

Capitolo IV

(Ri) - elaborazione di un format

I successi conseguiti con le prime due stagioni di *Distretto di Polizia*, confermati dalla crescita costante del pubblico, avevano posto le premesse per la conferma della serie all'interno della programmazione di Canale 5, della quale era diventata a tutti gli effetti un prodotto di punta, capace di assicurare con continuità ascolti superiori alla media di rete, un appuntamento autunnale che, però, presentava alla svolta del terzo anno alcune problematiche.

In primo luogo la serie andava a perdere la sua protagonista: l'attrice Isabella Ferrari, madre come il suo personaggio l'anno precedente, non intendeva riprendere i panni nel commissario Scalise, tanto è vero che la sua uscita era stata adeguatamente messa in scena in coda alla stagione 2. Insieme a lei, naturalmente, sarebbero venuti meno altri personaggi, uno tra i principali (l'ispettore Manrico, interpretato da Lorenzo Flaherty), gli altri tra i secondari (la madre e i figli della Scalise), ma egualmente importanti negli equilibri, innanzitutto emotivi, della serie.

D'altra parte, anche grazie a un ricambio all'interno del team autoriale della serie¹, si sentiva anche la necessità di mettere a punto il modello narrativo di *Distretto di Polizia*, senza andare a perdere gli elementi di efficacia e successo degli anni precedenti, ma, se possibile, rendendo più certo e controllabile il processo di scrittura, anche per garantire un passaggio più fluido e efficiente dalla fase di scrittura a quella di realizzazione, cioè tentando di ottimizzare l'originalità del format all'interno di una macchina produttiva più standardizzata.

In questo capitolo si cercherà di analizzare le direttrici lungo le quali tale lavoro di rielaborazione del format è stato attuato, cercando di rendere evidenti da una parte le istanze pratiche e teoriche che hanno mosso gli autori della serie, dall'altra di verificare la riuscita e la ricaduta degli interventi effettuati tracciando lo sviluppo dell'identità della serie sull'arco delle stagioni dalla 3 alla 5.

¹ Dopo aver lavorato come sceneggiatore nella seconda stagione, diventa story editor della serie Daniele Cesarano, che va ad affiancare Marcello Fois, presente fin dalla prima stagione; la fonte principale di questo capitolo è il contenuto di un'intervista a Daniele Cesarano effettuata nell'agosto del 2006.

IV.1 Dalla seconda alla terza stagione: tempo di e da formalizzare

Nel precedente capitolo si è tentato di individuare alcuni degli elementi di forza che avevano garantito a *Distretto di Polizia* l'interesse e la fedeltà del pubblico, trovandoli innanzitutto nell'originalità dell'architettura dei personaggi, e nella singolare alchimia tra elementi di dramma e commedia che danno spessore alle vicende gialle e/o poliziesche affrontate dai protagonisti.

Alla forza e alla costanza di tali elementi, tuttavia, non corrispondeva un'eguale prevedibilità della struttura narrativa, ché, tenute ferme alcune costanti² quasi ogni episodio presentava un modello narrativo proprio, e se i personaggi principali erano sempre in scena (seppur con un rilievo diverso) quelli secondari a volte non erano presenti in un episodio o lo erano in modo minimale, dando alla serie un andamento spesso discontinuo, mentre non esistevano quasi per nulla archi drammatici dei personaggi sviluppati su ampie porzioni del racconto, a favore di una presenza episodica, realizzata attraverso micro-situazioni del tutto estemporanee, aperte e chiuse magari all'interno di uno stesso episodio.

Questa realtà, del resto, era legata anche all'organizzazione del lavoro di scrittura della serie stessa che prevedeva a monte un lavoro di progettazione piuttosto limitato ed essenziale³.

Nell'affrontare il lavoro di progettazione e di scrittura della terza stagione di *Distretto di Polizia*, che aggiungeva alle problematiche di cast già accennate anche la difficoltà di lavorare in tempi piuttosto ristretti⁴, gli autori si sono quindi proposti di tracciare un modello di racconto che riuscisse a sfruttare al meglio le caratteristiche specifiche della serie, ma inserendole in un tipo di scrittura più formalizzato, che

² La presenza di almeno un caso principale in cui era coinvolto in maniera diretta il commissario, la presenza di un riferimento alla linea gialla di serie, a volte nella forma di un vero e proprio momento di azione da parte dei protagonisti o dei loro antagonisti, altre volte nella forma di una ricaduta privata degli eventi sulla famiglia del commissario o sull'intero distretto.

³ Esisteva, come si è detto nei capitoli precedenti, una "Bibbia della serie", con i profili dei personaggi e i casi, ma senza che le svolte interne fosse fossero delineate con precisione. Lo sviluppo delle storie era affidato in gran parte agli sceneggiatori delle singole puntate; di qui, evidentemente, nonostante il controllo a posteriori esercitato dagli story editor sulle stesure delle puntate, la maggiore diversificazione dei singoli episodi nei toni e nell'enfasi sui vari passaggi.

⁴ Motivi di ordine produttivo avevano fatto scalare i tempi di elaborazione; di fatto il lavoro di scrittura cominciò nel settembre del 2001 per concludersi nel marzo 2002

contenesse le spinte centrifughe (come per esempio il rischio di soappizzare eccessivamente le linee private dei personaggi, che tendevano a togliere spazio alle scene propriamente poliziesche) e rendesse anche più semplice il rapporto tra story editor e sceneggiatori esterni; un modello semplice, distante dai coevi racconti polizieschi americani, decisamente più raffinati, ma anche dal modello più o meno riconosciuto della serie, cioè *Hill Street Giorno e notte*, già troppo ricco in termini di articolazione narrativa e intrecci tra diverse linee di racconto.

