non a caso la maggior parte dei titoli polizieschi fanno appunto parte di questo segmento, seppur con sfumature differenti a livello di concept (e in alcuni casi l'accentuazione di elementi di fantastico e soprannaturale) e si concentrano nel polo che sviluppa l'azione “nel cuore della civilizzazione occidentale, nella giungla d'asfalto in cui l'ignoto, l'antagonista, sorge come deriva patologica della società urbana industrializzata”³⁵³.

Sotto questo versante, forse, *Distretto di Polizia*, con il suo piglio più leggero (per lo meno nelle prime stagioni), la sua aria di provincia (benché sia ambientato in una grande città), e, soprattutto all'inizio, la scarsa enfasi sulla deriva patologica dell'universo rappresentato, manifesta una certa eterogeneità rispetto ai corrispondenti titoli americani, generalmente più cupi e duri.

È vero, però, che i personaggi di *Distretto* condividono con gli omologhi poliziotti/detective americani la profondità umana, la fiducia nel valore della giustizia e il tentativo di ridare una maggiore complessità del reale, anche attraverso il racconto

³⁵¹ Del resto poco logica in una panorama televisivo perennemente a corto di risorse come il nostro.

³⁵² BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p.164.

³⁵³ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p.165. Non è difficile ipotizzare che, con un aggiornamento della campionatura, anche i protagonisti dei vari *C.S.I.* finirebbero in questo settore.

del privato dei personaggi nelle linee orizzontali che si accompagnano a quelle verticali (che però nella serie italiana sono decisamente più importanti che negli esempi citati da Braga, dove ad emergere è soprattutto la linea della lotta per ristabilire l'equilibrio e l'ordine nel mondo).

Vincenti dal punto di vista professionale nonostante la loro imperfezione³⁵⁴, commissari e ispettori del X Tuscolano sono maggiormente seguiti nei loro micro e macro drammi privati (il dolore della perdita del marito per il commissario Scalise e poi la scoperta di un nuovo amore e la gravidanza; la perdita di un/a compagno/a per l'ispettore Ardenzi e il commissario Corsi, entrambi destinati a nuovi amori, e così via) che agli occhi dello spettatore hanno un rilievo quasi pare a quello dei casi di polizia affrontati e risolti.

Anche per quanto riguarda la tematizzazione familiare, dunque, *Distretto di Polizia* si allontana dal campione degli *eroi in azione* perché nella serie italiana la famiglia è presente ben più e oltre la semplice tensione progettuale, ma anche come realtà già in atto, seppur anche problematica.

E se di regola agli *eroi in azione* mancano figure autorevoli di mentori che li aiutino ad uscire dal loro scacco esistenziale, non così è per i personaggi di *Distretto di Polizia*. Non solo perché, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, in realtà ai personaggi manca un autentico squilibrio interno, ma soprattutto perché è all'interno delle relazioni professionali, qui sempre anche affettive e quasi familiari, che ognuno trova la risposta ai propri dilemmi, secondo una dinamica che è esattamente quella del mentore, un ruolo che di volta in volta ognuno esercita nei confronti degli altri secondo coppie preferenziali (come quella Ardenzi/Belli), ma anche occasionalmente costituite.

È evidente, dunque, che se per certi versi *Distretto di Polizia* potrebbe rientrare in questo particolare segmento dell'analisi proposta da Braga, per altri versi sembra possedere alcune delle caratteristiche di un altro segmento, in particolare quello della *coralità familiare*.

³⁵⁴ I personaggi della serie italiana sono senza dubbio meno professionalmente *dotati* di quelli americani, eppure le loro vittorie hanno un maggior sapore di definitività.

Può apparire curioso che non lo si apparenti affatto al segmento in cui Braga fa ricadere una serie americana che per molti versi ha costituito un modello per quella italiana, quel *Law & order* che compare nel gruppo dell'*arena dei predestinati*.

Tuttavia questa sezione riguarda serie dal fortissimo *concept* in cui i personaggi, pur tratteggiati con profondità e ricchezza di sfaccettature, vivono la dimensione lavorativa come una vocazione totalizzante capace di mettere in secondo piano qualunque progettualità altra³⁵⁵, un atteggiamento che, pur con tutta l'idealizzazione nel rappresentare i membri delle forze dell'ordine italiane, *Distretto di Polizia* non ha mai voluto mettere in scena³⁵⁶, sottolineando invece la dimensione della vita personale come essenziale agli individui ed anzi trasferendo sulla comunità lavorativa alcune delle caratteristiche tipiche della famiglia nucleare.

Per questo, da un certo punto di vista *Distretto di Polizia* potrebbe facilmente rientrare nell'orizzonte delle serie a sfondo familiare, perché, anche se certamente la presenza della lotta al crimine nei casi di puntata lo identifica come racconto di genere, il modo in cui essi vengono svolti e le modalità di coinvolgimento dei personaggi, nonché il peso dato alle loro linee orizzontali, spinge gli equilibri nella direzione di una sorta di *domestic comedy* lavorativa/professionale.

Risulta più debole, senza dubbio, la vena educational e la vocazione pedagogica che sono tra le costanti del genere identificate da Braga³⁵⁷, anche perché, specie negli anni più recenti e come si avrà modo di vedere più avanti, la serie italiana tende ad ispirarsi a valori piuttosto sfumati e riconducibili ad un minimo comun denominatore di generica comprensione/accettazione dell'altro piuttosto che al sano *buon senso comune* che ne aveva fatto la forza nelle prime e pur imperfette stagioni.

VI.6.2 Le coordinate dell'identità personale

L'applicazione del percorso di analisi suggerito da Braga a *Distretto di Polizia* fa emergere alcune indicazioni circa i suoi personaggi, che sono preziose per valutare nell'insieme il modo in cui essi sono stati inizialmente concepiti e come tale

³⁵⁶ Diverso è il caso di *R.I.S.* che sotto questo profilo sembra invece rientrare perfettamente in questa categoria.

³⁵⁷ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, pp. 203-204.

definizione si sia (o non si sia) modificata nel corso degli anni, evidenziando pregi e limiti della “scrittura all’italiana” in questo particolare aspetto.

Si è visto che proprio l’architettura e il design dei personaggi siano stati fondamentali nel garantire il successo di *Distretto di Polizia*, garantendo agli spettatori la possibilità, se non di riconoscersi e immedesimarsi nelle vicende dei protagonisti (il procedimento che, come spiega bene Braga, è alla radice del coinvolgimento nella cinematografia e nella televisione americane), per lo meno di seguirle come se si trattasse di chiacchiere di quartiere su cui ciascuno può spendere un giudizio o un’opinione.

Se si esaminano, però, soprattutto le storie personali (sentimentali, professionali, d’amicizia,...) che negli anni hanno coinvolto i membri del distretto, non si può fare a meno di notare che le identità personali costruite dagli autori e sviluppate attraverso le stagioni anche con il contributo degli sceneggiatori di puntata, tendono a risultare e a restare incomplete.

Se, infatti, rientrando appieno nella tradizione seriale domestica, gli “eroi” italiani tendono a restare “a misura di uomo comune” - senza doti investigative eccezionali, ma allo stesso tempo dotati di qualità specifiche (flessibilità, compassione, intuito) in grado di garantire loro il successo – essi d’altra parte appaiono radicalmente privi di veri difetti/mancanze/vizi, ma anche solo fragilità o tentazioni a livello di caratterizzazione morale.

Salvo nelle primissime puntate della prima stagione (dove gli uomini del distretto dimostravano una certa ostilità - causata da pregiudizi – nei confronti del nuovo commissario Scalise), i personaggi di *Distretto* non sono mai realmente invidiosi l’uno dell’altro, non sono mossi da ambizione nell’esercitare il loro lavoro o nel cercare le promozioni, non commetterebbero mai scorrettezze³⁵⁸ né verso un collega né verso altri, non “andrebbero oltre” neppure a fin di bene, non subirebbero nemmeno la tentazione della corruzione (l’atto vero e proprio non è neanche

³⁵⁸ Le trasgressioni del regolamento a fin di bene, che sono quasi una convenzione di genere, non rientrano naturalmente in questo conto.

lontanamente contemplato), dell'abuso o della connivenza con i potenti³⁵⁹, anche quando subiscono un affronto non si abbandonerebbero mai all'ira o alla violenza³⁶⁰.

Non è un caso che, al contrario di quanto avviene in molte serie americane dove non mancano personaggi "sgradevoli" e inizialmente persino ghettizzati dai personaggi "buoni"³⁶¹ questo non accade mai in *Distretto di Polizia* ma neanche nelle altre serie italiane, non per lo meno all'interno dei gruppi degli eroi positivi.

Tale caratterizzazione, però, non dipende dalla volontà di proporre modelli di comportamento consapevolmente positivi³⁶² e, al contempo, è solo in parte imputabile ai condizionamenti imposti dal controllo delle forze dell'ordine; paradossalmente essa ha più a che fare con il timore comune a produttori, scrittori e responsabili della programmazione, di proporre figure troppo problematiche e complesse per paura di compromettere il coinvolgimento da parte degli spettatori.

Riponendo scarsa fiducia, probabilmente a torto (come ha dimostrato in tempi recenti una serie come *Dottor House*), in un pubblico che sia capace di affezionarsi a personaggi realmente imperfetti e per questo bisognosi di avere, magari proprio all'interno della serie, un vero percorso di crescita e "perfezionamento", gli autori, non solo quelli di *Distretto* ma in generale tutti quelli delle maggiori serie italiane, tendono a censurare gli aspetti veramente problematici dei loro personaggi, a smussare i conflitti³⁶³ tra di essi proiettando sempre esternamente al gruppo le tensioni più forti e i

³⁵⁹ A questo proposito si può vedere l'episodio 7 di *Distretto di Polizia 6*.

³⁶⁰ Vedi in proposito gli episodi 13 e 14 di *Distretto di Polizia 6*.

³⁶¹ Solo, però, per rendere ancora più potenti in un momento successivo, quegli snodi di racconto che "costringono" il pubblico a mettersi anche nei loro panni, ad andare oltre una superficie magari meno amabile per scoprire drammi e ferite interiori e scatenare forme ancora più forti di coinvolgimento (a volte, certamente, anche in modo scorretto e tendenzioso, associando forti risonanze emotive a comportamenti personali discutibili). Tra gli esempi di personaggi di questo genere si possono ricordare in *E.R.* la dura dottoressa Carrie Weaver, mentre in *N.Y.P.D.* diversi detective del distretto hanno caratteristiche ben poco politically correct (dal razzismo all'alcolismo); in *C.S.I. New York* il detective più giovane appare almeno inizialmente piuttosto scostante e spregiudicato, più interessato al risultato che al servizio che svolge. Negli ultimi anni la moda ha addirittura spinto nella direzione di creare protagonisti di serie fortemente *disagreeable* sfidando il pubblico ad appassionarsi alle loro storie grazie al loro fascino (*Nip/Tuck*) oppure alla loro indiscutibile eccellenza professionale (*Dottor House*, una serie in cui, tuttavia, la sgradevolezza del personaggio principale ci si accorge essere solo di superficie mentre nel pubblico nasce naturalmente il sospetto che essa nasconda in realtà molto di più e sia, per questo, perdonabile).

³⁶² Come accade, per esempio, in un serie dichiaratamente pedagogica come *Don Matteo* che, pur proponendo modelli di comportamento negativi, per concept prevede per i colpevoli un percorso di redenzione attraverso il contatto con il protagonista, una sorta di "angelo viaggiatore" privo di difetti.

³⁶³ In proposito è interessante vedere GINO VENTRIGLIA, *Riusciranno I nostri eroi?*, in MILLY BUONANNO (a cura di) *Ricomposizioni. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno undicesimo*, Rai-Eri, Torino 2000, pp.181-194

conflitti più problematici e tenendo sempre i personaggi moralmente un gradino sopra i personaggi di puntata coinvolti nei casi.

Il risultato, tuttavia, se a prima vista sembra salvaguardare i personaggi dalla condanna dello spettatore (e quindi, nell'ottica degli autori evitare il rigetto nei confronti della serie nel suo complesso) condanna i personaggi ad un'identità parziale, piacevole, ma mai del tutto soddisfacente, in cui i percorsi rappresentabili o sono totalmente esteriori oppure riguardano generalmente l'inserimento del personaggio all'interno della realtà del distretto.

Unica eccezione è, forse, quella costituita dai percorsi di superamento del lutto, frequentemente messi in scena all'interno di *Distretto di polizia*³⁶⁴, che, forse fatalmente, non possono prescindere dal raccontare un reale dilemma interiore del personaggio, con tutti i pericoli di derive autodistruttive o aggressive, messe in scena in modo non sempre perfetto, ma almeno tentativamente più articolato di altri passaggi.

Per il resto, però, la debolezza delle linee personali di *Distretto di polizia*, ma anche, spesso, la pretestuosità dei conflitti imbastiti a partire dalle indagini sui casi di puntata (quelli che dovrebbero sorgere da punti di vista anche moralmente differenti non tanto sulla decifrazione/interpretazione degli indizi e sull'identificazione dei responsabili, ma piuttosto dalla valutazione dei comportamenti dei sospetti e dei colpevoli) sembrano proprio derivare dalla difficoltà nell'intaccare lo statuto dei personaggi principali, che, non potendo mai davvero sbagliare, trasmettono sempre e da subito un'univoca interpretazione di fatti e situazioni.

Questa situazione, in realtà dipende anche dal fatto che a monte vengono selezionate situazioni che hanno poche sfumature possibili nel loro svolgimento e che garantiscono, per i personaggi e per il pubblico, una sola possibile valutazione di comportamenti ed esiti finali, basata, però, non su un corpus dichiarato e solido di

³⁶⁴ In sordina nella prima stagione con la morte dell'agente Moretti, più esplicitamente con quella di Angela Rivalta nella seconda stagione, con maggiore dispiego di materiale drammaturgico tra quarta e quinta stagione con la morte di Paolo Libero, il compagno del commissario Giulia Corsi; nella sesta stagione, con la morte di un personaggio centrale come quello dell'ispettore Mauro Belli/Ricky Memphis, paradossalmente i risvolti di maturazione personale sono di fatto inferiori, a favore di una nota più celebrativa e solenne che intimamente drammatica.

valori proposti dalla serie, ma su un inoffensivo e un po' generico punto di vista coincidente con la "virtù" inoffensiva dei protagonisti della serie.

Capitolo VII Organizzazione produttiva e gestione dell'autorialità

VII.1 *Creator & Producer* : le figure chiave nelle serie americane³⁶⁵

Con un'esperienza e una storia di oltre settant'anni e un'organizzazione industriale della produzione che consente di realizzare prodotti di altissimo livello qualitativo³⁶⁶, l'universo televisivo americano ha maturato nel tempo precise strutture incaricate di seguire le serie dal momento della loro concezione fino alla realizzazione finale.

L'efficienza di tali strutture, insieme all'*appeal* globale che tali prodotti esercitano non solo sul pubblico americano, ma su quello di tutto il mondo, sono il motore di un mercato estremamente competitivo e raffinato.

In esso il momento della scrittura costituisce lo snodo fondamentale sia dal punto di vista della gestione generale degli show³⁶⁷ che, naturalmente, della capacità di generare originalità e interesse attraverso un racconto dalle caratteristiche tecniche impeccabili³⁶⁸. Ha un peso, naturalmente, anche il fatto che, diversamente da quanto accade nel cinema, lo sceneggiatore è "necessario" anche nel momento in cui l'episodio viene realizzato, per garantire l'aderenza del risultato alle necessità generali dello show³⁶⁹.

³⁶⁵ Per questa parte si è fatto riferimento alla descrizione dei modelli organizzativi ricavabile dalle interviste con autori televisivi americani in STEVEN PRIGGÉ, *Created by...Inside the minds of TV's Top Show Creators*, Silma-James Press, Los Angeles 2005, JAMES L. LONGWORTH (a cura di), *TV Creators. Conversations with America's top producers of television drama*, Syracuse University Press, New York 2002, PAMELA DOUGLAS, *Writing the TV Drama Series*, Michael Wiese Productions, Los Angeles, 2005 e JOHN WELLS, *Writing in America*, in JULIAN FRIEDMAN e PERE ROCA, *Writing long-running television series. Lectures from the first Pilots Workshop*, Fundacion Cultural Media, Barcelona 1994, pp.96-106.

³⁶⁶ In tempi recenti alcuni pilot di serie, come quello della serie *Lost*, sono arrivati a costare 4 milioni di dollari (il budget di un piccolo film indipendente) e a offrire livelli qualitativi che sono pari e superiori a quelli di molti prodotti cinematografici.

³⁶⁷ Un ritardo nella predisposizione delle sceneggiature richieste si riflette evidentemente in un ritardo generale della realizzazione e nella possibile compromissione delle fasi successive del lavoro.

³⁶⁸ Gli show di maggior successo degli ultimi anni, da *C.S.I.* a *Lost* fino a *Desperate Housewives* e *Dr.House* sono estremamente curati sotto il profilo della messa in scena, della recitazione e della regia, ma è sicuramente la scrittura a costituirne l'elemento realmente vincente.

³⁶⁹ Si veda in proposito il parere di J.J.Abrams, creatore di diverse serie di successo (da *Felicity* a *Lost*): "The writer on a film is not regarded the same way as a writer on a television show, because once the film is being made they don't really need the writer anymore. Television is this ongoing process where the writer is genuinely needed. It is this Darwinian thing where the requirement is that we need ongoing scripts in order to make the show happen. So there is an awareness of the value of writers, which, unfortunately, is largely absent on feature films." riportato in PRIGGÉ, *Created by*, p. 167, ma anche John Wells (*E.R.*, *The West Wing*, *Third Watch*) "I think the difference between the TV Industry and other industries employing writers in America is that in TV the

Questo primato ha ottenuto un riconoscimento più significativo a partire dalla seconda metà degli anni Novanta e in particolare in corrispondenza dello sciopero generale degli sceneggiatori organizzato nel 2001 dalla *Writers Guild of America* (WGA)³⁷⁰; la vertenza, che era nata dalla disputa circa la retribuzione di alcuni *credits*, ha rischiato di bloccare per mesi il settore e dimostrato ampiamente il ruolo chiave di autori che, nel tempo, non di rado si sono guadagnati ruoli non semplicemente creativi, ma si sono efficientemente coinvolti nella parte produttiva e realizzativa delle serie, permettendo di dare vita a show con una compattezza ed efficacia mai viste prima.

Il tutto è avvenuto in un momento storico in cui, sotto la spinta di integrazioni dei *network* all'interno di multinazionali dai molteplici interessi, i finanziatori degli show e i loro acquirenti *broadcaster* avevano tutto l'interesse ad esercitare un sempre maggiore controllo sulle serie, non tanto e non solo a livello di contenuti³⁷¹, quanto piuttosto nella gestione della vendita dei diritti³⁷², oppure nel tentativo di mantenere la gestione dei vari livelli di sfruttamento di un prodotto di successo all'interno del proprio gruppo di aziende (produzione, canali regolari e via cavo, ecc.).

Era successo, infatti, per esempio, che serie di grande successo come *Buffy l'ammazzavampiri*, prodotta da 20th Century Fox, venisse invece mandata in onda da Warner Bros. Alla fine lo show fu spostato sul canale UPN, in parte sotto il controllo

medium belongs to the writer. I think that this comes from the demands of series writing, the demand for turning out quality writing. We found out very early that theatre tends to be controlled by the actor, film by the director, and TV, because it requires so many ongoing episodes, is a medium which has come to belong to the writer" in WELLS, *Writing in America*, p.96.

³⁷⁰ Si tratta del potente sindacato degli sceneggiatori – guidato al tempo da John Wells (creatore tra l'altro di *E.R.*) che assicura ai suoi iscritti tariffe minime ed altre garanzie per la salvaguardia del loro lavoro; il precedente sciopero risaliva al 1988, ma nel 2001 la situazione fu peggiorata dal fatto che si era appena chiusa una vertenza con la Screen Actors Guild (SAG), cioè il sindacato degli attori, interessati a salvaguardare i loro interessi nei confronti di produttori e sponsor.

³⁷¹ Le testimonianze di diversi creatori di serie riportate in LONGWORTH, *Tv Creators*, cit. suggeriscono una limitata intrusione dei network nel lavoro creativo e piuttosto una sorta di autocontrollo da parte dei creatori stessi delle serie destinate ai canali "in chiaro" (che devono rispondere ai dettami della FCC (*Federal Communication Commission*); una forma di autocensura totalmente disattesa dai canali via cavo, liberi di trasmettere contenuti ai limiti dell'osceno senza alcuna forma di controllo.

³⁷² Prima di tutto alle emittenti in *syndication*, cioè il circuito delle emittenti locali che acquistano pacchetti di contenuti dalle reti nazionali e trasmettono le serie in "seconda visione" costituendo il primo circuito di reimpiego delle serie e di fatto già offrendo al produttore la possibilità di "andare in pari" con le spese affrontate per realizzarle. È la ragione per cui in seguito la vendita ai paesi stranieri può avvenire a costi contenuti, il che ha per lungo tempo invogliato anche le emittenti italiane a programmare fiction di importazione piuttosto che affrontare l'oneroso investimento di realizzarle in proprio.

di Newscorp, l'azienda madre di Fox³⁷³, in modo da compattare la linea di sfruttamento della serie, dalla creazione fino alla messa in onda.

Il rapporto di forza tra produttori indipendenti o semindipendenti (cioè spesso invece legati a doppio filo con gruppi industriali di cui fanno parte anche i canali che mettono in onda le serie) cambia comunque a seconda dei soggetti; personaggi come Jerry Bruckheimer, responsabile del *franchise C.S.I.*, che è anche produttore cinematografico di successo, o il recentemente scomparso Aaron Spelling, hanno naturalmente un potere di contrattazione maggiore di altri.

Al di là delle comprensibili differenze, e in parte a dispetto di altre variabili (come ad esempio la specificità dei diversi formati – serie ad episodi chiusi o serializzate, serial, ecc.), comunque, ciò che resta più o meno costante è il modo in cui è organizzato il processo di scrittura delle serie, sempre saldamente connesso al momento della produzione, che avviene, contrariamente a come accade spesso da noi, in parallelo e in continuità con la fase creativa e in buona parte, come si vedrà, sotto la supervisione degli stessi autori.

La ripartizione dei ruoli all'interno dei team creativi è organizzata in forma piramidale in modo da garantire sempre la massima omogeneità di contenuti e standard qualitativi³⁷⁴.

Al vertice di ogni gruppo è collocato uno *showrunner*, che non è un semplice caposcrittura, ma è responsabile in maniera più o meno diretta di pre-produzione, produzione e post-produzione di uno show, cioè esercita il controllo sia sugli scrittori che sul lavoro dei registi, garantendo la consegna puntuale delle puntate al network.

È evidente che questo ruolo, che è ricoperto spesso da scrittori di grande esperienza, già creatori di serie o capaci di crescere all'interno di serie create da altri, implica anche capacità gestionali (di pianificazione logistica ed economica) non indifferenti e una notevole capacità di leadership.

