

Capitolo I

Le strutture narrative nella serialità americana poliziesca: storia e tipologie

Con una solida tradizione letteraria e cinematografica alle spalle, il genere poliziesco¹ 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 telefilm², perché privilegiano una

¹ 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*.

² 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'altra³, 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 durata⁴. 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

³ 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.

⁴ 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 razionalità⁵.

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 valori⁶.

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.

⁵ Per un approfondimento vedi GLEEN CREEBER, *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, British Film Institute, London 2004, pp. 78 e ss.

⁶ 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 americana⁷, 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 programmazione⁸ 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.

Pastore⁹ 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

⁷ 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.

⁸ Da cui, ad esempio, la divisione in atti corrispondenti alle interruzioni pubblicitarie, un meccanismo su cui avremo modo di ritornare.

⁹ 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 intellettuale¹⁰; 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 audiovisivo¹¹ e della credibilità di un certo sviluppo in rapporto all'identità della serie e dei suoi protagonisti¹².

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

¹⁰Vedremo 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*).

¹¹ 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.

¹² 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 narrativo¹³ molto più sfumata, in cui non solo la vittoria del Bene appare molto meno certa e il campo dei buoni non più così compatto¹⁴, 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)¹⁵, 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.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ E proprio questa tendenza, che alcuni ritengono un retaggio di una visione dal sapore conservatore che liquidava 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 schermo¹⁶.

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 illustrazione¹⁷, 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 serie¹⁸, 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 programmi¹⁹.

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*,

¹⁶ Per una ricostruzione più articolata delle dinamiche organizzative e realizzative dei programmi si veda PASTORE, *Sulle strade della fiction...*, p. 33 e ss.

¹⁷ È il caso di *Pete Hunter, Private Eye* (1948) riportato da Pastore.

¹⁸ *Barney Blake, Police Reporter* (1948), *Mysteries of Chinatown* (1949-50), *Man against Crime* (1949-56).

¹⁹ 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 caso²⁰.

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 interessante²¹.

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,

²⁰ Un po' come accade ancora negli episodi di *Law & Order*.

²¹ 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 piano²², 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.

²² 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 1968²³. 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*²⁴ 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

²³ Il titolo originale era *Columbo*; la serie era stata ideata da Richard Levinson e William Link, che ne furono anche produttori e sceneggiatori.

²⁴ 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 Martin²⁵ 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 Spelling²⁶.

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*).

²⁵ 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.

²⁶ 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 comico²⁷ 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.

²⁷ 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 Kozoll²⁸ 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 personaggi²⁹, 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

²⁸ 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.

²⁹ 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 eroici³⁰, 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 negatività³¹ nella serie era sdrammatizzato dalla presenza di numerosi passaggi leggeri, per non dire comici o addirittura farseschi³², 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

³⁰ 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.

³¹ Alluso fin dal titolo dalla parola *Blues*.

³² 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 dialoghi³³, 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.

³³ 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 contemporaneità³⁴ 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

³⁴ 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 videoclip³⁵) 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

³⁵ MTV aveva iniziato da poco le sue trasmissioni.

che, come sostengono alcuni³⁶, 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 Bruckheimer³⁷, 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*³⁸ 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 fabbrica³⁹. 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.

³⁶ Parente, *Sulle strade della fiction*, p.134.

³⁷ 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.

³⁸ Si intende con questo termine i gialli che fondano il loro appeal fundamentalmente sull'esibizione delle modalità di indagine, per lo più scientifiche e molto specialistiche, offerte al pubblico come una sorta di "magia scientifica".

³⁹ 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 scientifica⁴⁰, 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 dispendioso⁴¹) diventa il segno distintivo della serie. Grazie anche al confronto con poliziotti "normali"⁴² 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 serie⁴³.

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 Cornwell⁴⁴), 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 Deaver⁴⁵.

⁴⁰ 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*).

⁴¹ 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.

⁴² Che sono poi gli investigatori "classici" le cui storie eravamo abituati a sentirci raccontare.

⁴³ 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.

⁴⁴ Anche se dobbiamo pur sempre ricordare che c'era stata un'intera serie con protagonista un medico legale investigatore, *Quincy*.

⁴⁵ 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 ripresa⁴⁶, 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 serie⁴⁷, 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

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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 adottato⁴⁸, 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 stessa⁴⁹ (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 giustizia⁵⁰.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Benché la prestanza fisica di alcuni dei membri della squadra investigativa appaia in questo senso sprecata e frustrata.

⁵⁰ 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 psicologica⁵¹ 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 abituato⁵².

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 York⁵³, 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 sonora⁵⁴, 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

⁵¹ 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.

⁵² 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.

⁵³ 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.

⁵⁴ 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 impreziosisce inserendo brani di cantanti famosi, di repertorio o anche nuovi, lanciati anzi proprio attraverso un particolare episodio.

del pensiero o della letteratura⁵⁵, 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 effettuate⁵⁶ 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.*⁵⁷ 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 dettagli⁵⁸, conducesse inevitabilmente ad una visione del mondo sostanzialmente nichilista in cui

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ In misura minore, però, negli *spin off* di Miami e soprattutto di New York.

⁵⁸ 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 narrativi⁵⁹.

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*⁶⁰ 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 difficile⁶¹ ma estremamente gratificante, dato che viene incontro al

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Il cui concept ruota intorno alla riapertura, più o meno casuale, di casi vecchi anche di decenni, protagonista una squadra di detective di Philadelphia.

⁶¹ 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 fundamentalmente 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.*⁶², nominalmente spin off di *J.A.G.* (un legal/action drama prodotto da Donald Belisario), ma di fatto declinazione “militare”⁶³ 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.

⁶² 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.

⁶³ 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 violenza⁶⁴ 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 delinquenti⁶⁵. 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 drammatico⁶⁶.

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.

⁶⁴ 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).

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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 poliziotti⁶⁷. 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

⁶⁷ 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 competenze⁶⁸) 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'accusa⁶⁹, segue le regole di un *legal* classico, per quanto anche i virtuosismi retorici che hanno fatto la fortuna di questo genere⁷⁰ siano per forza di cose contenuti in uno spazio temporale inferiore.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ 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 trattati⁷¹, 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 York⁷² 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

⁷¹ 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.

⁷² 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 piedi⁷³ 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 ambigui⁷⁴, 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*⁷⁵) è *Profiler* (1996), che ha per protagonista una psicologa/sensitiva che collabora alle indagini su efferati assassini

⁷³ In cui vengono evidenziati anche i limiti fisici degli agenti.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ 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 delitti⁷⁶ 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 apposite⁷⁷.

⁷⁶ Ripresa anche nel recente *Medium*, protagonista una assistente legale ispirata ad una vera sensitiva che opera negli Stati Uniti.

⁷⁷ 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 protagonisti⁷⁸ in atto dai tempi della rivoluzione Bochco, potremmo definire “più sobrio”, concentrato sulla qualità delle storie di puntata più che sull'evoluzione dei personaggi⁷⁹.

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

⁷⁸Con 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.

⁷⁹ 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 stagione⁸⁰.

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 episodi⁸¹.

Abbiamo visto che, per esempio, *The Shield* contempla significativi sviluppi orizzontali delle trame poliziesche⁸², ma è esemplare il caso di *The Wire*⁸³, 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

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

⁸² Che si intersecano con più tradizionali sviluppi privati.

⁸³ *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.