L'istanza era innanzitutto pratica, destinata a porre rimedio anche ad alcune richieste di ordine organizzativo messe in evidenza dal settore produttivo della società, come ad esempio, la necessità di utilizzare al meglio i set fissi esterni al distretto (cioè le case dei personaggi principali), nonché di coordinare le presenze degli attori nelle varie linee di racconto degli episodi e quindi nelle scene di volta in volta messe in programma nei vari giorni di riprese.

Si trattava apparentemente di problematiche piuttosto diverse che, tuttavia, secondo l'esperienza di Daniele Cesarano - che prima di essere editor della serie ne era stato sceneggiatore ed era regista e autore già in proprio – potevano essere unificati nella riflessione e nella soluzione del problema del *tempo narrativo*, declinabile rispetto alla Linea Gialla, agli archi drammatici dei personaggi e alla strutturazione dei singoli episodi.

Nelle prime due stagioni di *Distretto di Polizia*, infatti, non esistevano regole fisse nel gestire la temporalità percepita dal pubblico e ogni episodio poteva svilupparsi occupando archi temporali anche molto diversi (da poche ore a più giorni). A complicare la questione il fatto che nell'intrecciarsi di linea gialla, casi principali e secondari e linee personali andavano a sovrapporsi quasi per necessità archi temporali differenti e l'invasione del privato – che pure era certamente una delle ragioni del successo della serie - finiva per penalizzare la materia prettamente poliziesca del racconto, cannibalizzato da linee di dramma o commedia che trascinavano i personaggi al di fuori degli spazi e delle competenze del distretto⁵.

⁵ Valga come esempio la linea di racconto circa la difficoltà di avere figli della coppia Roberto/Angela, che obbliga l'ispettore ad allontanarsi ripetutamente dal lavoro e rende quindi impossibile farne il vero protagonista di un caso principale.

Impostando un più accurato lavoro di controllo sulla primissima fase di concezione della nuova stagione della serie, gli autori hanno quindi proceduto a stabilire alcune coordinate precise già nell'elaborazione dei soggetti della varie puntate, imponendo ad essi regole di sviluppo fisse da dettagliare anche nelle fasi successive della stesura delle sceneggiature.

È così che viene deciso che in ogni puntata il racconto potrà svilupparsi su un arco temporale di riferimento di uno o due giorni al massimo, stabilendo contemporaneamente che le linee del tutto private, sviluppate negli spazi delle abitazioni dei protagonisti principali (Ardenzi, Belli e il nuovo commissario Giulia Corsi), avrebbero potuto occupare solo alcuni momenti collocati all'inizio e alla fine della puntata (corrispondenti, naturalmente alle ore mattutine del risveglio domestico e a quelle serali del rientro), con eventuali aggiunte nella zona centrale previste nel caso di notte intermedia (puntate in due giorni)⁶.

Il contenimento degli spazi dedicati alle linee esterne al distretto offriva il vantaggio ulteriore di ricavare un maggiore spazio da dedicare alla strutturazione di casi di puntata più articolati e svolti dai personaggi senza “distrazioni”. Si avviava, per quanto possibile, una divisione più netta tra privato e professionale anche se, come si è già detto, è in realtà il concept stesso di *Distretto di Polizia* a trasformare il professionale in una sorta di secondo privato per i personaggi fissi.

È chiaro che con questa nuova scansione, da una parte si richiedeva una maggiore articolazione dei casi di puntata, dall'altra una sorta di turnazione tra le linee di privato da raccontare nei diversi episodi per evitare di appesantire il ritmo del racconto con avvisi troppo dilatati (cioè con troppe linee di racconto privato prima dell'inizio del caso di puntata) e finali altrettanto lenti.

È così che nasce un modello di scansione che, individuando i set domestici come luoghi di racconto delle linee orizzontali (per esempio chiameremo A la casa del nuovo commissario Corsi, B la casa di Belli – che per un periodo è condivisa con Ardenzi – e C la casa di Ardenzi), prevede due scene domestiche all'inizio di ogni

⁶ È da notare che anche la serie modello *Hill Street giorno e notte*, che pure è stata la prima a dare ampio spazio al privato dei personaggi, riesce a farlo portando quasi sempre il privato all'interno dei luoghi di lavoro, anziché, come si fa generalmente in Italia, creare degli spazi altri per raccontare amori, figli e dispute famigliari.

puntata e una (raramente due) in coda alla chiusura del caso principale e/o alla scena relativa alla Linea Gialla con una successione di questo tipo che renda possibile svolgere nell'arco degli episodi i racconti relativi a tutti i personaggi principali evitando al contempo di sbilanciare la narrazione dando troppo spazio alle scene che raccontano il privato:

Puntata 1 Scene di testa negli ambienti A e B
 Scena in coda nell'ambiente B

Puntata 2 Scene di testa negli ambienti B e C
 Scena in coda nell'ambiente B

Puntata 3 Scene di testa negli ambienti C e A
 Scena in coda nell'ambiente C

E così a seguire, compatibilmente con alcuni punti di svolta sulle linee private stabiliti a monte secondo uno schema di cui parleremo più avanti.

Va tenuto presente che, per la prima volta consapevolmente, in questa annata (mentre in precedenza la realizzazione era stata in qualche modo già improntata a tale principio, ma senza una decisione presa a priori) e come si avrà modo di vedere meglio più avanti, le linee orizzontali riconducono solo il personaggio del commissario ad un modello eroico tout court⁷, con precise implicazioni a livello di costruzione del personaggio e suo sviluppo nel corso della serie, mentre per gli altri personaggi di primo piano vale uno schema più semplice come quello ricavabile dalla

⁷ Con riferimento ai manuali di sceneggiatura più diffusi tra gli operatori del settore, cioè LINDA SEGER, *Making a Good Script Great*, Hollywood 1987/1994, tr.it *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 1997 e CHRIS VOGLER, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992, trad. it *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrative e cinema*, Dino Audino, Roma 1999.

schematizzazione di Syd Field⁸ opportunamente adattato a personaggi decisamente più schematici.