Soprattutto in corrispondenza della stagione dei successi di alcune famose serie drammatiche (*NYPD Blue*, *E.R.*, *Law & Order*) a svolgere questo ruolo sono stati spesso gli stessi creatori delle serie (Steven Bochco per *NYPD Blue*, John Wells per

³⁷³ L'esempio e il quadro generale sono riportati in LONGWORTH, *Tv Creators*, p.XXVI-XXVIII.

³⁷⁴ Per i dettagli si veda DOUGLAS, *Writing the TV Drama Series*, pp. 168-175.

E.R., Dick Wolf per *Law and Order*), capaci di sviluppare forme di controllo più o meno totale sulla parte creativa e poi realizzativa dei diversi show.

Esempi di questo tipo di autori sono anche Chris Carter (creatore di *X Files*, ma anche regista di diversi episodi e produttore esecutivo), o David Chase (*Sopranos*) e ultimamente J.J.Abrams (*Alias* e *Lost*); esempi storici sono invece personaggi come il veterano Donald Belisario (*Magnum P.I.*, *JAG*).

Negli ultimi anni, tuttavia, accade sempre più spesso che la figura del creatore della serie sia in realtà disgiunta da quella dell'*executive producer* responsabile; questo accade soprattutto quando il creatore è innanzitutto uno scrittore e preferisce dedicare le sue energie in primis alla scrittura: esempi di questo tipo sono Aaron Sorkin (*Sports Nights*, *The West Wing*), che si è affiancato a John Wells, oppure Anthony Zucker (suo il *franchise* di *C.S.I.*) che è supportato da Carol Mendelson (ma naturalmente anche dal produttore Jerry Bruckheimer).

Sorkin, per esempio, è a tutti gli affetti autore della totalità degli episodi di *The West Wing*, che sono scritti da lui personalmente a partire da spunti offerti dallo staff³⁷⁵; Zucker, per contro, pur scrivendo molte delle puntate di *C.S.I.*, lo fa spesso in collaborazione con la stessa Mendelson o con altri autori dello staff, affidando una parte degli episodi anche ad autori freelance.

Questi ultimi costituiscono l'altro estremo della scala gerarchica dei team produttivi delle serie: sono autori esterni che possono essere professionisti già esperti oppure autori nuovi che vengono contattati sulla base di *spec scripts*³⁷⁶. Questi sceneggiatori vengono incaricati di scrivere singoli episodi della serie, a partire da soggetti da essi stessi presentati (ma comunque rivisti da membri interni allo staff) oppure forniti dal team creativo della serie.

Il livello successivo è rappresentato dagli *staff writers*, cioè gli autori fissi della serie, stipendiati direttamente dal produttore, che partecipano alla concezione complessiva della serie oltre ad essere autori di una buona parte degli episodi.

³⁷⁵ In proposito si veda LONGWORTH, *Tv creators*, pp.1-30

³⁷⁶ Gli *spec script*, diffusi anche nell'industria cinematografica, sono sceneggiature scritte da un autore al di fuori di un contratto di commissione per offrire un esempio delle proprie capacità. Nel caso di uno show televisivo si tratta di un "episodio prova" che consente ai produttori di verificare la capacità dell'autore di inserirsi all'interno di un certo mondo narrativo e di padroneggiare le caratteristiche specifiche del format.

Lavorare in questo ruolo rappresenta per qualunque sceneggiatore una forma preziosa di apprendistato, che consente di diventare padroni non solo di strumenti di scrittura, ma anche di nozioni di gestione di una serie che sfuggono completamente a chi si occupi unicamente di singoli episodi.

Tra i compiti di questi professionisti, comunque, rientra anche la riscrittura di episodi originariamente prodotti dagli autori freelance per portarli all'omogeneità richiesta dalla serie.

Ad un grado più alto nel team si collocano gli *story editor*, scrittori con maggiore esperienza e con maggiori responsabilità in termini di scelte creative, che scrivono episodi e supervisionano il lavoro degli altri autori dello staff.

Tra i creativi di una serie USA rientrano anche alcuni di coloro che nei titoli sono indicati con il nome di *producer*. Tra di essi ci sono infatti sia persone che si occupano dell'organizzazione pratica della produzione (equipaggiamenti, programmi, budget, personale della troupe), sia altri scrittori, più o meno equivalenti agli *story editor*, che hanno guadagnato con tempo ed esperienza un titolo più alto (con corrispondenti incrementi di retribuzione, valutati anche in termini di bonus o percentuali nei profitti realizzati dalla serie).

Una variazione di grado ancora superiore è quella data dal ruolo di *supervising producer*, un professionista il cui grado di responsabilità comporta anche la possibilità di assumere nuovi autori e assegnare altri incarichi relativi alla produzione. Questo ruolo può essere l'anticamera o, in alcuni casi, coincidere con il vertice della scala gerarchica, cioè con lo *showrunner*.

Tra le altre cose, lo *showrunner* si occupa negli Usa anche di gestire i rapporti con i network, raccogliendo dai responsabili le indicazioni generali sugli argomenti da toccare nei diversi episodi e presentando le linee di sviluppo delle nuove stagioni in modo da minimizzare in seguito gli interventi di modifica sulle sceneggiature.

La forte identità che le diverse reti americane hanno sviluppato negli anni, del resto, costituisce un punto di riferimento costante e chiaro per gli autori, che sanno bene cosa significhi, per esempio, sviluppare una serie per una rete come ABC (che fa

capo alla multinazionale Disney) o per WB, che per lungo tempo è stata la rete dedicata ai ragazzi e ai giovani.

Gli showrunner, comunque, si fanno garanti nei confronti della rete dell'omogeneità della serie rispetto alla linea editoriale, anche nel caso in cui l'impronta del produttore sia più evidente (come nel già citato caso di Jerry Bruckheimer, o del defunto Aaron Spelling).

Le diverse figure professionali considerate in precedenza formano i gruppi creativi in numeri variabili a seconda della tipologia e della dimensione della produzione, ma hanno un funzionamento generalmente simile.

Wells³⁷⁷, per esempio, descrive la routine lavorativa sperimentata al tempo in cui era showrunner della serie *China Beach* come un alternarsi di lavoro individuale e di gruppo in diverse percentuali a seconda delle fasi di lavorazione e delle esigenze specifiche della serie.

In una giornata lavorativa che può durare anche 14 ore, il primo appuntamento (intorno alle 8 del mattino) è costituito da un aggiornamento di tutti gli scrittori coinvolti ai vari livelli, destinato alla discussione degli episodi in pre-produzione, realizzazione e post-produzione.

Dalle 9 alle 12 i vari scrittori si dedicano al lavoro individuale (che nei diversi momenti dell'anno può coincidere con lo sviluppo di soggetti, la scrittura di sceneggiature o la revisione di materiale prodotto da autori freelance), per poi riunirsi fino alle 18 per il lavoro collettivo di brainstorming.

Questa vitale fase dell'elaborazione è destinata nelle prime fasi a far emergere il ritratto dei nuovi personaggi, ma anche le idee base per le storie e le linee di sviluppo generali della serie.

Ogni argomento viene proposto, discusso e ridiscusso in modo da poter diventare realmente oggetto di una formulazione comune facendo sì che ognuno degli autori sia in grado, in un secondo momento, di padroneggiarlo pienamente.

Naturalmente una delle parti più importanti di questo lavoro è costruita dai cosiddetti *pitch*, cioè la primissima formulazione delle storie per le puntate presentata

³⁷⁷ WELLS, *Writing in America*, pp.99-102

da un autore ai colleghi in forma di breve racconto, che individui fin da subito i personaggi coinvolti e il conflitto fondamentale implicato nello svolgimento.

In un secondo momento questo materiale prodotto collettivamente viene suddiviso tra gli autori per raggiungere una formulazione più dettagliata pronta per la successiva fase di discussione comune.

In questa logica, dal momento che la materia narrativa passa per diverse fasi di “lavorazione”, un singolo autore dello staff può essere chiamato a seguire un episodio solo in fase di soggetto e un altro in sceneggiatura, o per un altro a supervisionare la scrittura di un autore esterno.

Va tenuto presente che questo sistema di lavoro mira a produrre con continuità una notevole quantità di materiale “finito” da passare alla produzione, che ha la necessità di programmare con largo anticipo i tempi e i modi della realizzazione.

In ogni caso, come si è detto, agli autori può essere richiesto di intervenire anche in fase di realizzazione per poter correggere e revisionare le sceneggiature.

Anche in quest’ottica e per evitare gli sprechi derivanti dalla presentazione di sceneggiature che presentano particolari e insormontabili ostacoli alla realizzazione, lo showrunner deve essere in grado di tenere sotto controllo i valori produttivi, il che è possibile solo a partire da una conoscenza dettagliata del processo produttivo nel suo complesso.

È evidente che a questa organizzazione, frutto di decenni di esperienza, corrisponde la possibilità di realizzare nei tempi previsti (spesso anche molto ristretti) i 22/24 episodi di ogni stagione mantenendo livelli qualitativi costanti e consentendo anche alcune modifiche “in corsa” derivate dalla verifica delle reazioni del pubblico e dai rating sui diversi target.

Come si è già detto, poi, le serie americane che riescono ad ottenere sufficienti ascolti, hanno l’obbligo di garantire di anno in anno la realizzazione di un numero standard di episodi per stagione, mentre in Italia solo in tempi recenti (*Distretto di Polizia* è stato il primo caso) le produzioni sono state in grado di garantire, per le ragioni più diverse (dalla disponibilità degli interpreti o dei registi a rallentamenti nello

sviluppo, ma anche altre imputabili ai piani produttivi delle reti committenti) una regolare programmazione³⁷⁸.

Nonostante tutto, comunque, la forte competitività del mercato americano rende i destini dei diversi show sempre precari, perché legati oltre che ai valori assoluti degli ascolti, alla capacità di individuare, attrarre e conservare particolari tipologie di ascolto appetibili per gli inserzionisti³⁷⁹.

Anche le competenze in questo campo, dunque, rientrano in qualche misura tra quelle necessarie a chi governa i vertici di una serie che miri a durare nel tempo.

Sono evidenti, in questo le differenze rispetto ad un orizzonte, professionale e produttivo, come quello italiano, dove, come si vedrà, le competenze tendono ad essere molto più frammentate.

VII.2 Responsabilizzazione, parcellizzazione e controllo: autore ed autori nel mondo produttivo italiano

La realtà italiana, in ogni caso decisamente più “giovane”, si presenta come più variegata rispetto a quella americana dal punto di vista sia dell’organizzazione del lavoro creativo (dalla prima concezione delle serie sotto forma di concept fino alla gestione dei reparti scrittura) che della relazione degli autori con gli altri settori della produzione.

Ciò dipende, naturalmente, anche dalle profonde differenze dell’intero orizzonte di produzione e messa in onda, che comprende sia i soggetti che materialmente realizzano le serie sia, naturalmente, coloro che le acquistano e mettono in onda in un contesto molto più limitato di quello di oltreoceano³⁸⁰.

In Italia si è gradualmente imposto un modello produttivo che tende ad integrare l’autoproduzione (unica soluzione praticata nei primi tre decenni della televisione italiana) con l’appalto esterno di programmi e servizi; come ricorda Petrocchi, “in coerenza con la sua natura di emittente commerciale la Fininvest ha adottato il sistema

³⁷⁸ Si vedano i casi de *Il Maresciallo Rocca*, le cui stagioni vanno in onda a due/tre anni di distanza l’una dall’altra, o di *Don Matteo*, in cui l’intervallo è stato solitamente di diciotto mesi.

³⁷⁹ In proposito si vede l’accurata ricostruzione, fatta dallo stesso creatore della serie Aaron Sorkin, del particolare e prezioso pubblico attratto da una serie come *The West Wing* in LONGWORTH, *Tv creators*, pp.24-27.

³⁸⁰ Per un quadro d’insieme dei meccanismi produttivi si veda PETROCCHI, *La fiction tv*, pp.107-134.

di *total commissioning* [...]; anche la Rai, costretta dalla competizione sul mercato interno, ha gradualmente accolto questo meccanismo di produzione, non senza resistenze dovute alla tradizione aziendale e alla posizione istituzionale, e attualmente appalta a società di produzione cinematografiche. Le ripercussioni sull'organizzazione del lavoro e sulla definizione delle figure professionali sono state robuste: ne sono traccia i ripetuti tentativi di riattivare le linee di produzione interna, più insistiti nelle ultime stagioni in cui l'emittente pubblica ha tentato di sperimentare l'elettronica su diversi formati, dal film tv alla serie al serial, nell'intento di sviluppare un prodotto domestico destinato al *day time* o alla seconda serata”³⁸¹.

Nella definizione dei modelli organizzativi nella realizzazione dei prodotti seriali, quindi, vanno ad intrecciarsi le esigenze più generali connesse alle necessità produttive ed istituzionali dei committenti con i vincoli imposti dai diversi format, ma anche con differenti impostazioni di fondo, che sottolineano in modo diverso l'autonomia creativa dei diversi soggetti autoriali coinvolti rendendola compatibile con la gestione di un prodotto molto complesso.

È naturale, così, che nel contesto italiano si riscontrino modelli di organizzazione piuttosto diversi, le cui particolarità si possono imputare solo in parte alle diverse esigenze imposte dalla realizzazione di serie a episodi chiusi piuttosto che serie più o meno spiccatamente “serializzate”, cioè quelle in cui le linee orizzontali (personali o professionali) hanno un peso consistente, tale da mettere in secondo piano la singolarità dei “casi di puntata”.

Le decisioni che stanno all'origine della scelta di uno o dell'altro modello di organizzazione delle diverse fasi del lavoro fanno perno su figure professionali diverse (principalmente sceneggiatori e story editor³⁸²), anche se, come si vedrà, spesso esse

³⁸¹ PETROCCHI, *La fiction tv*, p.112.

³⁸² Se il termine sceneggiatore non necessita di definizioni, quello di story editor è relativamente nuovo nel panorama italiano. Questa figura, un professionista che può lavorare sia all'intero delle singole case di produzione che nelle reti committenti con qualifica di consulente, è quella di chi svolge, rispetto al materiale narrativo della serie, in tutte le sue fasi di sviluppo, dal soggetto alla sceneggiatura, un ruolo di “consulenza”, di analisi e di sviluppo, fornendo indicazioni sui difetti e i punti deboli e suggerendo esigenze e soluzioni di cui si prenderanno carico gli sceneggiatori in fase di riscrittura o revisione. Dal punto di vista della regolamentazione del diritto d'autore lo story editor non è considerato “autore” del prodotto audiovisivo. In proposito si vedano le indicazioni riportate nel sito ufficiale della SIAE (www.siae.it). Va ricordato, tuttavia, che richieste per un maggiore riconoscimento del contributo creativo, a volte consistente, fornito da queste figure professionali, sono riconosciute da più parti, tanto che è stato ipotizzato di consentire agli story editor di iscriversi alla SACT

sono indicate con lo stesso termine; figure professionali e soggetti autoriali che si prendono carico in modo diverso e con diverse forme di riconoscimento delle varie fasi di creazione e produzione dei vari episodi della serie.

Si cercherà di individuare le peculiarità di ciascuno dei modelli presentati, sottolineandone i vantaggi e gli svantaggi rispetto al prodotto da realizzare, ma anche in rapporto alle strutture produttive con cui il settore creativo si trova inevitabilmente ad interagire.

Né va dimenticato il peso del controllo esercitato dalla committenza; “la struttura duopolistica del mercato televisivo italiano contribuisce a sbilanciare il potere di controllo dei contenuti a favore del *broadcasting*: sono i funzionari delle strutture di programmazione delle reti i veri *gatekeeper* della fiction televisiva italiana.”³⁸³. Anche in questo caso, tuttavia, le variabili sono molte: la credibilità del produttore, basata sui precedenti successi (che ne aumenta il potere di contrattazione con la rete committente), la regolarità dei contatti con le strutture editoriali interne al network, o addirittura il fatto che una serie sia realizzata internamente alle strutture del network stesso, fanno sì che anche l’organizzazione del lavoro creativo si strutturi in modo differente, risolvendo in modo diverso le problematiche relative alla gestione del lavoro creativo e all’interazione con il settore produttivo e la committenza.

L’analisi qui di seguito proposta non vuole essere esaustiva dell’intera realtà produttiva italiana, ma punta, al contrario a presentare tre esempi significativi che, se non esauriscono, certamente, la varietà tipica di una realtà ancora artigianale come quella italiana, permettono tuttavia di individuare un arco di riferimento che va dall’estremo di un controllo verticalizzato e totale (come accade per esempio ne *La squadra*) fino a quello di una maggiore responsabilizzazione dei singoli autori rispetto al materiale narrativo (*Don Matteo*), passando per una tipologia intermedia, quella di *Distretto di Polizia*, che, per necessità, sceglie una forma ibrida in cui convivono una forte ricerca di unitarietà e uniformità con la presenza di una maggiore frammentazione del lavoro di scrittura.

(Società degli Autori di Cinema e Televisione), l’associazione che riunisce gli sceneggiatori televisivi e cinematografici.

³⁸³ PETROCCHI, *La fiction tv*, p.113.

VII.2.1 *Distretto di Polizia*³⁸⁴

La struttura del racconto in una serie come *Distretto di Polizia*, in cui sia la Linea Gialla che le forti linee orizzontali personali costituiscono una parte essenziale di ogni singolo episodio, impone che la maggior parte del lavoro di concezione della serie venga effettuata da un soggetto creativo unitario, capace di coordinare le varie componenti del racconto e dettagliare le linee orizzontali all'interno dei 26 episodi di ogni stagione.

Soprattutto a partire dalla terza stagione, quindi, la fase di concezione e scrittura dell'ossatura della serie è stata affidata ad un gruppo interno di autori (3/4 persone) che mantiene con la casa di produzione (e in primo luogo con il produttore-creatore Pietro Valsecchi) un rapporto costante dal momento in cui viene scelto il nucleo narrativo della Linea Gialla fino alla realizzazione dei singoli episodi. Queste persone sono indicate (anche nei titoli di testa dei singoli episodi) con il nome di *story editor*, anche se i loro compiti, come si vedrà, coincidono solo in parte con quelli comunemente attribuiti a queste figure professionali in ambito italiano.

Questo gruppo di persone è costituito da *sceneggiatori professionisti* che hanno il compito di realizzare, a partire dalle indicazioni del produttore (più o meno dettagliate nei diversi anni) il cosiddetto “manifesto”³⁸⁵ che, insieme ai soggetti dei singoli episodi, comprende tutto il materiale narrativo necessario alla realizzazione della serie; questi autori, che si fanno carico anche della creazione, sempre in accordo con il produttore (che può indicare temi o specifiche storie che desidera siano trasposti nel format della serie), di tutti i soggetti degli episodi (casi A e casi B), nonché della stesura in sceneggiatura di una parte degli episodi³⁸⁶.

La maggior parte degli episodi, tuttavia, viene affidata per la stesura in forma prima di scaletta e poi di sceneggiatura, a sceneggiatori esterni alla casa di produzione che ricevono il materiale di base e hanno il compito di rielaborarlo in proprio.

³⁸⁴ Il contenuto di questo paragrafo è stato ricavato in primo luogo dall'esperienza personale all'interno del team di scrittura di *Distretto di Polizia 6 e 7*, ma anche dall'intervista con Daniele Cesarano, story editor di *Distretto di Polizia 3,4 e 5* nonché dall'esperienza di Barbara Petronio e Leonardo Valenti, story editor di *Distretto di Polizia 3 e 4*, così come riportata in GUIDONI, *Showrunner all'italiana 1*, p.49-54.

³⁸⁵ In proposito si veda il capitolo IV.

³⁸⁶ In particolare a loro sono affidate le puntate che contengono snodi fondamentali del racconto, cioè quelle in cui prevale la Linea Gialla, per esempio, ma anche le ultime della stagione, in cui vengono “tirate le fila” di tutte le linee orizzontali.

Rispetto a queste sceneggiature, dunque, i responsabili interni hanno propriamente un ruolo di *story editing* che, tra l'altro, prevede l'analisi dei testi presentati dagli autori esterni e un'eventuale revisione della scansione delle scene e dei dialoghi al termine delle stesure di sceneggiatura previste dai contratti con gli sceneggiatori esterni.

Esigenze di risparmi produttivi o variazioni delle linee narrative dovute a ripensamenti sulle linee dei personaggi o sulla Linea Gialla impongono spesso un'ulteriore revisione dei singoli episodi (per eliminare o compattare ambienti e per correggere la direzione drammaturgica di alcuni archi di racconto); di questo lavoro si fanno carico sempre i responsabili interni, che per questo interagiscono in modo consistente con il settore produzione, sia nei mesi precedenti le riprese che più avanti, quando gli imprevisti legati alla realizzazione possono costringere a interventi più o meno significativi sui testi.

Gli story editor di *Distretto di Polizia*, compatibilmente con la disponibilità di tempo lasciata dallo svolgimento del lavoro di creazione e scrittura³⁸⁷, seguono il lavoro del set (non in maniera costante, ma solo in caso di specifiche esigenze manifestate dal regista o dagli interpreti), ma soprattutto si occupano di seguire e supervisionare una parte del lavoro di post-produzione, visionando i primi montaggi degli episodi e indicando possibili modifiche, nonché la necessità di eventuali doppiaggi di battute o intere scene recitate scorrettamente o modificate in modo da pregiudicare la comprensione della puntata³⁸⁸.

Come si può notare, ci si trova di fronte ad un modello organizzativo abbastanza simile a quello delle serie americane, soprattutto per quanto riguarda la fase di concezione e realizzazione delle sceneggiature.

In *Distretto di Polizia*, tuttavia, le responsabilità e i poteri degli story editor/autori della serie sono molto più limitati rispetto a quelli degli omologhi americani. Anche lasciando in secondo piano il fatto che una robusta parte

³⁸⁷ Si tenga presente che il lavoro creativo si svolge in modo continuo, perché una volta completato il lavoro di scrittura degli ultimi episodi di una stagione si comincia quasi immediatamente la fase di brainstorming e concezione di quella successiva.

³⁸⁸ Nell'anno relativo alla creazione della sesta stagione (quella andata in onda nell'autunno 2006) una parte di questo lavoro è stata svolta da un delegato di produzione esterno al gruppo creativo che ha svolto soprattutto mansioni di collegamento con il set e in seguito di verifica sul materiale prodotto.

dell'iniziativa creativa proviene dal produttore del format³⁸⁹, la loro discrezionalità, infatti, non include sempre la possibilità di scegliere gli sceneggiatori esterni a cui affidare i singoli episodi, né la possibilità di influire sulle scelte di casting e di esercitare un vero ruolo di controllo sulla realizzazione dei testi in audiovisivo.

Il loro potere riguarda soprattutto la fase che precede e segue le riprese, ma non quella delle riprese stesse, per le quali la responsabilità creativa passa totalmente nelle mani del regista e del produttore esecutivo/organizzatore generale³⁹⁰, al contrario di quanto accade negli Stati Uniti dove, come si è visto, anche grazie alle competenze specifiche acquisite negli anni, gli autori delle serie hanno la possibilità di prendersi carico di ogni fase della realizzazione garantendo al progetto una maggiore coerenza interna e unitarietà.

