

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 antieroica e bassomimetica.

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 precorrendo, sotto questo aspetto, l'analoga 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 équipe 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.