L'aver stabilito confini precisi allo sviluppo temporale del racconto non implica, tuttavia, che non permangano alcune incongruenze, fatali in una serie che programmaticamente mescola linee di racconto spesso piuttosto diverse tra loro sia per il tono che per l'articolazione narrativa richiesta.

Alcuni casi secondari, infatti, faticano a svilupparsi in tempi lunghi come quelli richiesti dai casi principali, che al contrario spesso devono forzare la logica per poter mettere in scena avvenimenti normalmente da dilatare su archi di tempo più ampi.

Questo anche senza contare i risvolti della Linea Gialla che, dal terzo anno e su input degli stessi story editor a partire da uno spunto del produttore Pietro Valsecchi, tende a occupare più spazio, evitando di mettere in scena semplici scene di riempimento (come era capitato di frequente nella seconda stagione) a favore di più ricchi e complessi intrecci di vicende, con numerose svolte (a volte, certo, non del tutto convincenti, ma considerate fondamentali per tenere vivo l'interesse del pubblico) e un più impegnativo sviluppo temporale.

Proprio questa ultima linea di racconto, individuata non a torto come uno degli elementi cardine dell'identità e della riuscita della serie, sarebbe diventata a tutti gli effetti il riferimento principale su cui costruire le altre linee temporali in modo da assecondarne i necessari tempi di sviluppo.

La linea gialla della terza stagione (di cui si parlerà più ampiamente in seguito), nata sullo spunto, sempre fornito dal produttore, di una nuova verità sulla morte di Angela Rivalta, era, in effetti, allo stesso tempo elementare ma anche complicabile e dilatabile sulla base di unità di tempo abbastanza ben individuabili e per lo più non conflittuali con il normale svolgimento della vita del distretto, senza per altro ricadere nella ripetitività di alcune parti delle precedenti linee gialle.

Il tentativo di normalizzare e standardizzare il tempo narrativo, dunque, viene attuato in tutte le componenti del racconto, ma, tendenzialmente, almeno da principio, senza richiedere un rigore assoluto e sfruttando, nei casi in cui lo scheletro narrativo si

⁸ Cfr. SYD FIELD, *The Screenwriter's Workbook. A Workshop Approach*, New York 1984, trad. it *La sceneggiatura*, Lupetti, Milano 1991.

rivelasse troppo rigido, la possibilità di ampliare taluni racconti su due episodi (puntate doppie, che coprono quasi sempre le due puntate di una stessa serata), evitando tuttavia i semplici scavalcamenti da un episodio all'altro (cioè i casi in cui in coda ad un episodio si avesse unicamente il lancio del caso di quello successivo) così come accadeva nella prima e nella seconda stagione.

È di nuovo Cesarano a far rilevare che i cambiamenti effettuati nella terza stagione sono comunque quasi unicamente attuati a livello di modalità di racconto, di *linguaggio*, piuttosto che nei contenuti e negli argomenti, che restano quelli tradizionalmente associati a *Distretto*, così come non cambia il tono generale del racconto che, se forse tende a diventare un po' più serio (lasciando da parte anche quel gusto vagamente goliardico associato ai personaggi nelle prime due stagioni), conserva il mix di commedia e dramma che aveva dato il successo alla serie.

Questa evoluzione del linguaggio è comunque, contenuta, ma permette per esempio per la prima volta di utilizzare, con misura, espedienti quali le “voci pensiero” per enfatizzare il vissuto dei personaggi, uno stratagemma relativamente rivoluzionario per la televisione italiana e invece abbastanza diffuso in quella d'oltre oceano.

La scelta dei casi si muove sempre all'interno di un universo narrativo il più possibile realistico, prediligendo ancora più marcatamente le tematiche sociali e affrontando argomenti a volte scottanti come la mafia cinese, l'immigrazione clandestina e lo sfruttamento, ma senza per questo ignorare racconti più classici, costruiti secondo la formula del giallo tradizionale e sviluppati all'interno di ambienti borghesi più conosciuti al grande pubblico. Un certo gusto per il surreale, che, paradossalmente, se ben dosato, non sembra collidere con la vocazione cronachistica della serie, consente poi di architettare casi con setting e svolgimenti più insoliti (come quello in cui Ardenzi e Belli si travestono da frati), e addirittura di prevedere l'apparizione di un fantasma (quello della morta Angela Rivalta) in diversi momenti della stagione.

Questa evoluzione si verifica comunque innanzitutto a livello di scrittura mentre minor grado di trasformazione si ha nella regia (che passa nelle mani di Monica Vullo, prima solo seconda unità) e per la parte produttiva i cambiamenti sono soprattutto a

livello di organizzazione, resa più efficiente e programmabile proprio da quell'istanza di uniformazione e prevedibilità richiesta a livello di progettazione⁹.

V.2 Pensare la linea gialla: terza, quarta e quinta stagione

Se è vero che l'importanza attribuita ad una forte Linea orizzontale Gialla nella prima stagione di *Distretto di polizia* è stata solo fino ad un certo punto una scelta creativa pienamente consapevole¹⁰ (più significativa poteva sembrare all'epoca la volontà di raccontare con realismo il quotidiano di un commissariato), è però evidente che essa rappresenta senza dubbio l'elemento di innovazione più rilevante apportato da *Distretto* (e in particolare in questo caso specificamente dal produttore/creatore Pietro Valsecchi) rispetto alla tradizione della serie all'italiana in cui le linee orizzontali erano state fino a questo punto essenzialmente di natura relazionale-sentimentale.

L'eccezionale importanza della Linea Gialla, tuttavia, non corrispondeva affatto ad un adeguato sviluppo della stessa che, nelle parole di Daniele Cesarano, risultava in realtà sotto-strutturata, potente sotto il profilo delle suggestioni narrative (la minaccia su una donna, il dovere morale della testimonianza, ecc.), ma povera in termini di eventi e sviluppi.