Nonostante questi limiti, fino ad ora il sistema adottato dalla Taodue per dare unità e coerenza alla serie ha funzionato piuttosto bene, garantendo la possibilità di conciliare la varietà di stili e peculiarità espressive (data dal contributo di autori esterni, che tuttavia generalmente hanno ormai da tempo un legame privilegiato con la produzione e con la serie in particolare) con l'omogeneità della scrittura garantita dalla supervisione di soggetti che svolgono un ruolo propriamente creativo sia in prima persona (nella creazione della serie e nella stesura delle proprie puntate) che nell'interazione con gli autori esterni.

Va osservato, in ultimo che, proprio grazie alla credibilità acquisita negli anni dalla Taodue in generale e da una serie come *Distretto di polizia* in particolare, il controllo esercitato dal network sulla fase di ideazione e scrittura si è progressivamente allentato, dando la possibilità di lavorare in tempi più rapidi e senza sottostare quasi a nessun tipo di pressione o imposizione da parte dell'emittente, sia a livello di contenuti che di sviluppo delle storie.

³⁸⁹ Questa ambiguità si rispecchia anche a livello di attribuzione dei diritti d'autore della serie; al momento, non a caso, è in corso una disputa per l'attribuzione dei diritti relativi ai soggetti dei singoli episodi, diritti che hanno un consistente valore economico proprio in virtù della longevità e del successo della serie: le puntate, infatti, vengono frequentemente replicate e ogni volta i titolari ricevono un compenso in base alla titolarità dei diritti. Gli autori delle puntate, coerentemente con quanto detto, sono titolari unicamente dei diritti relativi alla sceneggiatura. Meno chiaro è chi possa vantare la titolarità dei soggetti, in cui è implicato sia il lavoro creativo degli story editor-autori che quello del creatore del format e ispiratore della Linea Gialla stagionale, il produttore Pietro Valsecchi. Una decisione in merito costituirà un precedente e un riferimento indispensabile per definire un tema delicato come quello dell'autorialità all'interno di prodotti seriali.

³⁹⁰ Per *Distretto di Polizia* questo ruolo è stato sempre esercitato da Daniele Bellucci.

VII.2.2 Altre serie (poliziesche) italiane

VII.2.2.1 *Don Matteo*

In ambito italiano, soprattutto fino a quando le serie hanno sposato prevalentemente il modello delle puntate chiuse, ha dominato un modello di gestione dell'autorialità che prevedeva, al contrario di *Distretto di polizia*, una netta divisione di compiti tra *sceneggiatori* e *story editor*.

Per illustrare questo modello si farà riferimento ad un'altra serie poliziesca, *Don Matteo*, che, per longevità e successo ben si presta ad un confronto con *Distretto*.

La quasi totale assenza di linee orizzontali³⁹¹ pone *Don Matteo* all'estremo opposto rispetto alla gestione del materiale narrativo di *Distretto di Polizia*; in teoria, infatti, pur nel rispetto del format, ogni episodio potrebbe avere vita propria ed essere sviluppato da un diverso autore senza danno per l'andamento della serie.

In realtà la particolarità del *concept* (ci troviamo di fronte ad un giallo, sì, ma nelle vicende hanno molto peso tematiche eticamente e moralmente rilevanti e il passaggio relativo alla "redenzione" del colpevole è decisamente più importante rispetto alla semplice risoluzione del caso) rende comunque necessaria un forte coordinamento interno dei contenuti.

Storicamente, poi, la casa di produzione Lux Vide ha sempre avuto la particolarità, apparentemente onerosa dal punto di vista dei costi, ma certamente vantaggiosa in termini di gestione dei contenuti e controllo sui prodotti (e quindi, naturalmente, sulla lunga distanza anche conveniente sotto il profilo economico), di possedere un reparto editoriale numericamente consistente e professionalmente preparato che esercita un ruolo di direzione e garantisce un continuo collegamento tra tutti i settori della produzione.

Non va dimenticato poi che *Don Matteo* è una serie commissionata e realizzata per la televisione pubblica (e in particolare Rai 1); ciò implica che la rete esercita normalmente un maggiore controllo su tutte le fasi di ideazione e scrittura per

³⁹¹ Solo nella quarta e nella quinta stagione sono comparse linee orizzontali, in seguito all'inserimento di un nuovo personaggio, quello del sindaco Laura (Milena Miconi), destinato ad intrecciare una storia d'amore, sempre giocata sui toni della commedia, ma non priva per questo di ostacoli, con il capitano dei carabinieri Anceschi.

verificare sia la compatibilità con la linea editoriale del broadcaster sia la qualità del prodotto stesso.

La concezione delle singole stagioni di *Don Matteo* procede sotto la guida degli story editor incaricati che, tuttavia, non esercitano un ruolo primariamente creativo (come si è visto per *Distretto di polizia*), ma piuttosto accompagnano lo sviluppo degli episodi affidato ai singoli sceneggiatori, cioè svolgono esattamente ciò che normalmente si intende per story editing.

Agli sceneggiatori, ad ogni modo, è richiesto di produrre prima “spunti”, una sorta di idea base per la puntata, e poi, previa approvazione da parte non solo degli editor interni, ma anche del committente (nella persona di incaricati di Rai Fiction ed eventualmente anche di Rai Uno, la rete che mette in onda la serie³⁹²), soggetti, scalette e sceneggiature, restando in tal modo titolari di tutta l’autorialità connessa alla scrittura dell’episodio³⁹³, mentre su di essi gli story editor esercitano un ruolo di controllo e direzione che a seconda dei casi è più o meno rilevante.

Tra i primi compiti degli story editor c’è naturalmente quello di evitare, nella fase di selezione, che i soggetti prodotti dai vari autori riprendano episodi già realizzati o siano troppo simili ad altri presi in considerazione per la stagione in corso.

Tra gli spunti presentati, poi, si devono individuare quelli che meglio si inseriscono nell’universo narrativo della serie e che meglio si adattano alle corde espressive degli interpreti e allo sviluppo dei personaggi³⁹⁴.

Nella fase di scrittura le competenze messe in gioco dagli story editor sono principalmente di natura drammaturgica³⁹⁵; anche ad essi è tuttavia richiesto fin da

³⁹² Ciò implica, per esempio, che, mentre nel caso di *Distretto di polizia* gli sceneggiatori esterni non vengono mai a contatto con il broadcaster, diverso è il caso per gli sceneggiatori di *Don Matteo*, direttamente coinvolti nel percorso di sviluppo svolto in collaborazione con il committente.

³⁹³ Fatta salva la titolarità del format riconosciuta ad Alessandro Jacchia e del soggetto di serie che appartiene a Domenico Saverni e Alessandro Bencivenni.

³⁹⁴ Uno sviluppo limitato, naturalmente, trattandosi di serie ad episodi chiusi in cui i personaggi sono virtualmente sempre uguali a se stessi. Il che non impedisce, naturalmente, la possibilità di costruire storie su aspetti dei personaggi non ancora pienamente esplorare giocando su varianti delle loro caratteristiche.

³⁹⁵ Nell’ultima edizione della serie, tuttavia, agli story editor è stato affiancato un responsabile generale delle sceneggiature con l’incarico di effettuare una revisione finale dei testi in modo da ottenere una maggiore uniformità. Il passaggio successivo prevede la creazione di un team creativo simile a quello che esiste in *Distretto di Polizia*, che si prenda carico dell’ideazione di gruppi di soggetti (e poi di sceneggiature) per le puntate in modo da garantire a monte una certa uniformità. Questa scelta organizzativa, che riguarda comunque solo la fase strettamente creativa, non prescinde dalla presenza di story editor incaricati di sorvegliare ad un livello più alto l’andamento della serie.

principio un occhio rivolto alle esigenze della produzione, cioè all’ottimizzazione delle risorse e al rispetto dei vincoli produttivi del format (che, per esempio, prevedono precise proporzioni tra le scene girate negli ambienti fissi di serie, la caserma dei Carabinieri e la canonica, e quelle girate in altri ambienti).

La differenza fondamentale rispetto a *Distretto*, però, è nelle fasi successive. Una volta terminata l’ultima stesura della sceneggiatura, infatti, gli sceneggiatori di puntata escono completamente dal processo produttivo, che ricade completamente sulle spalle degli story editor, impegnati sul set con un reale potere di controllo³⁹⁶, poi coinvolti anche in fase di post-produzione (montaggio, scelta delle musiche) accanto al regista e alle altre figure deputate.

Di fatto, quindi, pur non svolgendo propriamente un ruolo di ideazione, gli story editor hanno in *Don Matteo* un compito che si avvicina a quello di “controllo totale” svolto dagli autori delle serie americane e sono i garanti dell’identità della serie sia rispetto al produttore che nei confronti del committente.

VII.2.2.2 *La squadra*

Il terzo modello che si prende in considerazione è quello relativo a *La squadra*, la serie in episodi da 90/100’ realizzata con produzione interna per Rai 3³⁹⁷ e in quanto tale gestita dalla società produttrice in stretta collaborazione con le strutture di controllo e di produzione Rai..

A dispetto del diverso formato, in questo caso il modello di gestione non solo dell’autorialità, ma anche di tutto il progetto produttivo è stato costruito, soprattutto per esigenze di contenimento dei costi, su quello delle *soap opera*³⁹⁸, tanto più che le strutture incaricate della parte tecnica della realizzazione (il cosiddetto “sotto la

³⁹⁶ Non mancano le difficoltà nell’affermare il primato del reparto editoriale su quello produttivo, ma negli anni il coinvolgimento costante degli story editor, spesso molto giovani, in tutte le fasi della produzione e post-produzione ha guadagnato loro un maggior credito.

³⁹⁷ Per la stesura di questa parte si è fatto riferimento innanzitutto all’intervista con Giusy Buondonno, editor di rete (Rai Tre) nelle stagioni 1-7 de *La Squadra*.

³⁹⁸ In proposito si veda LILIE FERRARI, *Come funziona una soap opera*, Dino Audino, Roma 2000.

linea”³⁹⁹) sono quelle della sede Rai di Napoli, le stesse impiegate nella realizzazione della soap opera di Rai Tre *Un posto al sole*.

Una particolarità che differenzia profondamente *La squadra* dalle altre serie poliziesche considerate è data dalla frattura esistente per l'appunto tra la parte creativa del lavoro (che è affidata a professionisti stipendiati dalla società di produzione, la Grundy, anche se in continua relazione con le strutture di controllo Rai) e quella tecnico-produttiva, che ricade sotto il controllo di strutture del servizio pubblico, pur mantenendosi, evidentemente, un'interazione continua con la parte creativa.

Le figure coinvolte nella parte creativa sono: l'*head writer*, gli story editor (3), l'editor di rete e gli sceneggiatori di puntata, professionisti esterni assunti ad hoc. Il loro numero negli anni è diminuito dagli iniziali 12/15 ad un numero più ristretto, nel tentativo di costituire un più compatto gruppo creativo e mantenere chiara l'identità della serie.

Per quanto riguarda la prima parte del processo, che va dalla concezione della Bibbia di stagione fino alla finalizzazione delle sceneggiature dei singoli episodi, essa è organizzata secondo schemi piuttosto rigidi e con una gerarchizzazione e parcellizzazione pronunciata del lavoro di scrittura, necessaria a garantire il rispetto dei tempi e la gestione di un planning di produzione estremamente rigido che, con i dovuti aggiustamenti legati al numero inferiore degli episodi da realizzare e alla loro maggior durata, è ispirato però alla logica delle soap opera.

Dopo un periodo preventivo di ideazione (in cui viene già coinvolto l'editor di rete⁴⁰⁰ e che è destinato a delineare per movimenti generali le linee personali dei vari personaggi e la linea trasversale di indagine della serie, qualcosa di simile alla Linea Gialla di *Distretto di Polizia*) la creazione dei singoli episodi è affidata ad un percorso

³⁹⁹ Con i termini “sopra la linea” e “sotto la linea” si intendono le diverse voci di costo previste nel budget delle fiction; i costi *sopra la linea*, che generalmente sono quelli più variabili, sono quelli relativi allo sviluppo delle sceneggiature e al pagamento di attori e registi (in qualche modo la parte creativa del lavoro), i costi *sotto la linea* sono quelli della parte tecnica comprendente strutture e set, montaggio e manovalanze ad ogni livello. In proposito si veda MELODIA, *La lunga serialità*, pp. 295-301.

⁴⁰⁰ *La squadra* rappresenta un caso molto particolare sotto il profilo del controllo editoriale esercitato dalla rete, che è presente anche nelle altre fiction Rai di tutti i formati, ma non sempre in modo così continuo e decisivo. Rai Tre, tuttavia, ha per lungo tempo trasmesso solo due fiction, *La squadra* e *Un posto al sole*, e in nome di una maggiore coerenza rispetto alla programmazione trasversale (che comprendeva non solo le fiction, ma anche gli altri programmi, da quelli dedicati all'informazione a quelli di servizio o intrattenimento) ha preteso e ottenuto un costante coinvolgimento di propri delegati in tutte le fasi della creazione dei prodotti.

con scadenze precise e irrinunciabili, che vanno a costruire un casellario di incontri e periodi di elaborazione singolare o di gruppo fissa.

Ogni settimana, infatti, prevede nella giornata del lunedì un brainstorming che coinvolge l'*head writer* della serie, uno degli story editor e l'editor di rete ed è finalizzato all'ideazione di un soggetto di puntata che verrà poi steso dallo story editor incaricato nel corso della settimana per essere proposto alla rete per una valutazione entro il venerdì ed essere ridiscusso il lunedì successivo.

A questa prima riunione partecipa spesso anche un *giornalista ricercatore*, incaricato di raccogliere, selezionare e presentare materiale di lavoro su determinati temi da sviluppare in storie; talvolta è presente anche un consulente della polizia (altre volte un ex poliziotto) che sorveglia l'aderenza dei racconti alla realtà⁴⁰¹; dopo la discussione che coinvolge, in questa seconda fase, anche lo sceneggiatore di puntata che provvederà, nel corso della settimana, e sempre in collaborazione con lo story editor, a sviluppare il soggetto in forma di scaletta/trattamento, un testo che sarà a sua volta ridiscusso entro il termine della settimana.

Di qui in poi l'autore ha tre settimane di tempo per stendere la sceneggiatura; una quarta settimana è lasciata per la lettura da parte degli story editor e dell'editor di rete, la stesura di note e le conseguenti necessarie revisioni, che vengono realizzate, però, non dallo sceneggiatore, ma dallo *script editor*, cioè una persona incaricata unicamente di revisionare e uniformare i dialoghi degli episodi secondo uno standard prestabilito.

Il risultato di questo preciso percorso di lavorazione degli spunti di racconto, a cui corrisponde un'altrettanto puntuale gestione della realizzazione⁴⁰², produce, con l'avvio settimanale di nuovi episodi, un intenso programma di lavorazione anche nella parte creativa, che per certi versi rischia di penalizzare la varietà nella scrittura e

⁴⁰¹ Ne *La squadra* il riferimento alla cronaca e alla procedure tende ad essere più puntuale, sacrificando talvolta la creatività e le istanze drammaturgiche a quelle del realismo.

⁴⁰² La sceneggiatura finita viene esaminata in una riunione di pre-produzione (che coinvolge anche il produttore della sede Rai di Napoli, il regista di turno e l'assistente alla regia) e che anticipa le eventuali ultime rifiniture, la settimana di preparazione e le due settimane di riprese (la prima per gli esterni, la seconda per gli interni); segue poi una settimana di montaggio al termine della quale l'episodio viene visionato dai responsabili creativi e di rete e finalizzato.

produrre una estrema omogeneità che può sconfinare nella ripetizione e in una certa anonimità dei singoli episodi.

Il controllo accurato di cui si è detto ha naturalmente ragioni innanzitutto di carattere produttivo, perché consente di contenere al massimo i costi di realizzazione, ottimizzando l'utilizzazione dei set fissi (il commissariato Sant'Andrea e le case dei personaggi principali), limitando le scene d'azione e in esterni.

Non è una sorpresa se il risultato, talvolta estremamente povero e poco originale, rispecchia questa impostazione, solo apparentemente simile a quella delle strutture delle serie americane, ma di fatto riconducibile piuttosto ai modelli della lunghissima serialità, con tutti i limiti, in termini di resa e originalità del racconto, che tale modello comporta.

VII.2.3 Modelli a confronto

Uno sguardo ai diversi modelli di organizzazione dell'autorialità e della produzione in rapporto a quelli americani consente di individuare nei primi due casi esaminati quelli che più si avvicinano all'originale dei quali ognuno sviluppa maggiormente un aspetto.

Nel caso di *Distretto di polizia*, infatti, si nota una maggiore attenzione a preservare un concetto di autorialità più puro, affidando la concezione della serie ad un gruppo di sceneggiatori che realizza anche una buona parte degli episodi e comunque partecipa attivamente alla realizzazione anche degli altri, consentendo di dare maggiore unità al prodotto finale; manca, tuttavia, la possibilità di spostare questo controllo creativo anche nella delicata fase del passaggio alla realizzazione effettiva delle sceneggiature.

Il risultato di questa frattura si riflette spesso in una discrasia tra le iniziali intenzioni degli autori e il prodotto finale, una distanza che va ben oltre i necessari compromessi che ogni sceneggiatura deve affrontare per diventare prodotto audiovisivo.

Questo secondo aspetto è quello che, invece, costituisce la forza del modello organizzativo di una serie come *Don Matteo*, dove la presenza costante degli story editor (sempre più spesso anche con competenze gestionali) sul set e nel corso della

post produzione è la migliore garanzia del rispetto delle intenzioni originali del racconto.

Va detto, tuttavia, che questa interazione con la produzione e post produzione è resa possibile anche dal fatto che essi non debbano farsi carico del lavoro di ideazione e di scrittura, che è affidato, come s'è detto, agli sceneggiatori esterni.

Apparentemente il terzo modello presentato, quello de *La squadra*, sembrerebbe quello che meglio unisce i vantaggi di un controllo creativo totale alla gestione diretta anche della parte produttiva.

Come si è detto, però, ciò avviene in un ambito in cui l'industrializzazione del processo finisce per mortificare fortemente l'originalità dell'ispirazione nonché la qualità della scrittura e spesso condurre ad un prodotto che è certamente conveniente da un punto di vista produttivo, ma resta a un livello molto basso sotto il profilo dell'eccellenza creativa e della qualità della scrittura.

C'è chi, come Gino Ventriglia⁴⁰³, che da tempo svolge il ruolo di story analyst e story editor televisivo, è scettico sulla possibilità di adattare alla realtà italiana il modello di direzione delle serie da parte di writers producers; l'im maturità del nostro orizzonte produttivo (in cui tra l'altro manca una vera competizione tra committenti), ma anche la mancanza delle competenze necessarie da parte degli scrittori italiani, sarebbero il limite più evidente all'applicazione di un modello ambizioso, ma per ora irrealistico nel nostro contesto, dove l'iniziativa resta affidata ai network e manca quasi totalmente la volontà (forse anche da parte dei potenziali writers producers), di misurarsi realmente in un confronto di produttività e originalità che parte dalla selezione delle idee e termina con la realizzazione completa del prodotto seriale.

Le obiezioni presentate hanno certamente un fondamento, tuttavia, proprio i mutamenti che negli ultimi tempi l'ingresso sempre più consistente di un terzo giocatore nell'ambito della produzione di fiction italiana (i canali satellitari, che non si limitano più a trasmettere fiction d'importazione, ma cominciano a commissionare a livello locale) potrebbe smuovere il quadro d'insieme, spingendo le diverse realtà

⁴⁰³ GINO VENTRIGLIA, *Ma la via del writer-producer è davvero praticabile?*, in AA.VV., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, Script Anno XII, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino Editore, Roma 2004, pp. 61-68.

produttive a ripensare la loro organizzazione interna per rispondere alle sfide e alle opportunità di un mercato più variegato.

È certamente ancora lontana la possibilità di immaginare un modello di lavoro in cui la creatività più spinta si accompagni ad una industrializzazione dei processi realizzativi che non coincida con l'abbassamento degli standard qualitativi, ma è indubbio che all'interno dei diversi soggetti produttori si stanno tentando strade diverse per arrivare ad un modello proprio, che consenta di ottimizzare le esigenze della creatività e dell'originalità con quelle di una buona gestione di costi e risorse.

In queste soluzioni le figure di sceneggiatori e story editor, così come si sono sviluppate nel contesto italiano, tendono a sfumare i confini di competenze per tentare di arrivare ad una figura intermedia capace di assommare le migliori caratteristiche di entrambi i soggetti in causa.

VII.3 Dalla pagina alla scena. Il rapporto con la produzione

Pur non vantando le competenze multidisciplinari dei loro colleghi americani e dovendo fare i conti con un'organizzazione che continua a privilegiare l'autorità di registi e produttori rispetto a quella degli scrittori, ovvero a distinguere fin troppo nettamente le competenze strettamente autoriali (cioè il lavoro degli sceneggiatori) da quelle degli story editor (nella più parte dei casi – anche se non in quello di *Distretto di Polizia* -, relegati a un ruolo di consulenti più o meno autorevoli e piuttosto incaricati del rapporto con i settori della produzione e post-produzione), gli scrittori di serie italiani devono comunque in qualche misura adattarsi al confronto con le esigenze e le richieste della regia e del resto della produzione.

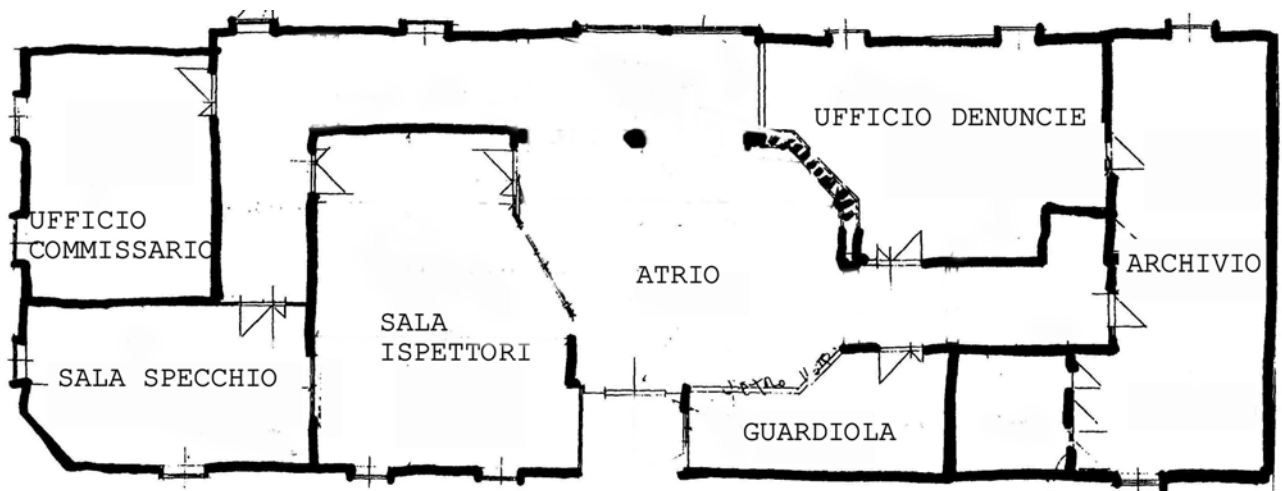
Grazie alla conoscenza diretta della gestione di tale problematiche all'interno della Taodue, prenderemo come esempio *Distretto di Polizia* per valutare il grado di modifiche operate in fase di realizzazione e in che misura ciò influenzi il lavoro di scrittura.

La struttura produttiva di *Distretto di Polizia*, affidata fin dagli esordi a Daniele Bellucci, ha conservato negli anni un'organizzazione abbastanza fissa e ispirata ad un

modello creato in larga parte “per tentativi”⁴⁰⁴, ma quasi immediatamente con l’idea di rendere il prodotto conveniente sul piano economico, senza per questo perdere lo standard di qualità che i prodotti Mediaset avevano avuto fino a quel momento.

Il format di *Distretto* prevede un bilanciamento tra esterni ed interni a favore di questi ultimi, con una percentuale prevista di scene da svolgersi all’interno del distretto che varia dal 50 al 60% a seconda degli episodi; sono interni, del resto, anche altri ambienti fissi, cioè le case di alcuni dei personaggi fissi.

Per creare il piano di produzione della serie è necessario che la produzione sia in possesso dei primi 14 episodi in modo da poter prevedere una prima fase delle riprese all’interno degli studi di Cinecittà, che riproducono per l’appunto gli ambienti dell’immaginario commissariato X Tuscolano:



⁴⁰⁴ Così riferisce il produttore Pietro Valsecchi nell’intervista raccolta nell’ottobre 2006.

UFFICIO COMMISSARIO: la stanza del commissario (inizialmente la Scalise, poi Giulia Corsi, infine Ardenzi). È dotata di una scrivania, illuminata da una finestra e di un divanetto in pelle.

SALA ISPETTORI: la stanza in cui operano gli ispettori del distretto. Due scrivanie, due computer, degli schedari.

SALA SPECCHIO: attigua alla sala ispettori, è la stanza in cui si svolgono gli interrogatori (non è tassativo, a volte si svolgono anche nell'ufficio del commissario o nella sala ispettori). Chi resta nella sala ispettori può assistere a quanto accade nella stanza grazie al falso specchio che separa le due stanze.

ATRIO: luogo di passaggio. Su esso si affacciano la guardiola, l'ufficio denunce e la sala ispettori. Nell'atrio ci sono delle sedie e un distributore di merendine.

GUARDIOLA: è il regno di Ugo Lombardi. Ci sono faldoni, telefoni .

ARCHIVIO: è la stanza di Antonio Parmesan, caratterizzata da pc e faldoni. Dal 2006 comprende anche un piccolo gabinetto di scientifica (per rilevare impronte digitali, fare intercettazioni ambientali, confrontare il Dna) che va a occupare gli spazi una volta riservati allo spogliatoio.

UFFICIO DENUNCE: due scrivanie, due computer, due armadi... è la stanza di Vittoria Guerra e Giuseppe Ingargiola. È qui che i due agenti raccolgono le denunce di tutti i giorni.

In questi spazi si svolgono i primi mesi di riprese (che normalmente iniziano a metà gennaio), dedicati alla realizzazione degli interni della prima metà della serie,

privilegiando, nella creazione del piano di produzione più dettagliato, un criterio di accorpamento delle scene per ambienti e per personaggi di puntata⁴⁰⁵.

Con ciò si intende che, pur non potendosi girare in sequenza le scene interne al distretto di uno stesso episodio, sia per ottimizzare la presenza sul set degli attori di puntata sia per facilitare gli attori di serie nell'interpretazione di una stessa storia, le scene pertinenti per esempio al caso A vengono girate nello stesso giorno o in giorni successivi, mentre gli interpreti saranno richiamati in un secondo momento per effettuare le riprese negli ambienti di puntata.

Contemporaneamente alla realizzazione delle riprese di questi interni, che coprono almeno i primi tre mesi di lavoro della troupe, il direttore di produzione e lo scenografo, dopo aver effettuato uno spoglio delle sceneggiature, si mettono alla ricerca degli ambienti esterni di ogni puntata.

È soprattutto in questa fase che agli autori può essere chiesto di effettuare una prima tranche di modifiche ai testi presentati, nella logica di ridurre i costi eliminando o accorpendo ambienti non strettamente necessari, difficili da reperire o che vengono considerati per varie ragioni troppo costosi.

Le modifiche richieste possono andare dal cambiamento di un ambiente (una stazione degli autobus può diventare un semplice bar) all'eliminazione di un personaggio (se per esempio si tratta di un testimone si può passare ad un semplice resoconto della testimonianza stessa), ma più spesso si tratta di trasferire in interni – cioè prevalentemente al distretto - scene ambientate in locations complesse (un ufficio postale, un locale pubblico, ecc.) oppure di “limare” delle situazioni la cui realizzazione richiederebbe un troppo ingente investimento di risorse⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Dal momento che le riprese degli interni di *Distretto di Polizia* si svolgono in studi già allestiti e sempre disponibili, a predominare è il criterio di ottimizzazione delle pose; altre serie che non possono contare su tale facilitazione (era il caso per esempio di *Don Matteo* fino alla quarta edizione, quando gli interni della canonica e la caserma, ambiente fondamentale delle storie del prete detective, sono stati ricostruiti in studio in modo da garantire una maggiore flessibilità alle riprese e un notevole risparmio in termini di costi) sono costrette a bilanciare il criterio delle pose con quello delle location utilizzate. Questa soluzione, tra l'altro, comporta un risparmio di tempo perché gli ambienti ricostruiti nei teatri di posa consentono una migliore e più regolare messa a punto della luce sulla scena, oltre all'eliminazione dei rumori esterni e una più agevole gestione di tutti i reparti coinvolti, dai costumi alle luci al trucco e così via. In proposito si veda MELODIA, *La lunga serialità*, pp.294-299.

⁴⁰⁶ Un esempio illuminante è dato dalla puntata 19 della sesta serie, in cui si racconta di un piromane; in questo caso una prima versione della sceneggiatura prevedeva la messa in scena di tre diverse “scene nel crimine” diversamente intaccate dalle fiamme (in un caso le fiamme erano ancora attive ed era prevista la presenza dei

È chiaro che questo genere di interventi, che gli story editor eseguono cercando di mantenere il più possibile intero il senso e l'efficacia del racconto, comporta un impoverimento dei valori produttivi, anche se, bisogna ammetterlo, talvolta il confronto tra il gruppo creativo e la produzione può anche costringere ad una messa a punto del racconto che ne mette in evidenza i principali punti di interesse, eliminando quelle scene che in ogni caso sarebbero state realizzate con povertà di mezzi.

Gli esterni selezionati riguardano in prima battuta gli episodi delle puntate i cui interni sono in lavorazione, ma poi, man mano che gli autori chiudono gli episodi della seconda parte della serie, anche quelli di tutte le altre puntate, dal momento che gli esterni verranno poi tutti realizzati nei mesi centrali della lavorazione, di solito nei mesi estivi per sfruttare le migliori condizioni climatiche.

Una parte degli esterni, comunque, comincia ad essere realizzata con qualche anticipo grazie alla presenza di una seconda unità, cioè di un altro regista, generalmente di minore esperienza, che può occuparsi di alcune scene meno impegnative velocizzando i tempi.

Questa soluzione è resa possibile anche dal fatto che il cast di *Distretto di Polizia* è piuttosto ampio e i casi sono affrontati in genere solo da 2/3 personaggi alla volta; così mentre per esempio il regista principale gira in interni (in uno degli ambienti del distretto) una scena con alcuni interpreti, il regista della seconda unità può utilizzare gli altri in una *location* esterna per un'altra scena.

Gli esterni vengono raggruppati per ambienti (il costo delle locations, infatti, è maggiore rispetto a quello degli attori di puntata e quindi è il primo criterio a dominare) e raggruppati in modo da strutturare giornate di lavorazione compatibili con la lunghezza e la difficoltà delle scene da realizzare.

Ogni giornata di riprese televisive prevede la realizzazione di un certo numero di pagine di sceneggiatura, maggiore nel caso si tratti di interni fissi (anche 8 pagine), minore nel caso di esterni (5, al massimo 6 pagine), ma che devono essere assicurate per tenere fede al programma e non provocare aggravii di costi (ogni giornata di

Vigili del Fuoco). Nella versione finale il primo incendio viene mostrato in fotografia nei suoi effetti, il secondo si riduce ad un edificio annerito da cui ormai i pompieri si sono allontanati, mentre il terzo incendio viene solo riferito.

produzione supplementare può costare anche 80.000 euro in attrezzature e costi degli attori e delle maestranze).

Una volta terminati i primi mesi di interni e passati agli esterni, si privilegia la possibilità di realizzare quelli delle prime puntate della serie in modo che nel frattempo la post produzione (che comincia immediatamente a lavorare sul materiale girato) possa produrre al più presto un pre-montato degli episodi che consenta di verificare l'efficacia dei nuovi attori ed eventualmente effettuare delle correzioni "in corsa" aumentando o diminuendo il peso dei vari interpreti o cercando di sfruttarne al meglio le doti comiche o drammatiche.

Ogni ritardo nei tempi di realizzazione delle riprese in esterni ha molto peso perché i tempi sono in questo caso molto più vincolanti (per i costi degli affitti dei luoghi, il dispendio in termini di spostamenti e luci, ecc.) e ciò che non si riesce a realizzare nei tempi previsti va tagliato o modificato per essere incluso in altre giornate di lavorazione.

Negli esterni sono comprese anche le riprese in notturna, che sono decisamente più onerose; queste erano molto più numerose nelle primissime stagioni di *Distretto di Polizia* mentre nell'ultima sono state praticamente eliminate nelle scene dei casi di puntata e comunque molto limitate anche in quelle relative alla Linea Gialla.

Terminate le riprese in esterni e mentre ormai anche la parte di post-produzione si trova in una fase avanzata (generalmente la serie va in onda a partire dall'inizio di settembre e quindi è prevista la consegna di una prima tranche di episodi alla rete nel mese di agosto), la troupe ritorna a lavorare in studio per realizzare gli interni della seconda parte della serie, oltre alle eventuali integrazioni richieste sulla scorta della visione dei primi episodi montati.

Queste ultime settimane di lavorazione sono quelle più delicate, nelle quali più spesso viene richiesto di effettuare i tagli necessari ad evitare sforamenti nel piano di lavorazione, un intervento che naturalmente comporta qualche sacrificio in termini di valori produttivi, compensati dal fatto che le vicende principali (la Linea Gialla e le linee personali) giungono negli ultimi episodi nelle fasi più avvincenti e dovrebbero rappresentare un'adeguata compensazione per il pubblico.

La fase di post produzione richiede un nuovo intervento da parte degli story editor, che devono sorvegliare che il montaggio sia stato in grado di rendere al meglio il senso e le emozioni della storia e suggerire eventuali modifiche o la scelta di differenti tagli che valorizzino maggiormente le dinamiche interne alle scene, indicare la necessità del doppiaggio di singole battute.

In questa fase anche il produttore della serie offre un contributo importante e attivo rivedendo il montaggio e operando anche cambiamenti rilevanti sull'ordine delle scene e il loro ritmo interno, anche per verificare che sia stata rispettata l'ispirazione iniziale data alla serie.

Le musiche, che fin dall'inizio hanno giocato un ruolo rilevante nell'economia del racconto di *Distretto di Polizia*, sono l'ultimo elemento ad essere aggiunto prima della finalizzazione delle puntate e la loro consegna alla rete.

Conclusioni

Nell'analisi delle forme della serialità televisiva italiana che è il tema di questa ricerca si è deciso di suddividere il lavoro in due parti, la prima volta a rintracciare i modelli dell'attuale produzione domestica (in ambito statunitense, dove sia la teoria che la pratica in questo settore ha una storia molto più lunga e un'autorevolezza costruita sull'influenza di un modello narrativo e produttivo ormai consolidati, ma anche ripercorrendo la storia della produzione italiana a cui i titoli attuali sono comunque debitori) la seconda destinata a dare conto della realtà concreta di un prodotto seriale italiano di successo, *Distretto di Polizia*, di cui si è ripercorsa la storia e si sono poi evidenziati dall'interno i meccanismi di scrittura e di realizzazione.

L'analisi della storia della serialità americana poliziesca (dalla storia decisamente più lunga di quella italiana) consente di riconoscere nel tempo il consolidarsi di modelli di racconto e di produzione che, svincolandosi gradualmente dall'originaria matrice radiofonica e valorizzando le specificità del mezzo televisivo, hanno fatto di questo genere di programmi uno dei cavalli di battaglia della produzione d'oltreoceano. Programmi che nei decenni hanno permeato l'immaginario collettivo internazionale grazie ad una diffusione capillare sui canali di tutti i Paesi, ivi compresa l'Italia, dove questo accade soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta con l'avvento delle tv commerciali.

Concentrandosi soprattutto sui titoli degli ultimi vent'anni (da *Hill Street giorno e notte* a *Le strade della California*, da *N.Y.P.D* a *Law & Order* e *C.S.I.*), che di fatto hanno costituito il riferimento fondamentale per le serie di produzione italiana, si sono individuati alcuni aspetti formali e di contenuto che permettono di delineare una tendenza generale nella serialità americana.

A livello di modelli narrativi, nel panorama statunitense un primo importante scarto di paradigma era stato dato già all'inizio degli anni Ottanta dalle creazioni di Steven Bochco (prima con *Hill Street* e poi, negli anni Novanta, con *N.Y.P.D.*) che, in contrasto con i precedenti modelli, proponevano un racconto multilineare in cui a diversi plot giallo-polizieschi di varia importanza si accompagna lo svolgimento – su più episodi – delle vicende personali dei personaggi fissi; contemporaneamente altri

autori privilegiavano lo sviluppo delle trame dei singoli episodi rispetto all'approfondimento dei personaggi di serie (così in *Law & Order* ben prima che nei vari *C.S.I.*), finendo per portare, a partire dalla fine degli anni Novanta, ad un apparente ritorno delle serie alla struttura ad episodi autoconclusi, popolare fin dai primi anni della televisione.

Ma le novità non erano solamente di carattere formale. Sul versante dei contenuti, poi, si verifica negli ultimi anni una tendenza generale a privilegiare sempre di più racconti dai risvolti sfuggenti, in cui l'etica personale e professionale dei personaggi risulta minata da compromessi e ambiguità e la chiusura dei plot di indagine raramente coincide con una risoluzione definitiva e chiara delle problematiche lanciate dai vari casi.

L'emergenza più interessante ai fini della ricerca, però, è data dall'individuazione, proprio negli ultimi 5/6 anni, di una tendenza generale (che finisce per coinvolgere anche serie appartenenti a generi diversi, dal medical al drama) a "sporcare" la struttura ad episodi chiusi (anche se le singole puntate, paradossalmente, rafforzano la loro unità tematica dando luogo a racconti potenti e molto raffinati) con la creazione di linee di racconto trasversali alle stagioni della serie, plot, cioè, che affiancandosi (o talvolta soppiantando, come è stato con *24* e, nel genere avventuroso/fantastico, con *Lost*) ai casi di puntata, cercano di creare una forma più forte di fidelizzazione da parte dello spettatore proponendo una sorta di macroracconto avvincente e ricco di mistero che si svela sull'arco di 24/26 episodi.

Rispetto alle forme di serializzazione precedenti, basate sostanzialmente sulla valorizzazione delle linee orizzontali per lo più di natura sentimentale che, pur costituendo spesso un fondamentale elemento di interesse per il pubblico, occupano uno spazio limitato nel complesso della narrazione, questa nuova forma di racconto mette in primo piano proprio le linee orizzontali, che però hanno una natura di mistero/action, quindi una connotazione di genere decisamente più forte. Su un altro versante, l'analisi della cronologia dei titoli polizieschi in Italia ha messo in luce che di serialità vera e propria si comincia a parlare relativamente tardi. Se, infatti, il poliziesco ha una sua tradizione sugli schermi domestici (anche se le sue radici sono di

matrice fortemente letteraria ed esso ha conservato a lungo una curiosa filiazione esterofila), per lungo tempo la macchina produttiva italiana non ha consentito di creare titoli comparabili, per efficienza e continuità, a quelli americani, dando invece origine, accanto alle forme brevi (film e miniserie) ad un modello proprio, definito non a caso *serie all'italiana*, le cui caratteristiche formali principali sono la maggiore durata dei singoli episodi (90'/100', come un film), il numero limitato di episodi e l'intreccio di linee narrative di genere con altre di natura personale, legate alla presenza di personaggi principali eponimi con una forte caratterizzazione antierica e basso-mimetica.

Questo modello, trionfante fin dagli anni Ottanta, ha conosciuto la crisi di tutta la fiction di produzione nazionale all'inizio degli anni Novanta, una crisi che, tuttavia, ha preparato il rilancio generale della produzione dalla seconda metà del decennio, periodo nel quale la serialità italiana conosce il più significativo cambio di paradigma, approdando infine alle forme tuttora imperanti, più affini agli analoghi modelli americani se non altro sotto il profilo di alcuni aspetti dell'organizzazione creativa e produttiva, sebbene ancora molto lontani dal punto di vista della qualità generale dei prodotti e della loro esportabilità.

In questo contesto *Distretto di Polizia* ha costituito sicuramente un oggetto privilegiato di analisi sia per alcune sue specificità di concept, sia perché ha costituito, come si è visto, il primo vero tentativo da parte delle emittenti commerciali, di lanciarsi in una produzione economicamente vantaggiosa e industrialmente organizzata, oltre che destinata ad ottenere visibilità e riconoscimento internazionale.

L'analisi del concept di partenza della serie e della sua evoluzione, d'altra parte, hanno fatto emergere l'importanza fondamentale, nella costruzione del racconto e, a cascata, anche nella realizzazione, della presenza di una Linea Gialla che dà unità agli episodi delle varie stagioni, addirittura percorrendo, sotto questo aspetto, l'analogia evoluzione delle serie americane.

È questa invenzione di racconto (sintetizzata dal produttore Pietro Valsecchi con l'idea di un *romanzo a puntate*), senza dubbio, il più significativo contributo che *Distretto di Polizia* ha dato all'evoluzione della serialità poliziesca italiana, creando un

modello di racconto che, pur non dimenticando i meccanismi di costruzione dei singoli episodi intorno a casi di puntata autoconclusi, si distingue nettamente dalle serie pure (in Italia la più famosa e di successo è *Don Matteo*, mentre tra le serie all'italiana ancora attive ricordiamo soprattutto *Il Maresciallo Rocca*) per l'investimento di risorse narrative e produttive dedicato a questo racconto trasversale. Esso, di fatto, finisce per imporre il suo tono all'intero arco della serie, permettendo al contempo di raccontare la dimensione psicologica più profonda dei personaggi di serie attraverso il loro coinvolgimento diretto sulle indagini lunghe e l'intrecciarsi del loro privato con esse attraverso eventi spesso luttuosi.

Quella che nelle prime stagioni della serie è stata soprattutto un'intuizione e un'ipotesi di lavoro (rivelatasi vincente anche perché felicemente coniugata con un cast riuscito e la scelta di uno stile di recitazione assolutamente realistico), negli anni è poi stata sistematizzata al fine di rendere il format più gestibile e dare uniformità allo stile del racconto.

Questo passaggio, per altro, è stato indispensabile anche per poter creare una struttura di lavoro efficiente all'interno del settore creativo, delineando ruoli più chiari nel team di scrittura, ispirato, per lo meno nelle intenzioni, alle analoghe équipes che sviluppano le serie americane più note.

Prendendo spunto da questa esperienza, si è effettuata una ricognizione sui modelli di organizzazione e gestione e dell'autorialità (in particolar modo in relazione alle figure professionali coinvolte) nelle più note produzioni italiane di polizieschi, evidenziando le differenze e collegandole non solo alle specificità dei formati, ma anche alle diverse culture aziendali, alla presenza più o meno forte dei produttori nel processo creativo, nonché ai condizionamenti implicati dal lavoro con i network pubblici e privati.

Questa analisi ha messo in evidenza i molti limiti che ancora affliggono le produzioni italiane, che si muovono in un mercato ancora immaturo e che per lo più conservano ancora un carattere fortemente artigianale in un orizzonte in cui solo una vera industrializzazione dei meccanismi realizzativi, unita ad una spiccata originalità ed autonomia a livello creativo (il binomio che, paradossale da noi, è la chiave dei

maggiori successi americani), possono permettere di ottenere prodotti di una qualità tale da guadagnarsi una circolazione non solo nazionale e una vita televisiva più prolungata, con la conseguente ottimizzazione degli investimenti e la generazione di nuove risorse da investire nello sviluppo di nuovi prodotti audiovisivi.

Si tratta di considerazioni non unicamente di carattere economico-gestionale, ma che suggeriscono la necessità di pensare a figure professionali nuove che sappiano davvero abbinare una formazione di natura drammaturgica con maggiori competenze di natura organizzativa per superare il gap che separa il settore creativo da quello produttivo (e di fatto abbandona quest'ultimo a considerazioni di immediato risparmio economico, alla lunga dannose anche per il successo delle serie) .

L'analisi ha successivamente approfondito i vari aspetti del processo creativo di una serie complessa come *Distretto di Polizia*. Da una parte si sono valutate le strategie di costruzione del racconto confrontandole con quelle più diffuse nei polizieschi d'oltre oceano e in quelli italiani del passato e contemporanei, individuando la specificità di *Distretto* nell'uso di una particolare empatia umana da parte dei personaggi, una sorta di *intelligenza emotiva* che si distingue nettamente dal freddo acume degli investigatori scientifici in voga in questi ultimi anni e che, invece, resta ben ancorata alla caratterizzazione classica degli eroi di tutta la tradizione poliziesca televisiva italiana, che si distinguono innanzitutto per la loro umanità e il loro buon senso piuttosto che per la loro intelligenza e che con la loro *medietà* riescono a superare l'istintiva diffidenza dello spettatore italiano nei confronti delle forze dell'ordine.

La possibilità di analizzare l'evoluzione dei modi del racconto sull'arco di sei stagioni ha consentito di individuare con chiarezza le differenze tra la relativa (ma in un certo senso geniale) disorganizzazione dei primi due anni e la maggiore sistematizzazione tentata a partire dal terzo anno, in cui si sono dovuti affrontare difficili cambiamenti di cast, ma si è anche sperimentata una strutturazione del racconto che, pur partendo fondamentalmente da esigenze pratiche, ha avuto una certa fondazione teorica e ha suscitato un'attenta riflessione sulla gestione del tempo narrativo e sulle dinamiche di coinvolgimento del pubblico nelle varianti del racconto

poliziesco di *Distretto di Polizia*, fino ad arrivare alla formulazione attuale, piuttosto precisa fin dalla fase della concezione e condizionata nel suo sviluppo da rigidi vincoli di natura produttiva (relativi agli ambienti e ai personaggi coinvolti, nonché ai costi delle scene da realizzare).