Non a caso essa, sia nella prima che nella seconda stagione, presentava un inizio piuttosto forte (l'arrivo della Scalise al distretto, preceduto da un antefatto che ne rivelava il passato drammatico, la morte del figlio di Vito Tonnara nella seconda) e un finale folgorante (la testimonianza in tribunale, il duello con Tonnara e il parto), ma una parte centrale (il II atto) piuttosto rarefatta, dilatata nei tempi e a volte ripetitiva (basti pensare alle molte puntate della seconda stagione in cui compare unicamente l'antagonista in posa di minaccia nei confronti della protagonista, sempre più inerme con il procedere della gravidanza).

Pensata come un film che si diluisse sulle 24 puntate di una stagione, pur con tutti i possibili correttivi, una tale Linea Gialla non poteva offrire il materiale

⁹ Il lavoro di Cesarano, sviluppato sull'arco di soli sette mesi, prevedeva una prima consegna, dopo quattro mesi, dei primi 14 episodi, poi "lavorati" in produzione e una seconda tranches di episodi da consegnare nei successivi tre mesi recependo almeno alcune delle richieste di modifiche da parte di regia e produzione.

¹⁰ In proposito si può vedere il resoconto della genesi del progetto così come riportato in COSTANZO e MORANDI, *Facciamo finta che*, p. 118 e ss. A tal proposito sembra essenziale il riferimento a *Ultimo* come antecedente della serie.

necessario a occupare tutti gli episodi, tanto è vero che in alcuni casi ci si limitava a raccontare le ricadute emotive della vicenda sulla famiglia del commissario Scalise.

Con la terza stagione e sempre in rapporto allo snodo fondamentale del Tempo narrativo, gli autori hanno deciso di utilizzare proprio la Linea Gialla, che si era rivelata un formidabile punto di contatto e fidelizzazione del pubblico, come riferimento attorno al quale costruire la temporalità dell'universo narrativo di *Distretto*.

Come ogni anno lo spunto era stato fornito, seppur in forma embrionale, da un'intuizione del produttore Pietro Valsecchi e avrebbe dovuto riguardare un mistero costruito intorno alla morte, apparentemente accidentale e avvenuta a due terzi della seconda stagione, del personaggio della psicologa Angela Rivalta.

È così che gli autori hanno deciso di tentare di costruire una struttura più articolata intorno a questo nucleo narrativo, creando dei personaggi *ad hoc* (al di là del semplice antagonista quasi solitario delle serie precedenti) che ne diventassero i protagonisti e all'occorrenza i motori.

Cominciando a mettere le fondamenta di un modello che, come si vedrà più avanti, sarebbe diventato lentamente quasi normativo, gli story editor/sceneggiatori hanno esplorato le possibilità relative alla morte del personaggio nella seconda stagione e, a partire da un rilancio creato all'interno di un caso di puntata (la scoperta di una videocassetta che rivela particolari sconosciuti sul momento della caduta di Angela), hanno cominciato a porre le basi di quello che sarebbe diventato il primo vero giallo di *Distretto di polizia*. A differenza delle due prime stagioni, infatti, dove a predominare erano il tono e i modi di uno scontro diretto seppur dilazionato nel tempo, in questo caso i personaggi fissi sono chiamati a procedere lentamente nella scoperta della verità (la presenza, poco credibile, certo, ma necessaria, di una terza persona sul tetto nel giorno della morte della moglie di Ardenzi), per poi indagarne l'identità tra continui colpi di scena.

Va notato che per mantenere il ritmo di tale vicenda, più presente delle precedenti, ma comunque spesso limitata a pochi sviluppi per puntata, si escogita il sistema di chiudere i finali delle puntate "pari" (cioè quelle trasmesse nella seconda

parte della serata) con una scena ad effetto che rilanciasse la domanda drammatica fondamentale di quella fase del racconto (C'è davvero una terza persona sul tetto? Chi sarà? Che relazione ha con gli altri? Quali sono le sue motivazioni? Dove trovarla? E così via). È il sistema, noto agli sceneggiatori, dei *ganci* o *cliffhanger*, che sono tipici dei serial americani; purtroppo, per lo meno in questa prima stagione di sperimentazione, questa strategia obbliga gli autori a creare passaggi talvolta artificiosi al solo scopo di mantenere alta la tensione, più o meno consapevolmente ignorando il fatto che gli eventi rappresentati appaiano poco plausibili o la sottolineatura emotiva non sempre consequenziale.

Non viene meno, tuttavia, a livello di struttura profonda, la necessità di mantenere uno sviluppo fondamentale corrispondente ai grandi momenti di una storia cinematografica; ed è così che, forse per la prima volta, gli autori procedono a stendere in modo più sistematico una mappa del percorso seguito dalla Linea Gialla, fissando alcuni punti chiave (corrispondenti ad un modello base della sceneggiatura con un numero limitato di punti di svolta più significativi) nel suo sviluppo, che sarà possibile riconoscere anche negli anni successivi e pur nella variazione anche significativa del tipo di vicende raccontate.

È così che si individua un primo momento di svolta intorno all'ottava puntata (la certezza sulla presenza della donna sul tetto, le prime ipotesi sulla sua identità), in corrispondenza di un ipotetico macro I atto della serie. Viene poi, intorno alla metà della stagione, il momento dell'apparente sconfitta dei protagonisti (l'antagonista, la folle Carla Monti, manda una bomba al distretto e l'ordigno rischia di uccidere il compagno del commissario Corsi), a cui seguirà un rilancio in positivo delle indagini (il fratello della Monti spiega le origini della sua ossessione) che spingono ormai verso il finale della storia.