In una prospettiva sociologica, come già riconosciuto da precedenti studi, poi, *Distretto di Polizia* ha segnato il trionfo di un protagonismo femminile finalmente netto e attivo, anche se calato all'interno di un meccanismo di racconto a protagonismo corale che stempera la natura "rivoluzionaria" di tale cambiamento.

Negli anni, ad ogni modo, la nostra analisi ha constatato un'evoluzione anche all'interno delle figure femminili presentate dalla serie, in linea con i mutamenti del costume e del pensiero, forse soprattutto all'interno del microcosmo di chi crea i racconti della serie prima ancora che a livello di sentire comune. Dal personaggio del primo commissario del distretto, rivoluzionario nel suo essere leader, ma tutto sommato tradizionale nelle modalità della rappresentazione, infatti, ci si muove verso un personaggio quasi mascolino, più problematico, coinvolto in relazioni sentimentali disturbate e difficili.

Sulla stessa linea si è constatata un'evoluzione in negativo nella presentazione della realtà che circonda il microcosmo relazionale dei protagonisti del distretto, visti come una famiglia, ma impegnati in un contesto in cui proprio la famiglia riceve una presentazione sempre meno positiva.

Dal punto di vista della costruzione del setting valoriale e della struttura morale implicita od esplicita dei personaggi, si è dovuta constatare l'incapacità di questa serie in particolare, ma in generale delle serie italiane, di creare personaggi moralmente complessi e realmente a tutto tondo. I risultati della ricognizione hanno, infatti, evidenziato come per il momento la caratterizzazione dei personaggi resti imprigionata in categorie spesso semplificate e semplificanti, sacrificando la possibilità di creare personaggi tridimensionali e problematici alla necessità di ottenere un'adesione totale degli spettatori ai valori incarnati dai protagonisti.

Di qui la scelta di evitare il più possibile qualunque ambiguità morale (una scelta che, ad ogni modo, ha anche a che fare con la necessità di non perdere

l'appoggio, anche logistico, delle forze dell'ordine, economicamente necessario alla realizzazione della serie stessa) nei personaggi fissi, ma anche una certa standardizzazione delle situazioni presentate con il risultato di diminuire di molto la varietà dei casi e dei plot presentati, optando al contempo per un'impostazione fondata su un generico *politically correct* che in taluni casi finisce per tradire il buon senso comune che aveva decretato il successo delle storie delle prime stagioni di *Distretto di Polizia*.

In queste scelte si può ipotizzare che qualche peso lo abbia la sotterranea frustrazione di chi è impegnato nella scrittura della serie, spesso professionisti che personalmente non fruiscono della stessa televisione che "producono", ma si nutrono di modelli narrativi altri (innanzitutto, naturalmente, quelli provenienti dalle produzioni nordamericane), che tendono a riprodurre adattandoli nei limiti delle produzioni nostrane, con il risultato di creare un universo televisivo che è sempre più distante dalla realtà italiana che vorrebbe rappresentare e aderisce, al contrario, ad un modello astratto e autoreferenziale che non corrisponde né ai suoi modelli alti né al mondo in cui dovrebbe calarsi

Al di là di questi aspetti più strettamente creativi, va comunque tenuta presente una certa resistenza, presente a livello di committenza nei network, ma anche all'interno delle medesime strutture delle case di produzione, ad ampliare in modo più deciso l'area del raccontabile nonché le modalità del racconto stesso; si preferisce, invece, ripiegarsi sulla ripetizione di un precedente successo televisivo nel timore di mettere in scena la realtà in modo più complesso e profondo e in una chiave che possa realmente suscitare un qualche dibattito e in cui anche i personaggi di serie possano essere realmente messi in discussione e fatti crescere..

Con questo non si intende semplicisticamente la possibilità di affrontare temi più controversi (o come una soluzione di comodo potrebbe suggerire, scabrosi) o mettere in scene personaggi che siano forzatamente ambigui, quanto piuttosto nella possibilità di sfruttare al meglio le risorse della tecnica drammaturgica per creare storie con percorsi nuovi, per costruire personaggi realmente tridimensionali, più vicini alla

complessità della realtà quotidiana e proprio in questo meno risolti, ma più autentici nel modo di affrontare le “avventure” proposte dalle fiction.

Una variabile a cui si è solamente accennato, ma che potrebbe giocare un ruolo in questo orizzonte, è data dai mutamenti nel quadro dell'emittenza italiana e dalle conseguenti variazioni nelle abitudini di visione da parte del pubblico.

Pur tenendo conto che l'allargarsi della porzione di pubblico che abbandona la televisione generalista per cui le serie italiane sono pensate, a favore dei canali satellitari nutriti soprattutto dalle produzioni nordamericane e solo marginalmente interessati a realizzare in proprio nuovi formati seriali in Italia, si potrebbe pensare, infatti, che proprio questa evoluzione potrebbe in un prossimo futuro costringere sia i network che le produzioni a tentare “virtuosamente” altre strade, abbandonando la poco lungimirante filosofia di prodotti *medi* (nella qualità della scrittura e nella realizzazione) a favore di una sperimentazione che dovrebbe essere soprattutto ricerca di una maggiore qualità della narrazione, ma anche di adeguati investimenti produttivi che consentano di creare prodotti che possano davvero sfidare, pur conservando la loro giusta specificità nazionale, i titoli esteri sempre più competitivi sui nostri schermi.

**VIDEOGRAFIA DELLE SERIE POLIZIESCHE ITALIANE
dal 1990**

DON TONINO (1990)

4 x 90' + 4 x 90' Canale 5 e Italia 1
con Andrea Roncato e Gigi Sammarchi

L'ISPETTORE SARTI (1991)

13 x 60' + 6 x 90' Rai 2
con Gianni Cavina

IL COMMISSARIO CORSO (1991-1992)

12 X 60' Rai 2
con Diego Abatantuono

UN COMMISSARIO A ROMA (1993)

9 X 90' Rai 1
con Nino Manfredi

QUELLI DELLA SPECIALE (1993/1995)

6 X 90' + 5 X 90' Italia 1
con Giampiero Ingrassia, Rocco Papaleo

IL MARESCIALLO ROCCA (1996-2005)

8 X 90' Rai 2
4 x 100' + 4 x 100' + 6 x 100' + 4 x 100' Rai 1
con Gigi Proietti, Stefania Sandrelli, Veronica Pivetti

LINDA E IL BRIGADIERE (1997-1998)

8 X 90' + 4 x 100' Rai 1
con Claudia Koll, Nino Manfredi

LUI E LEI (1998-1999)

8 X 100' + 8 X 90'
con Vittoria Belvedere, Enrico Mutti

IL COMMISSARIO MONTALBANO (1999-2005)

2 X 100' + 2 X 100' + 2 X 100' Raidue
4 x 100' + 4 x 100' Rai 1
con Luca Zingaretti, Cesare Bocci

SQUADRA MOBILE SCOMPARSI (1999)
8 X 90' Canale 5
con Claudio Amendola, Elena Sofia Ricci

DISTRETTO DI POLIZIA (2000-)
24 x 50' + 24 x 50' + 24 x 50' + 26 x 50' + 26 x 50' + 26 x 50' Canale 5
con Isabella Ferrari, Ricky Memphis, Giorgio Tirabassi

DON MATTEO (2000-)
16 x 50' + 16 x 50' + 16 x 50' + 24 x 50' + 24 x 50' Rai 1
con Terence Hill, Flavio Insinna, Nino Frassica

LA SQUADRA (2000-)
32 x 50' + 27 x 100' + 29 x 100' + 27 x 100' + 27 x 100' + 27 x 100' Rai 3
con Massimo Bonetti, Renato Carpentieri, Cecilia Dazzi, Geo Leonello

VALERIA MEDICO LEGALE (2000 /2002)
12 x 50' + 4 x 90' Canale 5
con Claudia Koll, Giulio Base

CARABINIERI (2002 -)
24 x 50' + 24 x 50' + 24 x 50' + 24 x 50' Canale 5
con Manuela Arcuri, Martina Colombari, Errore Bassi

IL COMMISSARIO (2002)
8 x 90' Canale 5
con Massimo Dapporto, Caterina Vertova

RIS – DELITTI IMPERFETTI (2005-)
12 x 50' + 16 x 50' + 16 x 50' Canale 5
con Lorenzo Flaherty, Filippo Nigno, Nicole Grimaudo

IL CAPITANO (2005 -)

6 x 90' Rai 2

con Alessandro Preziosi

48 ORE (2006)

12 X 50' Canale 5 /Italia 1

con Claudio Amendola, Claudia Gerini, Adriano Giannini

Appendice I
Profili d'ascolto:
il pubblico di *Distretto di Polizia* tra la I e la V stagione

L'ormai lunga storia di messa in onda di *Distretto di Polizia* consente in fare alcune considerazioni circa il profilo del pubblico che la serie ha saputo conquistare e conservare nel corso dell'anno, un pubblico dalle caratteristiche precise e "pregiate"⁴⁰⁷.

Per questa breve analisi prenderemo in considerazione, oltre ad alcuni dati di tendenza sulle stagioni dalla 1 alla 4 (vedi tavole 1 e 2), i dati relativi ai profili demografici del pubblico della prima e quinta stagione (tavole 3 e 4) nel tentativo di cogliere l'evoluzione del pubblico della serie in rapporto all'evoluzione della serie stessa.

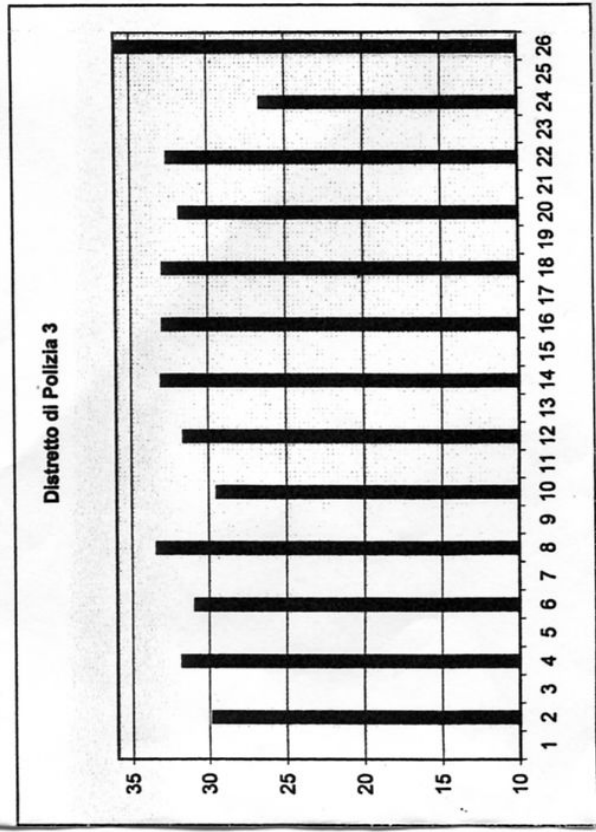
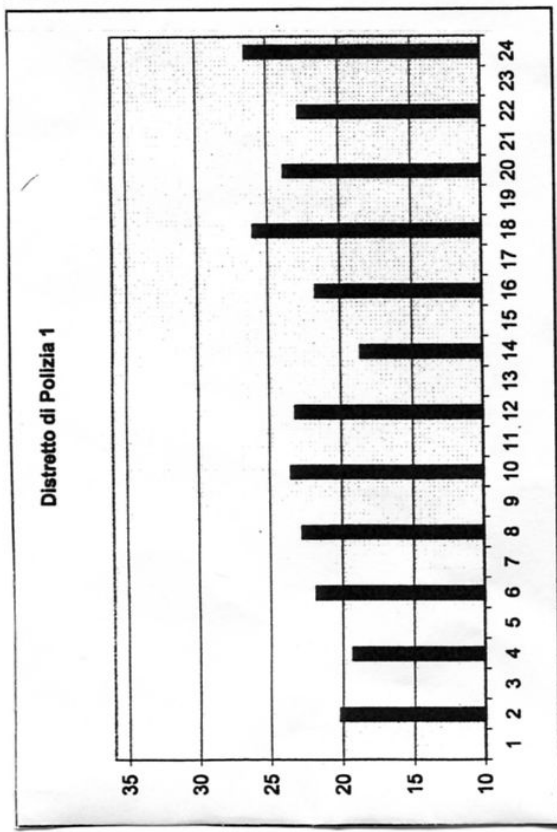
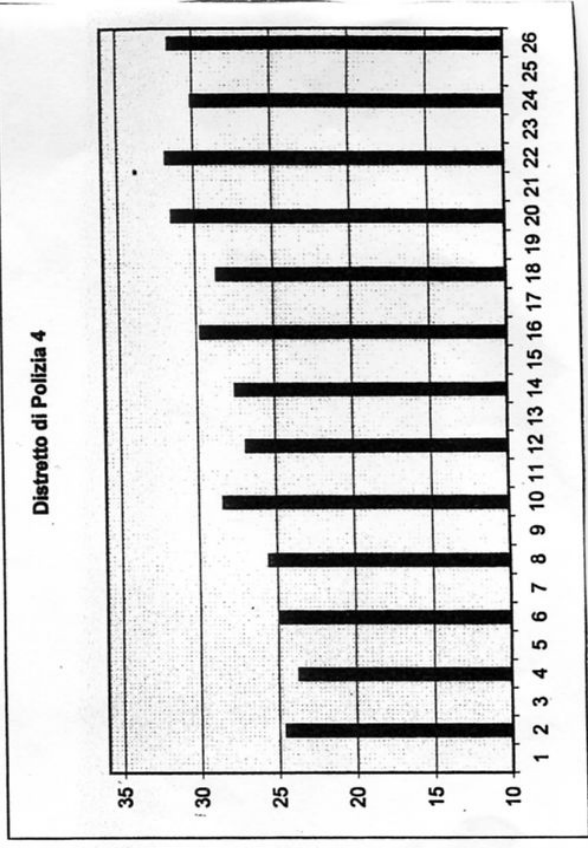
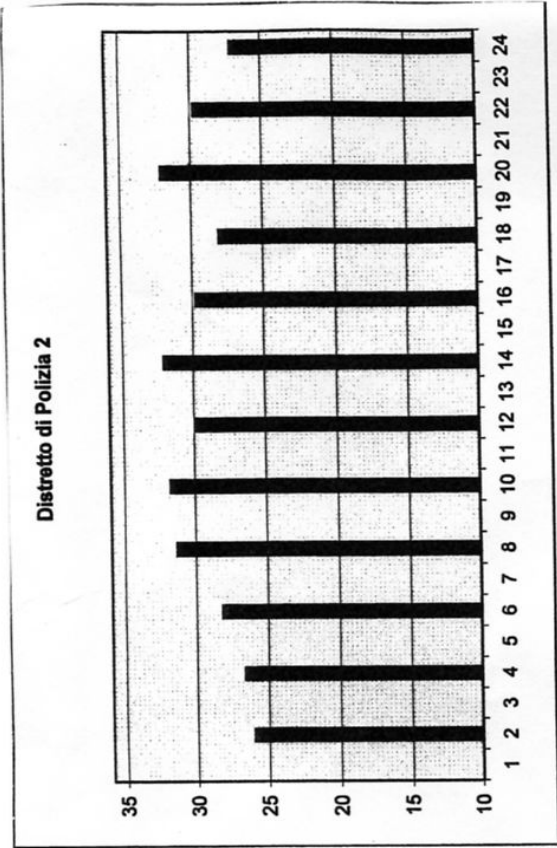
Una premessa alla lettura dei dati è tuttavia necessaria e utile ad inquadrare i riscontri della serie all'interno di più generali strategie di palinsesto dal parte dei diversi broadcaster.

Al tempo della messa in onda della prima stagione di *Distretto di Polizia*, infatti, nell'autunno del 2000 (e dunque all'interno del cosiddetto periodo di garanzia, cioè del periodo in cui gli ascolti dei programmi vengono monitorati per dare agli investitori pubblicitari riscontri precisi⁴⁰⁸ e calcolare i costi degli spazi pubblicitari nei mesi successivi), la Rai, forse sottovalutando le possibilità di successo di questo esperimento della concorrente Mediaset, non attuò una decisa strategia di controprogrammazione permettendo alla serie di crearsi fin dalla prima stagione uno zoccolo duro di pubblico, affezionato ai personaggi e alla formula di racconto della serie, destinato ad incrementarsi nel corso degli anni (vedi Tavole 1 e 2) e a mantenersi stabile, senza mai scendere sotto medie stagionali del 25,5/26% fino alla sesta stagione, quella appena conclusa nell'autunno 2006.

⁴⁰⁷ Prezioso in termini di interesse per gli investitori pubblicitari a quali solitamente è destinata la lettura dei dati d'ascolto frammentati, destinati a valutare la ragionevolezza e la resa degli investimenti pubblicitari negli spazi all'interno dei singoli programmi.

⁴⁰⁸ Nel caso l'ascolto di un programma sia inferiore alla previsione garantita al momento dell'acquisto di uno spazio il broadcaster è tenuto a risarcire l'investitore con altri spazi pubblicitari; al contrario un ascolto più alto non prevede nessun bonus per la rete emittente.

Tavola 2



Un tale risultato, che consente di garantire, di anno in anno, una sicurezza in termini di ascolto e, come si vedrà, anche di identità di pubblico, è certamente una delle ragioni per cui la gestione (creativa e produttiva) di *Distretto di Polizia* ha ottenuto nel tempo un sempre maggior grado di autonomia rispetto al controllo della rete emittente.

Negli anni più recenti, intuendo l'importanza (e per opposto il rischio) di consentire ad una nuova serie di crearsi un pubblico affezionato, i due gruppi televisivi concorrenti hanno attuato dure strategie di contrasto (per esempio programmando frontalmente due diverse serie nuove⁴⁰⁹, oppure opponendo ai primi episodi di una nuova serie il primo o secondo episodio di una miniserie evento per stroncare sul nascere l'affezione da parte del pubblico) che hanno decretato il fallimento di prodotti più deboli (è il caso di serie come *48 ore*, al cui insuccesso hanno tuttavia contribuito certamente anche altri fattori legati al concept e alla realizzazione⁴¹⁰).

La forza del concept di *Distretto di Polizia*, al contrario, ha costantemente consentito alla serie di reggere la concorrenza di prodotti anche molto più costosi piazzandosi sempre tra i programmi più visti nella fascia oraria di prima serata, con picchi di ascolto che superano anche di 6 punti la media di rete (il 24% per Canale 5).

L'andamento degli ascolti della serie, del resto, ha presentato una crescita molto significativa tra la prima e la seconda stagione (da una media del 22,5% ad una media del 29,3% con una media di 7,7 milioni di spettatori), per crescere al suo massimo nella III stagione (media del 31,7%, con oltre 8 milioni di spettatori) e subire una leggera flessione nella IV (media del 28 %, con 7,6 milioni di spettatori) e poi nella V (ascolti intorno al 25,8%) e nella VI (media poco sotto il 26%).

⁴⁰⁹ È quanto è accaduto nella primavera del 2003 con *Orgoglio* e *Le stagioni del cuore*; il risultato è stato che la seconda delle due serie, perdente nello scontro diretto, è stata condannata ad una media di ascolto decisamente più bassa e alla fine anche ad un umiliante spostamento di palinsesto.

⁴¹⁰ Si veda in proposito al capitolo II.

Questi dati rappresentano una parabola di crescita e fisiologica flessione che nulla toglie a una storia di successo che si può considerare quasi unica per una serie italiana⁴¹¹.

Sia il calo a livello di share che quello in termini assoluti nel numero degli ascoltatori, d'altra parte, è parzialmente spiegabile con il sempre maggior peso delle tv satellitari, che vanno progressivamente a sottrarre fasce sempre più ampie di pubblico alla televisione generalista delineando nuovi parametri per giudicare successi e insuccessi delle fiction trasmesse sia da Rai che da Mediaset.

Alcune riflessioni interessanti emergono poi da uno sguardo alla composizione del pubblico della serie, riferita alla I (in onda nell'autunno 2000, con uno share medio del 22,4% e un pubblico medio di poco più di sei milioni di spettatori, vedi Tavola 3) e alla V stagione (media del 25,8% per quasi sette milioni di spettatori, vedi Tavola 4).

Un primo elemento che balza agli occhi fin dalla prima stagione è che i dati di ascolto più alti nel pubblico di *Distretto di Polizia* si trovano nelle fasce più giovani della popolazione, tanto tra gli uomini quanto tra le donne.

Il dato più alto in assoluto, poi, si registra nella fascia compresa tra i 15 e i 19 anni (27% per gli uomini, addirittura il 33,4% tra le donne), una fascia di pubblico solitamente meno interessata alla fiction italiana e consumatrice innanzitutto di serialità americana.

I dati si mantengono molto alti anche nelle fasce di pubblico adulto, riportandosi sotto la media generale solo nelle fasce di età più anziane (oltre i 55 anni).

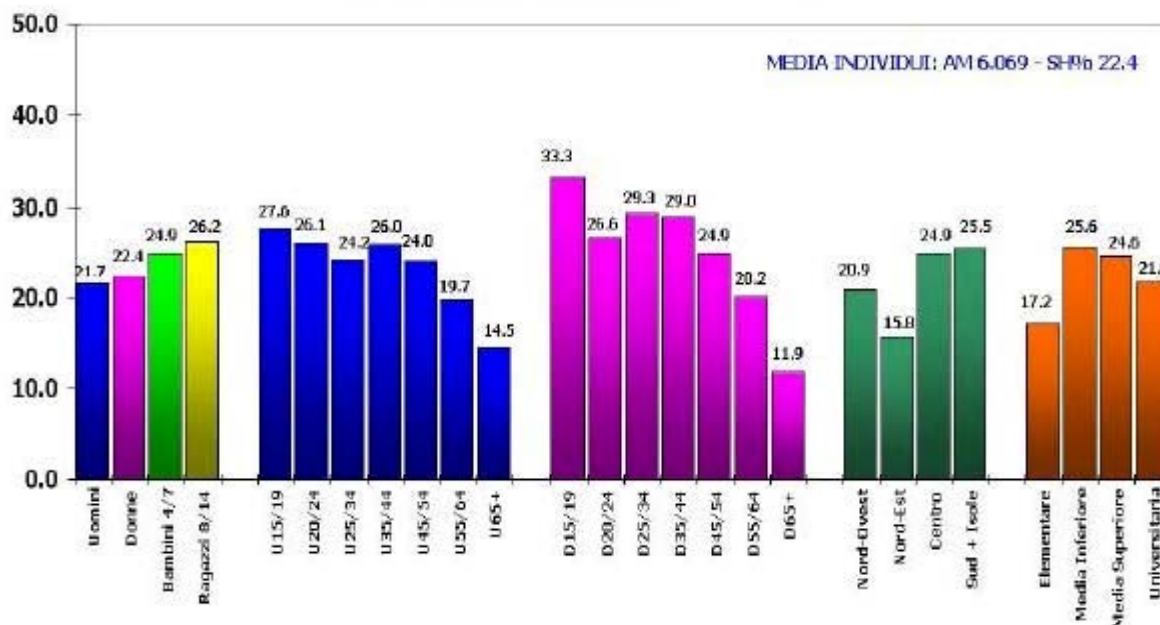
Il dato diventa naturalmente ancora più interessante se accostato a quello che identifica in una fascia di istruzione medio-alta (scuole medie inferiori e medie superiori) il profilo tipico degli spettatori della serie.

Più in linea con le tendenze generali le provenienze geografiche (con valori più alti (intorno al 25%) per la zona del Centro-Sud e un po' più bassi al Nord (quasi il 21% nel Nord Ovest, un bel po' più basso, il 15,8% nel Nord Est).

⁴¹¹ L'unica serie che abbia conseguito risultati comparabili è *Don Matteo* che, se non ha mai raggiunto i picchi di *Distretto di polizia*, ha però mantenuto da una stagione all'altra una media di ascolto nelle diverse puntate più costante e inoltre funziona molto bene anche in replica.

Tavola 3

**Profilo d'ascolto Share %
DISTRETTO DI POLIZIA - Canale 5
dal 26 Settembre al 5 dicembre 2000**



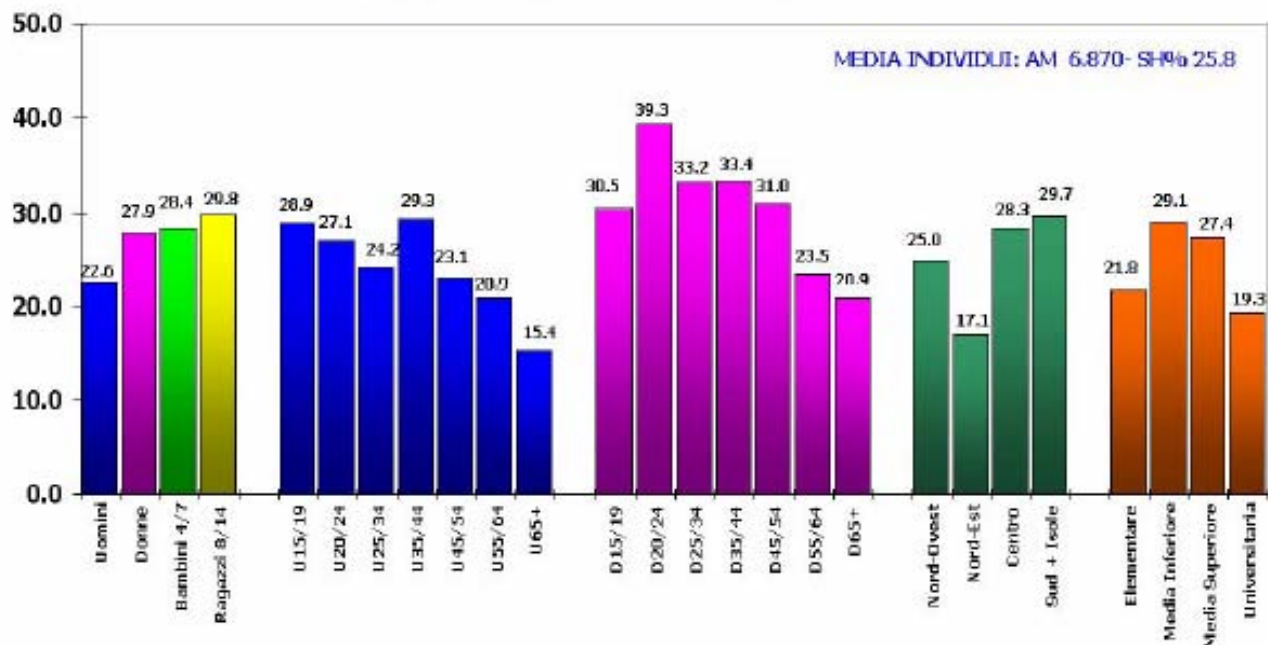
È comprensibile, alla luce di tali dati, che vanno ad identificare un pubblico almeno in parte diverso da quello più tipico della fiction italiana - e soprattutto di quello della fiction Rai – più anziano e generalmente con un grado di istruzione (e un potere di acquisto) più basso, che Mediaset abbia messo in cantiere immediatamente e senza troppi dubbi la seconda stagione della serie, con lo scopo di consolidare e rafforzare dati che andavano a confortare la strategia di investimenti nella fiction di cui si è accennato nel capitolo III.

Il confronto con i dati di cinque anni dopo (V stagione, autunno 2005, vedi Tavola 4), consente di trovare conferma a quanto detto.

Anche in questo caso, infatti, gli ascolti si concentrano nelle fasce più “giovani” della popolazione, ottenendo medie ancora più alte rispetto alla Prima stagione: quasi il 29% tra i ragazzi (fascia tra i 15e i 19 anni), il 27% tra i 20/24enni, e un nuovo picco (oltre il 29%) nella fascia 35/44 anni; dati ancora più significativi tra le donne, dove tutte le fasce tra i 15 e i 45 anni vanno oltre il 30% con un picco massimo del 39,3% nella fascia 20/24 anni.

Tavola 4

Profilo d'ascolto Share % DISTRETTO DI POLIZIA 5- Canale 5 dal 27 Settembre al 22 novembre 2005



Si nota anche un incremento negli ascolti tra la popolazione del Nord Italia e sono pure aumentati i dati relativi alla fascia di istruzione centrale (Medie inferiori e superiori).

Si tratta di conferme (e anzi quasi ovunque di incrementi) importanti per dare la misura della costanza nella resa di questo prodotto, anche a fronte di un progressivo logorarsi di alcuni meccanismi narrativi e della vitalità dei personaggi.

In un periodo in cui le reti generaliste si trovano a dover affrontare una concorrenza sempre più serrata da parte dei canali satellitari, e mentre anche la stagione dei *reality show* sembra (finalmente) andare esaurendosi, la particolare composizione e la costanza del pubblico di *Distretto di Polizia*, che dà la misura della consistenza di un *brand* davvero prezioso, non deve far sottovalutare i rischi che la relativa fragilità dei meccanismi di fidelizzazione della serie (legati soprattutto alle dinamiche tra i personaggi prima che al concept strettamente di genere), soprattutto in un momento in cui, come è accaduto alla fine della VI stagione, i personaggi principali

hanno lasciato la serie, ponendo dubbi non piccoli circa le possibilità di garantire nel futuro risultati altrettanto buoni.

Resta da vedere se dopo tutto il pubblico che in questi anni ha trovato in *Distretto di Polizia* un prodotto capace di interessarlo e di coinvolgerlo gli resterà fedele anche di fronte a quello che potrebbe (e forse dovrebbe) essere un vero momento di rifondazione in termini di format, personaggi e tematiche affrontate, oppure se la concorrenza con serie nuove (italiane o straniere) ne segnerà il tramonto.

Appendice II

Sinossi delle Linee Gialle delle stagioni trasmesse

Stagione 1

Il nuovo commissario Giovanna Scalise arriva al X Tuscolano in un momento di estrema emergenza, perché a causa di problemi vari di disorganizzazione i responsabili di una rapina sono fuggiti. La Scalise copre i suoi uomini con il primo dirigente Meli e con il sostituto procuratore Di Francesco, poi li guida nella soluzione del caso. A fine giornata va all'aeroporto a prendere la madre Caterina e i figli Federico e Livia.

Il lavoro al commissariato prosegue, ma intanto si viene a sapere che la Scalise nasconde un segreto: da un colloquio con il procuratore Stasi si capisce, infatti, che la donna è la testimone chiave di un processo contro la mafia e che quindi deve assolutamente rimanere in incognito.

Lo scoprono ben presto anche i suoi uomini (Roberto Ardenzi, Mauro Belli e Walter Manrico), che hanno imparato ad apprezzare il lavoro del commissario inizialmente ritenuta una raccomandata senza esperienza sul campo.

In seguito all'avviso di garanzia che ha colpito la Scalise per le dichiarazioni, false di un pentito, Stasi consiglia a Giovanna di accettare la situazione e di non esporsi ulteriormente con la mafia; ma la donna, anche se è preoccupata per la sua famiglia, gli comunica di avere intenzione di continuare a combattere e di arrivare alla verità. Al distretto di polizia gli agenti sono convinti che la mafia voglia vendicarsi di Giovanna cercando di screditarla. La donna prega i suoi uomini di rimanere fuori dalla vicenda, ma questi decidono, di comune accordo, di dimostrare l'innocenza del commissario e cominciano ad indagare di nascosto. Scoprono che Loiacono, l'avvocato del pentito che ha accusato Giovanna, ha avuto forti legami con la criminalità organizzata e quindi deducono che potrebbe essere proprio lui quello che 'suggerisce' le dichiarazioni al mafioso.

La notizia che Giovanna ha ricevuto un avviso di garanzia esce su tutti i giornali. Nonostante la donna sia molto scossa, cerca tuttavia di restare accanto alla sua famiglia, in particolare a Caterina e a Livia, che non riescono a dimenticare quanto accaduto a Gela, quando il marito di Giovanna è stato ucciso dalla mafia. Nel frattempo, dopo alcuni pedinamenti, Roberto e gli altri agenti scoprono che l'avvocato Loiacono, invece di incontrare direttamente gli uomini della cosca, si serve di un'edicolante per ricevere gli ordini dalla mafia; decidono quindi di sorvegliare il giornalista. In questo modo riescono a recuperare una busta con alcune direttive e ad arrestare uno dei 'contatti' dell'avvocato. Alla fine Giovanna viene scagionata dalle accuse e l'indagine chiusa.

Roberto scopre che il collega Walter Manrico fa uso di sostanze stupefacenti e decide di mettere al corrente il commissario Scalise della situazione.

La moglie di un pentito, Marisa Spano, a seguito della sospensione del programma di protezione dei mafiosi chiede aiuto a Giovanna Scalise. La Scalise, inizialmente perplessa, decide poi di aiutare la donna.

Livia Scalise, la figlia del commissario, è emozionata perché sta per ricevere la visita del suo fidanzato e prega Nina, una delle poliziotte del distretto, di accompagnarla a comprare un paio di scarpe nuove. Manrico si offre di scortare le due ragazze. All'uscita del negozio i tre cadono vittime di un agguato mafioso in cui Nina perde la vita. Livia è miracolosamente salva, ma ha riportato gravi ferite alla spina dorsale e la prognosi è riservata: non si sa ancora se potrà camminare. Manrico invece se l'è cavata con poco.

Stasi accusa però Giovanna e Roberto di aver peccato di leggerezza, affrontando una situazione più grande di loro, senza le dovute precauzioni. Intanto in ospedale uno degli attentatori, riuscendo a eludere la sorveglianza, penetra nella stanza dove è ricoverato Manrico con l'intenzione di ucciderlo, ma il provvidenziale arrivo di Roberto lo mette in fuga. Durante i funerali di Stato in onore di Nina Moretti, Giovanna con grande coraggio precisa che la tragica morte della collega non fermerà la sua battaglia contro la mafia, ma costituirà anzi motivo per andare avanti con più decisione e fermezza. Manrico tenta di rintracciare i responsabili dell'agguato e arriva a identificare un certo Rosario Vinci che alla fine la Scalise riesce ad arrestare. Giovanna lo interroga ma non ottiene alcuna informazione.

Per altra via Giovanna scopre alla fine che a tradirla negli ultimi mesi è stato proprio il procuratore Stasi, l'amico fidato con il quale si confidava e che diceva di essere innamorato di lei. Smascherato, l'uomo si suicida impiccandosi.

Mentre finalmente Livia riprende a camminare Giovanna, accompagnata dai suoi uomini, va a testimoniare al processo contro la mafia, mentre al distretto si festeggia anche Angela, la moglie di Roberto Ardenzi, che è finalmente incinta.

Stagione 2

Vito Tonnara, un mafioso, vuole vendicarsi con il commissario Scalise per la morte del figlio, deceduto in carcere dopo essere stato condannato grazie alla testimonianza di Giovanna. Intanto Roberto Ardenzi, accompagnato dall'amico fraterno e collega Mauro, corre in ospedale: Angela sta per mettere al mondo sua figlia.

Al bar vicino al X Tuscolano arriva un nuovo barista, Saro, protetto di Vito Tonnara, che gli insegna personalmente a sparare.

Intanto la Scalise presenta alla famiglia il nuovo compagno, Walter Manrico.

Saro, che sta già studiando la sua vittima, che è proprio il commissario Scalise, incontra la sua ragazza all'Università e mentendo le dice che presto dovrà partire per un lungo viaggio.

Giovanna, intanto, apprende di essere incinta.

Il compito di Saro è reso difficile dal fatto che il domicilio della Scalise è segreto, ma Saro riesce ad ottenerlo grazie ad un'imprudenza di Luca.

Saro, sempre più sotto pressione da parte di Vito Tonnara, comincia a preparare l'agguato.

Qualche giorno più tardi, mentre Giovanna rientra per cena accompagnata da Manrico e ignara del pericolo mortale che la attende sotto casa Saro passa all'azione e spara sul commissario.

La Scalise, a terra priva di sensi dopo essere stata colpita da Saro, viene trasportata d'urgenza all'ospedale: sembrerebbe tutto perduto per Giovanna e il bambino che porta

in grembo, ma un giubbotto antiproiettile, che il commissario ha deciso di indossare sempre da quando sa di essere incinta, ha fatto il miracolo. Manrico, tra lo stupore e la rabbia dei colleghi e degli amici, viene fermato e interrogato dalla DIA come presunto complice dell'attentatore

Vito Tonnara consiglia a Saro di sparire per un po' dalla circolazione; Saro, però, è terrorizzato da quello che ha fatto.

Giovanna, intanto, lascia l'ospedale appena ristabilita per recarsi alla DIA e intervenire in difesa di Manrico. Tra lo stupore di tutti dichiara che Manrico non può essere colpevole di complicità nell'attentato perché è il padre del suo bambino. Manrico rimane senza parole.

Dopo il ritorno della Scalise, al Distretto l'atmosfera è molto tesa; tutti vorrebbero trovare il colpevole dell'attentato, in particolare Manrico, che non sa perdonarsi di non essere stato al fianco di Giovanna in quel momento. In un accesso d'ira aggredisce Luca, ritenendolo colpevole di aver rivelato davanti ad estranei l'indirizzo privato della Scalise. Intanto Saro fa i bagagli in tutta fretta, preparandosi a sparire.

Giovanna e Manrico, dopo i drammi e le tensioni, riescono finalmente a chiarirsi e a trovare di nuovo la loro intimità. Entrambi partecipano alla riunione di tutti i colleghi per organizzare le ricerche di chi ha attentato alla vita del commissario.

Finalmente l'identità dell'attentatore viene scoperta: è Saro. Roberto individua la fidanzata del ragazzo, Laura, e la segue. Viene anche perquisita la sua abitazione per trovare tracce del ragazzo. Intanto Manrico cerca di convincere Giovanna a prendersi un pausa, ma lei è titubante.

Manrico e Mauro, allora, si avvalgono di nuovi mezzi tecnici per portare avanti le indagini su Saro, mettendo sotto sorveglianza la sua ragazza, Laura. Luca, intanto, sentendosi in colpa, sta preparando la sua lettera di dimissioni.

La gravidanza ormai avanzata e le raccomandazioni del medico costringono intanto Giovanna a seguire i casi dal commissariato, sotto l'occhio vigile di Manrico, che è molto apprensivo. Anche Giovanna è in ansia, anche perché non è ancora riuscita a confessare alla sua famiglia di essere incinta.

Saro, chiamata la sua fidanzata Laura e datole un appuntamento, viene pedinato dagli agenti del distretto.

Giovanna decide che Valeria, la nuova agente del distretto, sarebbe perfetta per incontrare Laura, la fidanzata di Saro e conquistarsi la sua fiducia. Valeria, grazie a uno stratagemma, riesce a vedere Laura e scopre dove la ragazza incontra Saro: da un rigattiere. Gli agenti del distretto riescono così finalmente ad arrestare l'attentatore

Giovanna affronta Saro con Manrico vicino. La Scalise vorrebbe convincere il ragazzo a collaborare, ma senza alcun risultato. Per il momento non ci sono prove e quindi Saro viene rilasciato.

Il ragazzo e Laura sono sorvegliati. Saro vorrebbe fuggire e la sua ragazza, venuta a sapere dal fidanzato tutta la verità sull'attentato, vorrebbe fuggire con lui. Ma Saro, arrivato da Laura, viene sorpreso da Vito Tonnara, che lo uccide a sangue freddo davanti alla ragazza e poi sfugge agli agenti del distretto. In seguito Laura, al commissariato, riesce a identificare Tonnara, dando un volto al persecutore della Scalise.

Giovanna capisce di essere diventata un obiettivo personale di Vito Tonnara, che la vuole morta per vendicare l'uccisione del figlio. Tonnara è stato abbandonato dalla cupola siciliana; ormai è una "scheggia impazzita" che non ha più nulla da perdere e non troverà pace fino a quando non avrà ucciso Giovanna

Poco più tardi la Scalise viene a sapere che Tonnara è a Roma. Non sa però che Tonnara, che ha preso un appartamento davanti alla casa del commissario, continua a spiare ogni movimento.

Intanto, però, il distretto deve affrontare un grave lutto; nel corso di un caso, mentre cerva di convincere un uomo a non buttarsi da un tetto, Angela, la moglie di Roberto, finisce per cadere e muore.

Vengono celebrati i funerali di Angela. Intanto Tonnara, che ha tenuto sotto controllo i movimenti in commissariato, intercetta Borsello proponendogli un "affare". Roberto, depresso per la morte della moglie, ha un commovente sogno di cui Angela è protagonista. Giovanna, vicinissima al parto, discute di prospettive future con Manrico. Una finta segnalazione di Borsello conduce Luca, Manrico e Valeria in una zona fuori Roma in quello che pare il rifugio di Tonnara. Al cimitero incontrano il figlio della locataria di Tonnara, morta in circostanze misteriose. I due non ci mettono molto a capire che l'inquilino misterioso è Tonnara e che non è estraneo alla morte della donna. Roberto e Mauro si mettono in contatto con i colleghi per rivelare la loro scoperta, capiscono che la Scalise è in pericolo ma questi sono troppo lontani per intervenire immediatamente. Tonnara sta infatti per sferrare il colpo finale e la Scalise è praticamente priva di protezione in commissariato. Lo scontro tra i due finisce con la morte di Tonnara, mentre Giovanna viene portata d'urgenza all'ospedale dove dà alla luce una bambina.

Stagione 3

A X Tuscolano arriva un nuovo commissario, Giulia Corsi, che si dimostra subito un leader di polso, capace di dare sicurezza ai suoi uomini, tra cui Roberto Ardenzi, ancora scosso dopo la morte della moglie Angela.

Proprio su questo (un caso apparentemente chiuso) si accendono ben presto i riflettori in seguito alla scoperta del cadavere di un uomo sepolto qualche mese prima. Nell'abitazione dell'uomo vengono rinvenute alcune videocassette; una in particolare potrebbe essere la ragione della sua uccisione: vi compare una ripresa della morte di Angela, da cui si intuisce che la donna non è caduta accidentalmente dal tetto dell'edificio su cui si trovava, ma è stata spinta.

Il magistrato Altieri, però, non consente di riaprire il caso perché la cassetta che è l'unica prova degli eventi viene danneggiata. Prima che ciò accadesse si è solo riusciti a stampare un fotogramma che riproduce un anello indossato dalla mano assassina che ha spinto Angela.

Roberto decide allora di parlare con il professor Federico Monti, l'uomo che si trovava sul tetto con Angela al momento della caduta; purtroppo però Monti è ricoverato in un istituto per malattie mentali e non sembra in grado di comunicare.

Roberto prosegue le indagini sui Monti, di cui viene a sapere la tragica storia dalla portinaia del palazzo da cui è caduta Angela. Federico Monti e sua sorella Carla sono rimasti soli dopo la morte dei genitori e sono sempre rimasti molto uniti.

Le ricerche sull'anello portano a individuarlo come opera di un famoso gioielliere, alla cui abitazione i nostri riescono alla fine ad arrivare, ma solo per trovarla deserta.

Quando riescono a rintracciare un nuovo indirizzo dell'uomo Giulia si reca sul posto per scoprire chi sia il proprietario dell'anello (e quindi l'assassino), ma trova il gioielliere strangolato. La colpevole è Carla Monti, la sorella di Federico.

Giulia riesce a capire che la persona che sta cercando è proprio Carla Monti, ma la donna nel frattempo si è costruita un alibi per gli omicidi commessi e quando Giulia la interroga si limita a svicolare; tra sé, però, medita di fare del commissario la sua nuova vittima.

E infatti spedisce al distretto un pacco bomba diretto a Giulia che viene salvata all'ultimo minuto dal fidanzato, Paolo, che rimane però gravemente ferito.

I nostri scoprono che la responsabile del pacco è Carla Monti, ormai irreperibile; mentre Giulia veglia il fidanzato in pericolo di vita, con l'aiuto di Giovanna Scalise, rientrata per l'occasione, danno la caccia alla pazza assassina.

Anche Giulia, una volta che Paolo si è ripreso, si unisce alle ricerche, ma la Monti è ormai latitante; l'unica traccia viene dal fratello che continua a ripetere che Carla tornerà a prenderlo.

Gli interrogatori di Ferdinando Monti non sembrano dare esito, tanto che i magistrati sono pronti a impedire a quelli del X° di continuare l'indagine; alla fine, però, Roberto, con l'aiuto del fantasma di Angela, riesce a rompere il mutismo di Ferdinando e a conoscere la storia dell'ossessione di Carla, che anni prima aveva addirittura ucciso la moglie del fratello per gelosia, finendo per provocare lo stato di incoscienza di Ferdinando.

Intanto Carla Monti riesce a prelevare il fratello dalla clinica e si dà nuovamente alla fuga. Solo con fatica i membri del distretto riescono infine a ritrovarla nella casa natale dei genitori dei Monti. Qui avviene uno scontro in cui Giulia rischia di essere uccisa da Carla, ma viene salvata proprio da Ferdinando, che si frappone e resta ucciso.

Carla Monti rapisce Sabina e la usa come esca per catturare Giulia, ponendola poi di fronte a una scelta terribile: la sorella è imbottita di esplosivo e Giulia sembra non avere possibilità di salvarla, almeno fino a quando non interviene Paolo, esperto di esplosivi, che disinnesci la bomba giusto in tempo.

Nel frattempo Ardenzi cattura la Monti, e vincendo la tentazione di vendicarsi per la morte di Angela, la consegna alla giustizia.