A questo punto è interessante rilevare che, se nelle prime due stagioni le linee gialle erano state prevedibilmente costruite intorno alla protagonista femminile, il commissario Scalise, nella terza stagione ad essere perno del racconto è naturalmente il personaggio di Ardenzi, in virtù della sua più forte motivazione, ma anche, forse, a causa di una certa cautela nei confronti di un nuovo personaggio (quello del

commissario Corsi), a cui il pubblico doveva avere il tempo di affezionarsi per poterci investire emotivamente.

Con la svolta centrale (per certi versi un po' forzata: come mai la Monti se la prende proprio con il commissario?), tuttavia, è il commissario Corsi a diventare la figura centrale, allo scopo di ristabilire la struttura più canonica di uno scontro a due tra eroe (nel nostro caso eroina) e antagonista che si sviluppa, tra attacchi e contrattacchi, verso un finale all'ultimo respiro, tutto giocato sulla minaccia fisica sulla protagonista e i suoi cari.

Questa scansione base (lancio del mistero, prima svolta, crisi centrale, rilancio e climax verso un finale per lo più di azione) è quella che ritroviamo, pur con diverse declinazioni, anche nella quarta serie (in cui l'indagine riguarda una rete di pedofili che, almeno all'inizio, sembra coinvolgere il padre di Giulia Corsi, morto molti anni prima) e quinta (un'indagine sul traffico di rifiuti tossici che parte da un'inchiesta giornalistica della moglie di Mauro Belli).

Va notato, comunque, che con il procedere degli anni le linee gialle di serie tendono ad assumere un'importanza ancora maggiore, sia per la sempre maggiore complessità degli intrecci raccontati sia per lo spazio che acquistano all'interno dei singoli episodi.

Già nella terza serie era capitato, diversamente dagli anni precedenti, che si realizzassero interi episodi legati a snodi particolarmente significativi della Linea Gialla (mentre nella I e nella II era avvenuto quasi solo per gli ultimi episodi della stagione, in corrispondenza dello *show down* finale), ma con la IV e la V questa tendenza va accentuandosi producendo squilibri.

Se, infatti, la forza della Linea Gialla è certamente un elemento di fidelizzazione importante, è però altrettanto vero che la presenza di eventi spesso fortemente drammatici tende a catalizzare in maniera esclusiva l'interesse degli spettatori penalizzando lo sviluppo delle altre linee dei vari episodi, sia quelle dei casi di puntata che quelle delle linee orizzontali dei personaggi, soprattutto se incompatibili a livello di temperatura emotiva.

In questi casi rischia di saltare il fragile equilibrio tra dramma e commedia che è insito nel concept della serie, finendo per legare l'interesse del pubblico unicamente agli sviluppi della linea gialla.

Di qui la necessità di creare dei momenti di rallentamento delle indagini “orizzontali” per consentire alle altre linee di emergere e svilupparsi, tanto più che, come vedremo, è proprio dalla terza stagione in avanti che viene fatto il tentativo di costruire in modo più strutturato e compiuto anche gli archi drammatici di tutti i personaggi della serie, abbandonando lo schema episodico degli anni precedenti.

IV.3 Un nuovo protagonismo femminile: modelli a confronto

Si è detto che uno dei più rilevanti problemi affrontati dagli autori all'inizio della terza stagione è stato quello di sostituire degnamente il personaggio principale della serie, il leader, cioè il commissario interpretato da Isabella Ferrari. Quella che era partita come una scommessa, cioè la volontà di testare all'interno del genere poliziesco un protagonismo femminile più deciso benché temperato da numerosi correttivi¹¹, si era rivelata una strategia vincente e dunque era stata presa la decisione di proseguire sulla stessa linea creando un nuovo personaggio femminile che potesse prendere il posto del vecchio commissario.

Sembrava chiaro, tuttavia, che non si poteva semplicemente replicare le caratteristiche del personaggio precedente, che, per altro, proprio per come era stato strutturato con un preciso *ghost*¹² (la morte del marito) e un preciso antagonista (seppur replicato tra prima e seconda stagione), aveva portato gli autori e il pubblico ad esplorare ed esaurire le potenzialità di un tale modello di eroe.

Di qui la necessità di immaginare una diversa identità femminile, capace sia di dare origine a storie private differenti dal suo antecedente, sia di generare differenti dinamiche relazionali all'interno del distretto.

¹¹ Vedi in proposito il precedente capitolo.

¹² Con il termine *ghost* si intende un evento traumatico nel passato del personaggio i cui effetti continuano a pesare sul suo presente rendendolo fragile e vulnerabile, generalmente in particolari situazioni che richiamano quelle del suo passato. Un esempio classico è quello prodotto artificialmente in *Vertigo- La donna che visse due volte*; in questo caso il primo incidente capitato al personaggio di James Stewart è all'origine della sua debolezza nel prosieguo della storia.

Un vantaggio era dato dal conoscere in anticipo il nome dell'attrice che avrebbe ricoperto il ruolo¹³, Claudia Pandolfi, che portava con sé la popolarità acquisita con un biennio in un ruolo principale nella supersoap *Un medico in famiglia*.

Si trattava di una donna più giovane della precedente interprete Isabella Ferrari, anche fisicamente differente, e capace di portare con sé un mondo narrativo altro rispetto al modello familiare suggerito dal personaggio del commissario Scalise.

Senza farsi incatenare dall'immagine di "ragazza acqua e sapone" che la Pandolfi poteva portare con sé date le precedenti esperienze televisive, gli autori hanno deciso così di sottolineare la giovane età dell'attrice, il suo aspetto per certi versi meno "glamour" e certamente meno carico di esperienze e memorie cinematografiche ed esistenziali.

Di qui l'idea di puntare su una figura di donna single (modello opposto a quello materno delle due serie precedenti), caratterizzata da una dimensione sentimentale e affettiva non risolta; dunque, in definitiva più una *ragazza* che una *donna*.