Stagione 4

Al distretto, sempre diretto dal commissario Giulia Corsi (che ha appena deciso di sposarsi con il compagno Paolo) si presenta Valerio ex compagno all'accademia di Paolo nonché membro della scorta del giudice Corsi (il padre di Giulia), che fa delle rivelazioni inquietanti all'amico: è convinto che qualcuno della scorta del giudice l'abbia tradito provocandone la morte tanti anni prima. Valerio è l'unico che sapeva e, per evitare che parlasse, è stato allontanato. Paolo decide, per il momento, di non rivelare questa storia a Giulia. Valerio, però, rimasto al distretto a collaborare con gli uomini del X, rimane gravemente ferito durante il servizio. Giulia e Paolo corrono al capezzale dell'uomo il quale fa il nome del traditore di Corsi: è il suo capo scorta, un

certo Luigi Greco. Immediatamente Giulia lo convoca al commissariato ma non riesce a scoprire nulla di interessante. Valerio ha una crisi improvvisa e muore.

Giulia e Paolo decidono di mettersi subito all'opera per cercare di capire perché qualcuno abbia voluto uccidere il giudice Corsi e vanno, insieme al giudice Altieri, in procura per recuperare tutti gli ultimi incartamenti delle indagini su cui il padre di Giulia stava lavorando. Tutto viene fatto all'insaputa di Sabina. Giulia riceve, però, una busta e quando la apre vede con orrore che dentro vi sono delle foto di suo padre in atteggiamenti equivoci con dei bambini seminudi.

Sabina scopre per caso che Giulia, sostenuta da Paolo, ha deciso di riaprire le indagini sulla morte del padre. Vede anche le foto ricevute da Giulia e ne rimane a dir poco sconvolta ma non ha dubbi sulla loro falsità. Giulia fa esaminare le foto dalla polizia scientifica, ma il responso è che sono autentiche. Il commissario, in preda all'angoscia, medita di abbandonare il comando del Tuscolano. Paolo informa Mauro e Roberto che le foto sono vera ma lui non è troppo convinto e vuole chiedere un altro parere. Roberto gli dà il nominativo di De Santis e glielo indica come un esperto in casi di pedofilia. De Santis, a sorpresa, dice a Paolo che le foto sono false infatti riconosce nelle foto un bambino nato nell'anno dell'uccisione di Corsi e quindi non poteva avere 10 anni come in quella foto.

Intanto Greco, che ha mandato le foto, si accorge di aver fallito; un uomo misterioso di nome Ira invita l'uomo a risolvere al più presto la questione.

Giulia capisce che le foto sono opera di Greco e decide di metterlo sotto controllo, piazzando delle cimici nel suo appartamento e sulla sua auto. Intanto, però, Greco ha fatto sabotare la macchina di Giulia, che resta vittima di un gravissimo incidente. La Corsi viene assistita con amore dal compagno e dalla sorella. Le sue condizioni destano subito preoccupazione, infatti, potrebbe rimanere paralizzata. Giulia racconta a Paolo, Mauro e Roberto che l'incidente è successo mentre stava seguendo una moto scura di grossa cilindrata ma quando ha tentato di frenare i freni non hanno funzionato. I tre decidono subito di indagare, ipotizzando che la macchina sia stata sabotata mentre si trovava in garage, dove, in effetti, trovano un mozzicone di sigaretta del tipo fumato da Greco. Greco, nel frattempo, saputo che Giulia non ha perso la vita nell'incidente, decide di andare in ospedale per ucciderla ma l'intervento di Mauro e Paolo lo costringe alla fuga.

Giulia, dimessa dall'ospedale, si rende conto che l'unico modo per provare la colpevolezza di Greco è quella di impossessarsi di un suo oggetto per fare su di esso la prova del DNA e confrontarlo con quello del sigaro. Mauro e Paolo si introducono nell'abitazione dell'uomo in sua assenza e riescono con un abile stratagemma a sottrarre un fazzoletto con il sudore dell'uomo, che prova la corrispondenza del DNA. Paolo, molto preoccupato per l'incolumità di Giulia, decide di consegnare il reperto alla scientifica assumendosene tutta la responsabilità. In questo modo Paolo ha violato la procedura perché non poteva autorizzare nessuna attività di ricerca nei confronti dell'uomo in quanto mai indagato. I nostri si recano a casa di Greco per arrestarlo, ma scoprono che si è impiccato!

A causa dei test chiesti alla scientifica senza autorizzazione, Paolo viene sospeso dal servizio, ma, insieme a Giulia, va di nascosto a casa dell'uomo per cercare di trovare degli indizi; trovano in un cassetto della scrivania dei cd ed una foto di un bambino.

Paolo e Giulia provano ad aprire i cd trovati nella casa di Greco ma, essendo questi criptati, non riescono ad accedere al contenuto. Giulia decide quindi di coinvolgere Daniele. Sabina e Paolo, ancora sospeso dal servizio, gli danno una mano ma non riescono ad entrare nel Cd perché protetto da una password. Determinante sarà l'illuminazione di Giulia che, ricordandosi di aver visto nel cassetto della scrivania di Greco una targhetta con incisi quattro numeri, li suggerisce a Daniele come possibile password che poi si rivelerà essere quella esatta; ma per raggiungere i dati la procedura è ancora complicata e solo con grande perizia i nostri finalmente riescono ad accedere al contenuto del disco. Con orrore i tre vedono che nel cd sono presenti molte immagini di bambini seminudi; uno in particolare attira la loro attenzione; mostrano ad Altieri quanto hanno scoperto. Il Procuratore dice loro di conoscere quel bambino e racconta a Giulia che pochi giorni prima che suo padre venisse ucciso, gli aveva chiesto di accompagnarlo dal bambino perché voleva parlargli. Quel bambino si scoprirà poi essere Ira, anche se inizialmente le ricerche si rivelano inutili.

Nel frattempo, nonostante alcune difficoltà e molti ritardi, Giulia e Paolo si sposano civilmente in comune. Nello stesso momento Ira riceve l'ordine di eliminarli.

Paolo scopre che Sabina è incinta ed ha litigato con il suo ragazzo Daniele che vorrebbe convincerla ad abortire; Paolo la conforta, poi si mette al lavoro sul CD scoperto a casa di Greco, e scopre che nell'ambiente apparentemente asettico in cui i piccoli venivano fotografati spicca uno stucco sul soffitto. Le tre lettere "VMT" stanno per la nobile casata Visconti Morandini Terzani, di cui una villa si trova a Colonna in provincia di Roma. Paolo decide di recarsi lì immediatamente.

Paolo è giunto alla villa di Colonna che sembra disabitata; entra e vi trova una stanza attrezzata da set cinematografico e prende un paio di VHS. Sta per uscire quando sente il pianto di un bambino provenire dal sottoscala; scende, ma si tratta di una trappola perché lì ad attenderlo c'è Ira con la pistola spianata.

Giulia allerta Roberto e Mauro perché Paolo non è tornato a casa e tutto il X si mobilita per cercarlo. Parmesan rintraccia un pagamento bancomat fatto da Paolo ad un distributore di benzina sul GRA il pomeriggio precedente e poi il segnale del telepass all'uscita di Colonna; di lì, però, più nulla; nuovo impulso all'indagine viene dal ritrovamento dell'auto di Paolo da uno sfasciacarrozze di Ostia; a parte fango sulle ruote ed uno strano gettone nel portaspiccioli del cruscotto, non ci sono altri indizi.

Si scopre che il gettone trovato nella station wagon di Paolo era di quelli usati per i dondoli. Inoltre il proprietario dello sfasciacarrozze ha fornito l'identikit del ragazzo che gli ha portato la macchina: è un 'rasta'; cercando attraverso i parrucchieri che fanno quel tipo di pettinatura i nostri trovano un certo Scheggia e riescono a fermarlo. Scheggia giura di non sapere nulla del proprietario della station wagon, ma porta i nostri nella discarica dove ha preso la macchina dove i poliziotti trovano il cadavere di Paolo.

Al X Tuscolano serpeggia il malumore perché Paolo verrà seppellito senza la divisa, visto che era stato sospeso dal servizio per i ben noti provvedimenti disciplinari, ma fortunatamente la cosa viene risolta. In questa circostanza Sabina rivela a Giulia di aspettare un bambino.

L'indagine sulla morte di Paolo continua: in seguito ai risultati dell'autopsia, Giulia ha un'idea geniale: fare invecchiare la foto del bambino col neo sul collo che è la loro

unica traccia. È così che Giulia riconosce il commesso di un laboratorio fotografico dove è già stata. Subito si reca lì, ma il commesso, che è proprio Ira Dracosic, non è al lavoro e ha lasciato il suo appartamento, come se fosse a conoscenza della prossima visita della polizia.

Giulia allerta il procuratore Marco Altieri; le indagini sulla scomparsa di Ira li hanno indotti a credere che lui e i suoi soci si preparino a rapire un altro bambino per i loro fini turpi; e alla fine arrivano anche a scoprire l'identità del bambino che deve essere rapito: si chiama Giacomo Magri; salvano il ragazzo e riescono finalmente ad arrestare Ira. Ma un'amara sorpresa li attende: Altieri consente al vicequestore della squadra antipedofilia di portarsi via Ira, togliendo così il caso al X. Giulia ha confrontato il quadrifoglio disegnato da Ira con quello che il piccolo testimone aveva disegnato dieci anni prima, mentre il giudice Corsi lo interrogava. Ira viene interrogato di nuovo: stavolta il ragazzo racconta qualcosa. Parla della sua vita, della sua condizione di orfano, degli abusi sessuali subiti, ma non fa il nome dell'uomo che l'ha "cresciuto e protetto".

Intanto Francesca è a casa con Mauretta febbricitante quando alla sua porta si presenta un uomo che la obbliga a seguirlo insieme alla bambina piangente. È un rapimento.

Roberto, ricattato via telefono da una voce misteriosa, preleva Ira con la scusa di un interrogatorio, senza che Giulia, che ha capito che l'obiettivo di chi ha organizzato il rapimento è quello di far uccidere Ira da Roberto, in modo da eliminare l'ultimo scomodo testimone, non riesce a fermarlo in tempo.

Giulia e Mauro convocano Boni della scientifica per far togliere i microfoni al X Tuscolano, evidentemente posizionati lì da qualcuno che aveva libero accesso ad ogni stanza del commissariato. La situazione viene chiarita agli agenti e al procuratore Altieri che vengono a sapere del rapimento di Francesca e Mauretta.

Intanto, Ira si fa accompagnare da Roberto al suo laboratorio fotografico per cercare un prezioso taccuino in codice che contiene le prove degli efferati delitti commessi in tanti anni. Ma il taccuino è stato sequestrato da Giulia e è a casa sua i due lo prelevano prima che gli altri del X li raggiungano. Roberto, però, riesce a seminare degli indizi che consentono ai colleghi di seguire i suoi passi. Intanto Francesca e Mauretta sono sotto il tiro del misterioso cattivo, che altri non è che Pietro De Santis. L'uomo dà un appuntamento a Roberto ai mercati generali. La chiamata viene registrata dal centralino del X Tuscolano e gli agenti si preparano all'azione. Francesca viene liberata, ma Ira è ucciso da De Santis, che riesce a prendere il taccuino (che contiene, in codice, le prove che lo incriminano) e tiene in ostaggio Mauretta.

Cercando una pista, Giulia recupera alcune pagine che aveva fotocopiato dal taccuino, ma non riesce a decifrare il codice; per farlo, su suggerimento di Altieri si reca proprio da De Santis, ma ben presto capisce di trovarsi di fronte al suo nemico e in un confronto lo uccide. Nel frattempo Mauretta viene liberata.

Anche le accuse contro Roberto vengono ritirate grazie al lavoro dei suoi colleghi del X.

Ora Paolo è davvero vendicato.

Stagione 5

Sabina, la sorella di Giulia Corsi, partorisce d'urgenza in ospedale grazie all'intervento di un uomo misterioso, che poi scompare. Si ripresenta alcuni giorni dopo e Sabina lo invita al battesimo del piccolo, che sarà chiamato Paolo. Mauro, intanto è in crisi perché pensa di aver scoperto che Germana lo tradisce: la donna gli dà un appuntamento presso una villa sul mare. Mauro entra e si sentono degli spari. Mauro si sveglia sulla spiaggia di fronte alla villa dove Germana gli ha dato appuntamento la sera prima. È ubriaco, non ha la pistola d'ordinanza e ha ricevuto una botta in testa. In casa scopre Germana a letto con un uomo, entrambi in un lago di sangue. Arrivano i carabinieri del capitano Rea (che altri non è che l'uomo che ha aiutato Sabina), poco dopo il commissario Corsi e Roberto. Mauro segue Germana in ospedale: la donna è gravemente ferita, l'uomo che era con lei è morto. Il procuratore Altieri affida il caso a Rea, mentre Giulia consente a Roberto di indagare parallelamente: non sa che quest'ultimo ha ritrovato la pistola di Mauro e l'ha consegnata alla scientifica per rilevare se è l'arma del delitto.

Roberto scopre che la vittima è un noto broker in borsa, Liverani, e che il suo pc portatile è sparito. L'operazione su Germana riesce, ma lei resta in coma; Mauro non ricorda nulla e viene incriminato per omicidio, movente il delitto passionale. L'assistente sociale Marina Stopponi decide che il piccolo Pietro, affidato a Mauro e Germana, deve tornare in istituto. Boni comunica a Roberto che i proiettili trovati sul corpo di Liverani sono compatibili con quelli della pistola di Mauro; l'arma viene consegnata a Giulia, che la dà subito al capitano Rea, per il quale non ci sono più dubbi sulla colpevolezza di Belli che viene portato in carcere. Roberto continua ad indagare e dal custode della villa viene a sapere che Liverani non aveva la patente: se non è stato lui a guidare la macchina di Germana, l'ipotesi della presenza di un terzo uomo e della messinscena per incastrare Mauro si fa certezza.

Roberto ha convinto Rea a riaprire il luogo del delitto: nuovi importanti indizi permettono di scagionare Mauro. I due amici si abbracciano di fronte al carcere, uniti dopo il conflitto: ad osservarli con odio un uomo nascosto in una macchina...Dopo la scarcerazione, Mauro si precipita al capezzale di Germana, ancora in coma.

Altieri invita Giulia a partecipare alla conferenza stampa per elogiare la collaborazione fra polizia e carabinieri nel caso Belli. Rea si scusa con Mauro e corteggia Giulia. Mauro assiste al risveglio di Germana: la donna gli dice che ha visto in volto l'uomo che le ha sparato. Grazie all'identikit fornito da Germana, i nostri riescono a risalire all'identità dell'omicida: si tratta di Terenzi, un uomo che lavorava per i servizi segreti in Somalia. Quando Luca ed Anna lo rintracciano, fanno appena in tempo a salvarlo da un agguato mortale. Dopo il fallito attentato a Terenzi da parte dei due motociclisti misteriosi, quel che resta sono i proiettili della sparatoria. Parmesan e Rea collaborano per scoprire che la pistola di Terenzi ha già sparato due anni prima per uccidere un consigliere comunale che si era opposto all'acquisizione di un terreno da parte di Liverani. Giulia intuisce che quel pezzo di terra senza valore può nascondere un segreto: infatti, dagli scavi emergono degli strani fusti. Grazie all'indagine congiunta di Polizia e Carabinieri, Giulia e Davide hanno scoperto dodici tonnellate di fusti contenenti rifiuti tossici e cancerogeni nascosti nel terreno acquistato con la mediazione del broker Liverani e costato la vita ad un consigliere comunale ucciso con l'arma di Terenzi. Germana scrive un articolo sull'ecomafia che viene pubblicato in

prima pagina e scatena un grande dibattito. Da quel momento Terenzi la segue insistentemente e poi la chiama per un'intervista: l'ex parà si sente in pericolo e vuole raccontarle tutto ciò che sa. La sera stessa la giornalista si reca all'appuntamento, scortata da Polizia e Carabinieri: sotto i suoi occhi Terenzi viene abbattuto dai suoi ex complici, nascosti sul terrazzo di un palazzo vicino. Mauro comunica a Giulia il sospetto che ci sia una talpa fra i Carabinieri, ma il commissario lo ritiene troppo coinvolto e passa l'indagine a Luca ed Anna. L'agente Gori collabora col capitano Rea alla ricerca del cd rom che Liverani voleva dare a Germana.

Daniele, il geniale informatico compagno di Sabina, è coinvolto da Mauro nell'indagine sull'ecomafia: serve il suo aiuto per decrittare il cd rom di Liverani. Giulia decide di coprire i suoi uomini, scatenando le ire del procuratore Altieri che aveva assegnato l'indagine ai carabinieri. Anche Davide è ferito dalla scelta di Giulia, che però gli spiega i suoi dubbi.

Intanto, però, due finti carabinieri si presentano al X e riescono a sottrarre i CD Rom di Liverani, anche se nello scontro a fuoco che segue Parmesan uccide uno dei due malviventi, che si rivela essere una donna di nome Nina. Altieri è furioso per l'accaduto e toglie il caso a Giulia: Rea però le promette che continueranno a lavorare insieme.

Parmesan è sconvolto dall'accaduto e si reca sulla tomba della donna che ha ucciso, dove trova un biglietto, che porta i nostri a scoprire il mittente un tale Giuseppe Bondi che corrisponde all'identikit fatto da Anna del finto carabiniere. Quando arrivano a casa sua l'uomo però si è già dileguato, evidentemente avvertito da qualcuno...

Mauro esprime a Giulia la sua rabbia per la sparizione di Bondi: l'agente è convinto che la talpa sia lo stesso capitano Rea.

Il commissario è lacerato dall'attrazione che prova nei confronti del carabiniere e i legittimi sospetti di Belli e Ardenzi sull'indagine riguardante l'ecomafia.

Mauro e Roberto rintracciano il conoscente di Bondi, Giacomo De Gregori, il titolare di una ditta di trasporti che ha ricevuto molti soldi da Liverani. Interrogato, l'uomo ammette di aver trasportato rifiuti tossici per conto del broker e alla fine cede il cellulare di Bondi, che risulta un nome falso. In quel momento al X Tuscolano irrompe Rea, furioso per non essere stato avvertito degli sviluppi nelle indagini. Giulia lo tranquillizza, fingendo che De Gregorio per il momento non abbia confessato nulla. Parmesan rintraccia l'indirizzo del compagno di Nina tramite il cellulare dato da De Gregorio: Giulia, Mauro e Roberto preparano un blitz alla villetta, ma l'uomo, che in realtà si chiama Castaldo, è già stato avvertito ed è fuggito. I nostri lo inseguono e Rea lo colpisce con la sua pistola.

Davide e Giulia aspettano in ospedale il risveglio di Giuseppe Castaldo. Mauro e Roberto, poi, seguono il capitano dei Carabinieri nel sopralluogo alla villetta bruciata da Castaldo, dove Mauro scopre il frammento di un articolo in inglese che consegna a Germana per rintracciarne la provenienza: la foto ritrae il volto di Nina. Castaldo si sveglia ma sembra deciso a non parlare. Mauro riceve l'originale dell'articolo pubblicato dieci anni prima su un giornale somalo: la foto ritrae i giovanissimi Nina, Terenzi e Castaldo, ma con loro c'è anche Davide Rea!

Mauro mostra a Roberto la foto che ritrae il giovane Davide Rea con Nina, Terenzi e Castaldo. I due si precipitano a casa di Giulia, dove scoprono che il capitano ha

passato lì la notte. Costretti a tacere, chiedono ad Altieri un nuovo interrogatorio a Castaldo, ma quando arrivano in ospedale l'uomo è già stato ucciso. Mostrano la foto a Giulia, che resta basita. Rea capisce che i ragazzi del X° Tuscolano hanno scoperto qualcosa che lo riguarda da vicino

Giulia sembra caduta in una brutta depressione: non riesce ad accettare la verità sull'uomo che ama.

Giulia, nel frattempo, decide di interrogare il tenente Riva, da lei sospettato di coprire la fuga del capitano Rea. Riva nega ogni accusa, ma Giulia, per nulla convinta, incarica Luca ed Anna di pedinarlo. Riva in un primo tempo riesce a seminarli ma i due agenti riescono ugualmente a raggiungerlo nel nascondiglio di Rea, che però si è già dileguato.

Mentre Mauro, Roberto e il procuratore Altieri stanno nuovamente interrogando il tenente Riva, Davide chiama Giulia chiedendole un incontro al Luna Park. Giulia accetta ma Altieri impone una copertura: fra la folla si mescolano Mauro, Anna e Luca, mentre Roberto coordina dall'alto. Nessuno però si accorge di un cecchino appostato su un palazzo lì vicino, che spara a Davide senza riuscire a colpirlo. Tornati tutti al commissariato, il capitano Rea racconta finalmente come stanno le cose: in Somalia faceva parte di una cellula speciale dei servizi segreti, insieme a Nina, a Terenzi e a Castaldo. Il gruppo si era poi sciolto in quanto i suoi tre colleghi erano stati accusati di aver favorito lo smaltimento in loco di rifiuti tossici, anche se nessuno era mai riuscito a dimostrarlo. Il maggiore Maurizio Sarpi era a capo della cellula.

Rea non aveva voluto parlare di tutto questo perché, nonostante le indagini segrete che da molto tempo svolgeva, non era ancora riuscito ad accumulare prove sufficienti ad incastrare Sarpi e, rivelando ciò che sapeva, avrebbe solo rischiato di mandare in fumo mesi di lavoro. Rea mostra agli agenti del distretto le prove della veridicità delle sue affermazioni: la voce registrata di Sarpi che parla al telefono dell'omicidio di Castaldo in ospedale e un cd-rom con la lista degli imprenditori coinvolti nel traffico di rifiuti tossici. Il suo interlocutore telefonico è probabilmente il mediatore degli industriali, che dovrà incontrare nel pomeriggio.

Si decide quindi il piano d'azione: Giulia, Davide, Luca e Anna seguiranno Sarpi, mentre Roberto e Mauro cercheranno di prendere il cd-rom che il Maggiore tiene nascosto nella cassaforte della sua villa. Rea fornisce una piantina del luogo, che peraltro conosce bene in quanto fu lo stesso Sarpi, all'epoca migliore amico del padre del Capitano, ad occuparsi di lui dopo che, appena quindicenne, Davide perse i genitori a causa di un incidente. Il maggiore si reca all'appuntamento col mediatore ma lì riceve un sms che gli comunica che è stato scoperto e che lo stanno seguendo. Sarpi fugge in un deposito industriale, seguito dai quattro: riesce a bloccare Giulia e la rapisce sotto gli occhi di Davide, costretto a lasciarli andare. Intanto Mauro e Roberto hanno scoperto nella cassaforte la chiave di una cassetta di sicurezza dove Sarpi ha nascosto il cd-rom. Il maggiore chiama proponendo uno scambio: la chiave per Giulia, rinchiusa da Sarpi nel suo casale di campagna. Davide porta al maggiore la chiave ma Giulia viene liberata solo dai suoi uomini, che sentono degli spari: Sarpi è stato ucciso dall'intermediatore, che misteriosamente ha lasciato in vita Giulia. Il commissario capisce che si tratta di Altieri e anche se non può dimostrare la sua complicità con l'ecomafia, lo arresta per l'omicidio del maggiore.

Stagione 6

Roberto Ardenzi, ora Commissario del distretto X° Tuscolano e sua moglie Francesca, incinta di sette mesi, assistono alla morte di una bella ragazza, Eva Paulin, investita davanti ai loro occhi. Dietro quella morte apparentemente casuale, però, si nasconde qualcosa di più. La giovane, con la complicità del fratello Milo, rubava ai suoi ricchi clienti oggetti preziosi. Milo, che ha incontrato Roberto all'ospedale, chiama il commissario per incontrarlo, ma muore tra le sue braccia sul luogo dell'appuntamento, freddato da un uomo di cui Roberto vede chiaramente il volto. Prima di morire, però, aveva fatto a tempo a inviare a casa di Roberto un pacchettino con un quaderno, il motivo per cui lui e la sorella sono stati uccisi, come veniamo a sapere dagli stessi assassini, uno dei quali, Ruggero Carrano, è il figlio di una vecchia conoscenza di Roberto, Cesare Carrano, un tempo delinquente di strada, oggi ricco imprenditore i cui traffici illeciti non sono mai stati provati.

Le ricerche avviate da Roberto sull'accaduto non portano inizialmente da nessuna parte perché l'assassino di Milo sembra essere un incensurato. Viene identificato, però, l'uomo che era con lui, il pluripregiudicato Gaetano Maiorca. Nel frattempo, però, il pacchetto misterioso è stato consegnato a casa di Ardenzi e del fatto è a conoscenza di Maiorca che lo recupera introducendosi nell'abitazione del commissario e ferendone la moglie.

Roberto porta d'urgenza Francesca in ospedale dove la donna partorisce prematuramente con grave rischio per la sua vita a quella del bambino. Nelle ore di angoscia che seguono, mentre Roberto resta in attesa del responso dei medici, Mauro, aiutato dall'amico e collega Alessandro Berti, risale ai responsabili della faccenda; il solito Maiorca e finalmente anche l'altro uomo, Ruggero Carrano. Quando Roberto sente quel nome ha uno scatto di riconoscimento e, senza dire nulla neanche a Mauro, si reca da Cesare Carrano intimandogli di consegnare il figlio.

Carrano, però non si lascia intimidire, e anzi ordina a Maiorca di intimidire il commissario rapendogli la figlia Mauretta, che viene alla fine ritrovata al Mandrione, il quartiere dove Roberto ha trascorso la giovinezza e dove per la prima volta la sua strada si è incrociata con quella di Carrano. Quando Ardenzi era ancora ragazzino, infatti, ha assistito ad un omicidio commesso da Cesare, ma non ha avuto il coraggio di denunciarlo. Per questo Roberto si rimprovera ancora, come rivela alla moglie in uno drammatico confronto.

Anche Mauro comincia a sospettare che Roberto gli nasconda qualcosa, ma è solo dopo che, fortunatamente, proprio Mauro è riuscito a catturare Ruggero Carrano che stava per scappare all'estero, che Roberto rivela finalmente all'amico la verità.

Ruggero è ora in carcere e Roberto si appresta ad interrogarlo, anche per cercare di incastrare pure suo padre, ma Cesare non se ne sta con le mani in mano ed organizza un'audace colpo per fare evadere il figlio durante un trasferimento. Resosi conto di ciò che sta per accadere Mauro raggiunge Roberto che sta scortando il prigioniero e per salvare l'amico dai colpi di Patriarca, il braccio destro di Carrano, resta a terra morente.

Quando Mauro muore in ospedale per le ferite riportate durante l'evasione di Ruggero Roberto perde la testa e finirebbe per uccidere Carrano a sangue freddo se proprio il

ricordo di Mauro non lo fermasse. Mentre ancora il X° piange sulla morte di Belli, comunque, l'indagine sugli uomini del commando che ha portato eseguito l'evasione permette ai nostri di catturare nuovamente Ruggero e di impadronirsi anche del prezioso quadernetto che è stata l'origine di tutto.

Il quaderno, tuttavia, risulta essere scritto in codice e i nostri devono fare molta fatica a decifrarlo; quando ci riescono, però, hanno la fortuna di poter rintracciare i depositi dove Carrano tiene nascosta la droga; sono tutti vuoti tranne uno; è un successo per il X, anche se non è possibile collegare la droga al boss.

Per decifrare un'ultima parte del quaderno Roberto è costretto a chiedere l'aiuto di Gaetano Maiorca, che, però, riesce a imbrogliare Roberto e infine a distruggere il prezioso quaderno; Roberto è furioso e tenta il tutto per tutto per far confessare Maiorca prelevandolo dall'ospedale dove è ricoverato.

Quando il cadavere dell'uomo viene trovato in un'ala dimessa dell'edificio Roberto viene sospettato dell'omicidio (in realtà orchestrato da Carrano) e per questo rischia di non poter rendere la sua decisiva testimonianza al processo contro Ruggero. Sono i suoi uomini a riuscire a discolparlo e a permettergli di far condannare Ruggero.

Anche se resta da incastrare Cesare e vendicare la morte di Mauro, Roberto si gode un po' di normalità, almeno fino a quando arriva la notizia che Ruggero, incapace di reggere il peso del carcere, sta tentando un'evasione dall'ospedale in cui suo padre è riuscito a farlo trasferire con una scusa. Roberto interviene ed è costretto a sparare a Ruggero per impedirgli di uccidere Anna. Il ragazzo muore e Carrano giura vendetta contro Roberto.

E, infatti, fa in modo da collocare sotto casa del commissario un'auto bomba che solo per un pelo non esplode. Francesca, però, provata dalla tensione, decide di lasciare Roma insieme ai bambini e Roberto resta solo.

Roberto è deciso a non arrendersi e, analizzando i componenti della bomba collocata davanti a casa sua risale a chi l'ha fabbricata e da lui a Patriarca, di cui individua l'abitazione da poco abbandonata. Da una carta lì trovata arriva ad un vivaio, proprietà dello stesso Carrano, che si rivela essere il luogo da cui passa la droga che poi Carrano smercia. Roberto si prepara ad arrestare il boss durante una consegna, ma Carrano riesce a fuggire, anche se ora è costretto alla latitanza.

Dopo aver tentato di recuperare dei soldi nella sua villa, Carrano decide di prendersela con la famiglia di Roberto, che è nascosta in un luogo segreto che nemmeno il commissario conosce.

Fortunatamente Roberto, che è venuto a sapere dell'attentato in preparazione da uno scagnozzo di Carrano catturato al vivaio, riesce a rintracciare la moglie e i figli appena in tempo, ma Carrano fugge di nuovo.

Roberto e i suoi riescono alla fine a localizzare Carrano e il suo uomo e ad attirarli in trappola grazie alla forzata collaborazione di Grimaldi, l'avvocato del boss. Mentre Patriarca muore nello scontro che segue Carrano riesce ancora a fuggire, ma è braccato e alla fine sembra preferire la morte alla cattura e rimane ucciso nell'esplosione di un capanno in cui si era rifugiato.

Sembra tutto finito, ma Carrano in realtà è sopravvissuto ed è deciso a farla pagare duramente a Roberto.

Rapisce due membri del distretto e poi ricatta Ardenzi perché venga da lui; salvato in extremis dai suoi uomini Roberto deve affrontare però un'ultima emergenza: Carrano in fuga ha inviato a Francesca una collana con dell'esplosivo, una bomba che Roberto riesce in ultimo a disinnescare grazie all'ennesimo intervento soprannaturale di Mauro.

Ddp6

MANIFESTO

Supervisore

XX

Story Editor

Alessio Billi, Massimiliano Griner, Luisa Cotta Ramosino, Andrea Valagussa

Contatti:

email:

Ultimo aggiornamento: ???

Episodio 1

CASO A –

CASO B –

N.B. L'episodio si svolge sull'arco di due giorni

LINEA GIALLA

GANCIO DI PUNTATA

ROBERTO

MAURO

IRENE

ANNA

LUCA

INGARGIOLA & VITTORIA

UGO

PARMESAN

Episodio 2

CASO A –

CASO B –

LINEA GIALLA

GANCIO DELLA I SERATA

ROBERTO

.

IRENE

MAURO

LUCA

ANNA

INGARGIOLA & VITTORIA

UGO

PARMESAN

ALESSANDRO

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, Script Anno XII, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino, Roma 2004.

AA.VV., *Writing for Episodic TV. From Freelance to showrunner*, Writers Guild of America, Los Angeles 2006, disponibile anche su www.wga.org

ABRUZZESE ALBERTO, (a cura di), *Ai confini della serialità*, Liguori, Napoli 1984.

ANDREATTA ELEONORA e NARDELLA FRANCESCO, *Una fiction di lungo periodo*, "Il Mulino", A.52, N.406 (marzo-aprile 2003), p.342-350.

ALDINI MASSIMO, *Karl Popper e Sherlock Holmes. L'epistemologo, il detective, il medico, lo storico e lo scienziato*, Armando, Roma 1998

BELLOTTO ANDREA *Cinema e teatro TV, sceneggiato e telefilm*, in AA.VV., *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Vita e Pensiero, Milano 1985.

AVELLINO GIAMBATTISTA, *Dall'industria degli editori-autori a quella degli autori-produttori*, in A.A.V.V., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, Script Anno XII, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino, Roma 2004, p.15-20.

BENJAMIN WALTER, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1996.

BETTETINI GIANFRANCO, BRAGA PAOLO, FUMAGALLI ARMANDO (a cura di), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano 2004.

BETTETINI GIANFRANCO e FUMAGALLI ARMANDO, *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*, Franco Angeli, Milano 1998.

BONAZZI FRANCO, *Uno studio in rosa; il mondo narrato e l'immaginario femminile*, Franco Angeli, Milano 2003.

BOOTH WAYNE, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, The University of Chicago Press, Chicago 1983; trad it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996.

BOOTH WAYNE, *The Company We Keep. An Ethic of Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1988.

BRAGA PAOLO, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003.

BRUNI AUGUSTO e FORLAI LUIGI, *Archetipi mitici e generi cinematografici*, Dino Audino, Roma 1998.

BRUNI AUGUSTO e FORLAI LUIGI, *Detective, Thriller e noir. Teoria e tecnica della narrazione*, Dino Audino, Roma 2003.

BUONANNO MILLY, *Indigeni si diventa. Locale e globale nella serialità televisiva*, Sansoni, Firenze 1999.

BUONANNO MILLY, *Eroi mimetici e donne armate. L'Italia nella fiction poliziesca*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Storie e memorie – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 14°*, Rai- Eri, Torino 2003, pp.63-88.

BUONANNO MILLY (a cura di) *Ciak! Si gira. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 7°*, Rai-Eri, Roma 1996

BUONANNO MILLY (a cura di) *Ricomposizioni. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 11°*, Rai-Eri, Roma 2000

BUONANNO MILLY (a cura di) *Passaggio a Nord-Ovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 12°*, Rai-Eri, Torino 2001.

BUONANNO MILLY (a cura di), *Storie e memorie – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 14°*, Rai- Eri, Torino 2003

BUONANNO MILLY (a cura di), *Il ritorno del già noto – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 15°*, Rai-Eri, Torino 2004

BUONANNO MILLY, *Il ritorno del già noto*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Il ritorno del già noto – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 15°*, Rai-Eri, Torino 2004, pp. 17-32.

BUONANNO MILLY, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Sansoni, Milano 2002.

BUONANNO MILLY (a cura di), *Realtà multiple . Concetti, generi e audience nella fiction TV*, Liguori, Napoli 2004.

BUONANNO MILLY, *Società e rappresentazione nella fiction italiana*, in *Rivista italiana di comunicazione pubblica*, 1999 n.3, pp. 47-64.

BUONANNO MILLY, *Il Maresciallo Rocca, The Italian way to the Tv Police Series*
HORACE NEWCOMB (a cura di), *Television, the critical view*, Oxford University Press, 2000, pp. 266-281.

BUONANNO MILLY (a cura di), *Sceneggiare la cronaca. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai VQPT, Roma 1992.

CASSETTI FRANCESCO, *Il sapere del telefilm*, in CASSETTI FRANCESCO (a cura di), *Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, Torino, ERI Edizioni Rai 1984, pp.13-47.

CASSETTI FRANCESCO (a cura di), *Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, Torino, ERI Edizioni Rai 1984.

CASSETTI FRANCESCO E FEDERICA VILLA (a cura di), *La storia comune. Funzione forma e generi della fiction televisiva*, Nuova Eri, Edizioni Rai, 1992.

CHESEBRO JAMES W, *Communication, Values, popular TV series*, in HORACE NEWCOMBE (a cura di), *Television, the critical view*, Oxford University Press, 1987.

COSTA ANTONIO, *Italian Serials: modelli cinematografici e produzione di serialità nella fiction televisiva italiana*, in AA.VV., *Lo spettacolo degli italiani*, ERI. Edizioni Rai, Torino 1985.

COSTANZO MAURIZIO e MORANDI FLAMINIA, *Facciamo finta che l'industria televisione: produrre fiction seriale*, Carocci, Roma 2003.

CREEBER GLEN, *Taking our personal lives seriously: Intimacy, Continuity and Memory in the Television Serial*, in *Media, Culture & Society*, vol.23, n.4, pp.439-55.

CREEBER GLEN. *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*, British Film Institute, London 2004.

CURTI ROBERTO, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006.

DEL POZZO DIEGO, *Ai confini della realtà – Cinquant'anni di telefilm americani*, Lindau, Torino 2002.

DELAMATER J.H., PROGOZY R., *The detective in American fiction, film and television*, Greenwood Publishing Group, Westport 1998.

DINELLI SERENA, *La macchina degli affetti*, Franco Angeli, Milano 1999.

DI CHIO FEDERICO e PARENTI GIAMPAOLO, *Manuale del telespettatore*, Bompiani, Milano 2003.

DOUGLAS PAMELA, *Writing the TV Drama Series*, Michael Wise Productions, Los Angeles 2005.

ECO UMBERTO, *Tipologie della ripetizione*, in FRANCESCO CASETTI (a cura di), *L'immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 19-35.

FEENEY MATT A., *Jerry's Kids, Why the macho-movie producer abandoned Top Gun for kiddie pictures*, in *Slate*, 30 November 2004, p. 112.

FERRARI LILIE, *Come funziona una soap opera*, Dino Audino, Roma 2000.

FIELD SYD, *The Screenwriter's Workbook. A Workshop Approach*, New York 1984, trad. it *La sceneggiatura*, Lupetti, Milano 1991.

FOSSATI FRANCO, *Dizionario del genere poliziesco*, Vallardi, Milano 1994.

FRIEDMAN JULIAN e ROCA PERE, *Writing long-running television series. Lectures from the first Pilots Workshop*, Fundacion Cultural Media, Barcelona 1994.

FRYE NORTHROP, *Anatomy of criticism: four essays*, trad it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969.

FUMAGALLI ARMANDO, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamenti da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004.

GRASSO ALDO (a cura di), *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano 1996.

GRASSO ALDO, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2000.

GUIDONI GIOVANNA (a cura di), *Showrunner all'italiana 1. Parlano i responsabili di Distretto di Polizia Barbara Petronio e Leonardo Valenti*, in AA.VV., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, *Script Anno XII*, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino, Roma 2004, p.49-54.

HURD GEOFFREY, *The television presentation of the Police* in TONY BENNETT (a cura di), *Popular Television and Film*, BFI with the Open University Press, London 1981.

JACOBS JASON, *Body Trauma TV. The new Hospital Dramas*, British Film Institute, London 2003.

JOHNSON CLAUDIA, *Script Partners. What makes Film and TV Writing Teams work*, Michael Wiese Productions, Los Angeles 2003.

KAMINSKY STUART M., *American Television Genres*, Wadsworth Publishing, Chicago 1985.

KEITH BOOKER M., *Strange TV – Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport – London 2002.

KUBEY ROBERT, *Creating Television. Conversation with the People behind 0 years of American TV*, Lawrence Erlbaum Associates, Manwah NJ 2004.

LONGWORTH JAMES L. (a cura di), *TV Creators. Conversations with America's top producers of television drama*, Syracuse University Press, New York 2002.

LUCHERINI FABRIZIO, *L'avvento della lunga serialità. La stagione di fiction '98-'99*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Ricomposizioni – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 11°*, Rai-Eri, Torino 2000, pp. 31-64.

LUCHERINI FABRIZIO, *Ascesa e caduta di un genere. Lo strano caso della serie all'italiana*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Storie e memorie – La fiction italiana – L'Italia nella fiction. Anno 14°*, Rai- Eri, Torino 2003, pp. 121-156.

LUCHERINI FABRIZIO, *Innovazione senza tradizione. Il caso della serie all'italiana*, in MILLY BUONANNO, *Realtà multiple*, Napoli, Liguori 2004, pp.149-186.

LUSUARDI NICOLA, *(Tele)visioni d'autore. Perché vorremmo che i nostri "writers" diventassero "producers"*, in A.A.V.V., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste, Script Anno XII*, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino, Roma 2004, pp. 21-26.

MAMET DAVID, *Three uses of the knife: on the Nature and Purpose of Drama*, New York 2000, trad. It. *I tre usi del coltello*, Minimum Fax, Roma 2002.

MANDEL ERNEST, *Delightful Murder: a Social History of the Crime Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 1984.

MCGRATH CHARLES, *The Triumph of the Prime-Time Novel*, in HORACE NEWCOMB (a cura di), *Television: the critical view*, Oxford University Press, 2000, pp.242-252.

McKEE ROBERT, *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*, New York 1997, trad. it *Story, contenuti, struttura, stili, principi della sceneggiatura*, International Forum Edizioni, Roma 2001.

MELODIA SARA, *La lunga serialità*, in GIANFRANCO BETTETINI, PAOLO BRAGA, ARMANDO FUMAGALLI (a cura di), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano 2004, pp.286-301.

MEYERS RICHARD, *TV Detectives*, A. S. Barnes & Co., San Diego 1981.

NATALE ANNA LUCIA, *Comunità professionali tra casa e lavoro. L'Italia nella Fiction*, in MILLY BUONANNO (a cura di) *Passaggio a Nord-Ovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno XII*, Rai-Eri, Torino 2001 pp. 79-96.

NELSON ROBIN, *TV Drama in transition: Forms, Values and Cultural Change*, McMillan, London/New York 1997.

HORACE NEWCOMB (a cura di), *Television: the critical view*, Oxford University Press, 2000.

OSGERBY B. e GOUGH-YATES A. (a cura di), *Action TV – Tough-Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, Routledge-London-New York 2001.

WILLIAM PARK, *The Business of Art*, Lezione tenuta presso l'Institute for Media and Entertainment di New York, settembre 2004

PASTORE ROBERTO, *Sulle strade della fiction. Le serie poliziesche americane nella storia della televisione*, Lindau, Torino 2002.

PELLEGRINI ERICA, *Roma caput fiction*, pp. 114 in MILLY BUONANNO (a cura di), *Sceneggiare la cronaca. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai VQPT, Roma 1992, pp. 112-125.

PELTRETTI MASSIMO, *L'Italia in nero. L'attualità giornalistica nella fiction*, in MILLY BUONANNO (a cura di), *Sceneggiare la cronaca. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai VQPT, Roma 1992, pp. 85 – 90

PERRUCCI A. e RICHERI G., *Il mercato televisivo italiano nel contesto europeo*. Il Mulino, Bologna 2003.

PETROCCHI FANIA, *Scrivere fiction per la televisione*, in MILLY BUONANNO (a cura di) *Passaggio a Nord-Ovest. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 12°*, Rai-Eri, Torino 2001 pp. 165-184.

PETROCCHI FANIA, *La fiction italiana: creatività e controllo*, in MILLY BUONANNO (a cura di) *Ciak! Si gira. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 7°*, Rai-Eri, Roma 1996, pp.107-134.

PHALEN PATRICIA F., “*Pioneers, Girlfriends and wives*”. *An Agenda for research on Women and Organisational Culture of Broadcasting*, *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, vol. 44, Broadcast Education Association, March 2000, pp. 230-240.

PIRONI GUALTIERO, *La produzione televisiva Usa dal serial al miniserial*, in *Cineforum*, n.230, dicembre 1983, pp.11-14.

PRIGGÉ STEVEN, *Created by...Inside the minds of TV's Top Show Creators*, Silma-James Press, Los Angeles 2005.

RIZZA NORA, *Costruire palinsesti. Modalità logiche e stile della programmazione audiovisiva tra pubblico e privato*, Rai Vqpt, Roma 1989.

SEGER LINDA, *Making a Good Script Great*, Hollywood 1987/1994, tr.it *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 1997.

SEGER LINDA, *The Art of Adaptation*, Henry Holt, New York 1992.

SIMONELLI GIORGIO, *I peggiori anni della sua vita. La televisione italiana nel nuovo millennio*, Effatà Editrice, Torino 2004.

THOMPSON ROBERT J., *From Hill Street Blues to ER: Television Second Golden Age*, Syracuse University Press, New York 1996.

THORBURN DAVID, *Television Melodrama*, HORACE NEWCOMB (a cura di), *Television, the critical view*, Oxford University Press, 2000, pp.595-608.

JOHN TRUBY, *Truby's Story Structures. A Two Days Intensive Course for Writers, Directors, Producers and Executives*, Milano, Università Cattolica, 2000

TRUFFAUT FRANCOIS, *Le cinéma selon Hitchcock*, Editon Ramsay, Paris 1983, trad it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1985.

VENTRIGLIA GINO, *Riusciranno I nostri eroi?*, in MILLY BUONANNO (a cura di) *Ricomposizioni. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno 11°*, Rai-Eri, Roma 2000, pp.181-194.

VENTRIGLIA GINO, *Ma la via del writer-producer è davvero praticabile?*, in AA.VV., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, *Script Anno XII*, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino, Roma 2004, p-61-68.

VENTURELLI RENATO, *Poliziesco Americano in 100 film*, Le Mani, Genova 1995.

VOGLER CHRIS, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992, trad. it *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrative e cinema*, Dino Audino, Roma 1999.

WEBSTER JAMES G., PHALEN PATRICIA F., LICHTY LAWRENCE W., *Rating Analysis: the theory and practice of Audience Research*, L. Erlbaum Associates, Mahwah N.J 2006.

WELLS JOHN, *Writing in America*, in JULIAN FRIEDMAN e PERE ROCA, *Writing long-running television series. Lectures from the first Pilots Workshop*, Fundacion Cultural Media, Barcelona 1994, p.96-106.

Intervista a Pietro Valsecchi, ideatore e produttore di *Distretto di Polizia*, raccolta nell'ottobre 2006.

Intervista a Simone De Rita, Responsabile Fiction Mediaset all'epoca della realizzazione di *Distretto di Polizia*, raccolta nel settembre 2006.

Intervista a Daniele Cesarano, editor di *Distretto di polizia 3,4 e 5* raccolta nell'agosto del 2006.

Intervista a Sara Melodia, produttore creativo di *Don Matteo 5 e 6*, raccolta nel settembre 2006.

Intervista a Giusy Buondonno, editor di rete (Rai Tre) nelle stagioni 1-7 de *La Squadra*, raccolta nel novembre 2006.