Si rinunciava così a mettere in scena un ambiente familiare tradizionale¹⁴ a favore di un nuovo modello più aperto e "squilibrato", potenzialmente ricco di sviluppi.

Dal momento che, come già era avvenuto con la precedente protagonista, anche in questo caso, su input del produttore, sarebbe stato il personaggio principale a farsi carico della declinazione più classica del "viaggio dell'eroe", al nuovo commissario viene costruita un'identità problematica, ferita, cioè appesantita da un *ghost* (la morte violenta dei genitori – il padre era un giudice -) in grado di fornire al personaggio un maggiore spessore emotivo e caratteriale.

¹³ È, questa, una situazione relativamente poco frequente in Italia, dal momento che solitamente i meccanismi di scrittura e casting tendono a procedere separatamente con esiti spesso deludenti; da una parte, infatti, la scrittura sviluppa personaggi che richiederebbero un certo tipo di interpreti, dall'altra il casting è fatto seguendo logiche di visibilità che poco hanno a che fare con le necessità drammaturgiche, con il risultato di creare figure raramente del tutto efficaci. Si è avuto già modo di far notare come *Distretto di Polizia* costituisca in questo senso una sorta di unicum, dal momento che fin dall'inizio la logica è stata quella di adattare i personaggi alle caratteristiche specifiche degli interpreti.

¹⁴ La famiglia di Giovanna Scalise, per quanto sconvolta dalla morte violenta del marito del commissario e dalla necessità del trasferimento, metteva in scena in qualche modo il calore e la sicurezza di un nucleo familiare tradizionale e, soprattutto con il secondo anno di programmazione e la nuova storia d'amore tra la Scalise e l'ispettore Manrico, tendeva a ricostituire un modello assolutamente classico.

Primo esito di tale caratterizzazione, mantenuto anche nelle successive elaborazioni dello spunto di lavoro, è l'idea che Giulia Corsi sia una persona precocemente caricata di grandi responsabilità (familiari, ma poi anche professionali) per le quali, forse, non è ancora del tutto pronta. Saltava agli occhi, in effetti, l'apparente paradosso di un commissario che svolgeva un ruolo di riferimento per un gruppo di lavoro formato da personaggi tutti più "vecchi" di lei, una realtà che alla fine è stata utilizzata invece per enfatizzare l'efficienza e le capacità (nonostante la giovane età) della Corsi in contrasto con un'incapacità cronica di gestire il proprio privato.

Dato questo punto di partenza, si poneva il problema di come declinare questa problematicità del personaggio in modo da garantire un adeguato setting dove svolgerne le vicende private, intrecciandole il più possibile con la linea principale del racconto, benché essa, come si è visto, avesse come punto di partenza un fatto precedente all'entrata in scena della Corsi.

Tra le ipotesi contemplate, quella di metterla al centro di un triangolo amoroso con due possibili partner dalle caratteristiche differenti (un uomo più maturo e un ragazzo), un'ipotesi di cui permangono tracce nell'elaborazione definitiva seppur in modo molto meno esplicito.

Il nucleo familiare del personaggio, poi, prevedeva in una prima versione la presenza di una madre (come nel caso della Scalise), che nel tempo è poi diventato una sorella a cui la Corsi si trova a dover fare da madre (di nuovo in modo "inadeguato" e conflittuale), introducendo nel racconto del privato del commissario tutte le problematiche connesse (seppur a volte in modo un po' convenzionale) alla presenza di un'adolescente priva di chiare figure di autorità riconosciute (la scuola, le uscite, i fidanzati, ma anche il consumo di droga e i rapporti sessuali).

A completare il quadro relazionale della nuova leader del X Tuscolano arrivano due personaggi maschili: da una parte il "fidanzato" Paolo Libero (Giorgio Pasotti), dall'altra il nuovo PM Altieri, rappresentativi di due diversi modelli maschili (l'uno un uomo maturo e "compiuto", l'altro poco più che un ragazzo, più imprevedibile seppur per altri versi assolutamente leale a Giulia), una scelta significativa per un personaggio, quello della Pandolfi, in cui il rapporto con il padre morto giocava (e

avrebbe giocato ancora di più in seguito, con la Linea Gialla della IV stagione) un ruolo fondamentale.

Il rapporto del commissario con il fidanzato, problematico, conflittuale, precario, enfatizza la dimensione di fragilità del personaggio principale, benché la scelta di casting (Giorgio Pasotti, che pure ha il ruolo di un poliziotto esperto con una specializzazione sugli esplosivi, appare ancora più giovane della stessa Pandolfi) tenda a mettere in scena più un conflitto tra ragazzi che un rapporto tra adulti, mentre il rapporto del commissario Corsi con il PM (innamorato di lei da sempre) resta sullo sfondo come una suggestione secondaria destinata a sottolineare ancora di più la dimensione di “immaturità” dell’altra relazione¹⁵.

Il personaggio di Pasotti è costruito in modo da unire una certa irruenza fanciullesca (che gli viene rimproverata dalla fidanzata, che, invece, anche per storia familiare, tenta sempre di essere controllata e seria) con una testarda devozione nei confronti della compagna; lui che per altri versi sembra un ragazzino, è invece quello più disposto ad impegnarsi e condividere un progetto di vita a lungo termine, laddove il commissario Corsi si rivela sfuggente e desiderosa di rimandare ogni decisione definitiva.

Il personaggio interpretato da Giorgio Pasotti, che per un primo periodo non rientra nell’organigramma regolare del distretto, svolge nei casi di puntata un ruolo di jolly che gli permette, anche grazie alla sua particolare specializzazione (l’esplosivistica) di fare da “consulente” ai personaggi fissi, ma anche di affiancare gli altri nelle scene d’azione, verso le quali è certamente molto portato.

Naturalmente il personaggio in qualche modo corrisponde a quello dell’ispettore Manrico delle prime due stagioni, anche se Paolo Libero è un personaggio decisamente più solare, che fa risaltare la maggiore problematicità del personaggio femminile rispetto al suo antecedente.

L’esito tragico della storia d’amore tra la Corsi e Libero nella quarta serie (dovuto a ragioni produttive piuttosto che ha una scelta drammaturgica), per altro,

¹⁵ Una relazione che riesce finalmente a prendere una direzione solo quando in realtà gli autori sono costretti a scrivere l’uscita di scena del personaggio interpretato da Pasotti (ucciso dai delinquenti sulle cui tracce si trova la Corsi), poiché l’attore aveva deciso a lasciare la serie.

finisce per sancire definitivamente la vocazione solitaria e tragica del personaggio del commissario, che troverà un riscatto solo alla fine della V stagione, dopo un doloroso percorso di elaborazione del lutto.

Queste premesse hanno avuto anche conseguenze pratiche nel modo in cui il personaggio viene mostrato nelle varie puntate; rispetto alla più riflessiva Scalise, quindi, la Corsi viene caratterizzata fin da subito come una *donna d'azione*, che, non a caso, entra in scena nella concitazione di un caso di puntata¹⁶ e, forte anche di una certa prestanza fisica, interviene spesso e volentieri nella gestione dei casi.

Viene curato di conseguenza anche l'immagine del personaggio: il commissario Corsi porta sempre i pantaloni, e in generale un abbigliamento che tende a mortificarne la femminilità a favore di un'immagine di decisione e durezza persino troppo enfaticata e in contrasto con i tratti adolescenziali dell'attrice.

Anche la regia della serie si adatta a questa caratterizzazione, moltiplicando le scene di azione, sottolineate da montaggi serrati.

Non mancano, tuttavia, momenti in cui il personaggio svela una grande empatia nei confronti delle vittime ed anzi, come già accadeva con la Scalise, gli autori riservano a lei la soluzione di alcune situazioni particolarmente problematiche.

In sostanza per molti versi il personaggio del nuovo commissario Corsi rappresenta una variazione importante rispetto al tradizionale protagonismo, non solo femminile, della tradizione delle serie italiane, costruito intorno a personaggi il cui tratto dominante era l'affabilità e la flessibilità piuttosto che durezza e la determinazione.

Rispetto a tutti i suoi antecedenti femminili¹⁷, poi, il personaggio interpretato da Claudia Pandolfi appare decisamente "altro", molto più vicino a modelli americani di donne ferite e indurite, con scarsa o nulla tensione ad una progettualità affettiva o familiare, come quelle che popolano i telefilm degli anni Novanta, da *NYPD* ai vari

¹⁶In un caso volutamente ispirato al blockbuster hollywoodiano *Speed*, la Corsi si trova sul luogo di una rapina ed è tra gli ostaggi che il criminale di turno tiene prigionieri su un autobus per coprirsi la fuga. I colleghi del X Tuscolano, inconsapevoli della sua identità, interagiscono con il loro nuovo capo (che dimostra fin da subito presenza di spirito e decisione) fino alla soluzione dell'emergenza. Solo allora si svela l'identità della donna coraggiosa.

¹⁷Oltre al commissario Scalise di Isabella Ferrari ricordiamo la Linda di Claudia Koll in *Linda e il brigadiere*, e Vittoria Belvedere/Giulia Pisano in *Lui e Lei* (per certi versi la più simile al commissario di *Distretto*), due serie trasmesse da Rai Uno, la prima tra il 1997 e il 1998, la seconda tra il 1998 e il 1999.

C.S.I. , passando per *Law and Order* e altre serie che avevano enfatizzato ancora di più la leadership femminile (*The division*, o, più avanti, lo stesso *The shield*)¹⁸.

Va detto che, ad ogni modo, il personaggio della Pandolfi tende sotto altri aspetti a rientrare nell'alveo più rassicurato e sperimentato delle serie italiane, se non altro perché se la dimensione familiare risulta problematica nel privato, resta sempre quella della famiglia lavorativa, forte più che mai. E se la Pandolfi forse non può ricoprire come aveva fatto la Ferrari il ruolo di ideale “madre del distretto”, permane a livello di concezione generale un'architettura di rapporti che vanno ben oltre le dinamiche puramente professionali e, soprattutto con la V stagione, anche il personaggio del commissario Giulia Corsi, seppur affrontando non poche difficoltà, sarà condotto verso un approdo più pacificato e risolto.

La scelta fatta dagli autori, per certi versi azzardata, si è dunque rivelata vincente tanto che la Pandolfi ha sostituito brillantemente Isabella Ferrari nell'immaginario degli spettatori, contribuendo a portare a termine il processo di reinvenzione della serie avviato a partire dalla terza stagione¹⁹.

IV.4 La gestione delle linee personali: pensare per stagioni

Anche per quanto riguarda gli altri personaggi, la terza stagione rappresenta in un certo senso una fase di ripensamento e ristrutturazione.

Già nel corso dell'anno precedente si era perso uno dei personaggi principali, Angela Rivalta (Carlotta Natoli) e con la partenza del Commissario Scalise veniva meno anche il personaggio dell'ispettore Manrico, con la conseguenza di eliminare alcuni dei centri emotivi che avevano dominato le prime due annate di *Distretto*.

Oltre a creare dei vuoti nell'architettura dell'insieme, però, questo fatto offriva anche interessanti opportunità per un team creativo che si proponeva di ripensare anche i modi in cui la vita privata dei personaggi sarebbe stata raccontata, una

¹⁸ Vedi anche in PAOLO BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 170-174 e pp.195-197.

¹⁹ Gli ascolti della terza stagione sono i più alti registrati dalle varie stagioni di *Distretto di Polizia*, con una media del 31,72%; con la quarta si registra una leggera flessione – la media è del 28% - mantenendo comunque livelli estremamente positivi e raggiungendo un picco del 34% proprio con la morte di Paolo Libero; per un'analisi più dettagliata si veda l'appendice dedicata.

modifica che fosse spendibile sia in termini di serializzazione che nell'ottica di ricondurre nell'ambito del distretto almeno una parte del racconto delle linee personali.

Sembrava agli autori, infatti, che, pur nella loro efficacia fondata sulla loro "eroica normalità", ai personaggi di prima fascia di *Distretto di Polizia* (in particolare Ardenzi e Belli, che avrebbero costituito l'eredità più preziosa per il lancio della terza stagione) mancassero alcuni degli elementi di caratterizzazione tipici dei personaggi seriali americani che rendono possibile la loro longevità televisiva e in particolare quel tratto tipico che viene chiamato *difetto fatale*.

I personaggi di *Distretto*, infatti, sono sì tutt'altro che perfetti o eccezionali, ma le loro sono pecche superficiali, non fanno parte della caratterizzazione profonda e intima delle diverse figure e proprio per questo, se si prestano egregiamente a costruire passaggi di commedia legata alle singole situazioni, difficilmente sono la base per costruire linee narrative più complesse ed articolate.

Questo genere di mancanza, il *fatal flaw*²⁰, che va a insistere sulla caratterizzazione più profonda dei personaggi, è invece da tempo uno stratagemma largamente usato in ogni genere di serialità, non solo poliziesca, negli Stati Uniti, come fonte di una perenne reiterazione di situazioni che non sono altro che le infinite variazioni di un percorso in cui il personaggio affronta e solo apparentemente supera il suo problema, in realtà condannato a ripetere sempre gli stessi errori.

Lasciata da parte la tipologia del personaggio immutabile e del quale poco o nulla si conosce del privato (l'esempio è sempre quello di *Colombo* ma anche, tra i titoli più recenti, i poliziotti di *Law & Order*), il modello di cui parliamo è quello che fa per esempio dei protagonisti di *Miami Vice* dei perenni solitari incapaci di vivere rapporti duraturi in parte perché affettivamente immaturi, in parte perché stretti dagli impegni professionali²¹.

²⁰ Il modello di riferimento per questo genere di costruzione del personaggio si rifà soprattutto alle teorie di Dara Marks, diffuse in Italia soprattutto grazie alle lezioni tenute nell'ambito dei Corsi per Sceneggiatori organizzati da Rai e Script. Qualcosa di simile, seppur con terminologia e declinazioni pratiche diverse, si trova anche nelle teorizzazioni di John Truby (*Truby's Story Structures. A Two Days Intensive Course for Writers, Directors, Producers and Executives*, Milano, Università Cattolica, 2000).

²¹ Che è poi lo stesso meccanismo usato nella costruzione di personaggi in serie non poliziesche, come il dottor Doug Ross di *E.R.*, o, con un'estremizzazione sempre più pronunciata, del dottor Christian Troy in *Nip & Tuck*, o ancora, sempre in una serie medica, del dottor House, protagonista della serie omonima.

Questo meccanismo, tuttavia, può essere ottimamente usato anche per generare innumerevoli spunti di commedia o di dramma leggero in serie di altro genere, come è stato fatto costruendo il personaggio di Ally McBeal nell'omonima serie e costringendolo a una perenne quanto volutamente impossibile ricerca dell'amore perfetto ed eterno.

Il falso percorso di cambiamento messo in scena ad ogni episodio è una macchina narrativa capace di generare, a seconda dell'abilità degli autori, numerosissime storie e raramente è portato a compimento, pena la fine della serie stessa²².

In qualche modo la costruzione dei personaggi principali di *Distretto* batteva la stessa strada inserendo nei background dei due personaggi femminili leader profonde ferite personali che ne influenzavano la condotta e la psicologia²³, anche se in realtà questo modo di strutturare i personaggi aveva molto più a che fare con un modello da film o al massimo da miniserie tv, di fatto riferito alle teorizzazioni classiche che prevedono un percorso destinato a produrre un cambiamento definitivo nel personaggio, con il superamento della ferita o *ghost* e il raggiungimento di un nuovo equilibrio. Che è appunto ciò che accade nel caso dei due commissari di *Distretto*, destinati a conseguire, in tempi più o meno lunghi, un destino pacificato (la Scalise nella maternità e in un nuovo rapporto affettivo; in una ricomposizione del lutto per il compagno morto nel caso della Corsi, che alla fine lascia il X Tuscolano per seguire il nuovo compagno a Trieste).

Questo modello, tuttavia, è riservato unicamente alle figure principali del distretto, mentre gli altri personaggi di prima fascia hanno avuto uno sviluppo discontinuo nel corso delle due prime stagioni, legato a precisi snodi narrativi (la fidanzata brasiliana per Memphis/Belli, le vicissitudini matrimoniali per Tirabassi/Ardenzi, l'omosessualità per Corrente/Benvenuto), ma non alla caratterizzazione profonda dei personaggi.

La soluzione adottata a partire dalla terza stagione per ovviare ai limiti espressivi di questa situazione si è mossa, almeno per i personaggi principali, in una

²² In proposito si veda BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, pp.165-167 e 185-186 e TRUBY, cit.

²³ La morte del marito per la Scalise, quella dei genitori per la Corsi.

linea intermedia tra il modello americano del *difetto fatale* e quello italiano pseudo-cinematografico, con esiti discontinui.

Per chiarire meglio il meccanismo adottato, si può prendere come esempio il personaggio forse più noto di *Distretto di Polizia*, l'ispettore Mauro Belli (Ricky Memphis). Nella sua caratterizzazione originaria il personaggio, un giovane romano di borgata che vive ancora con il padre ed è legato da fraterna amicizia all'altro ispettore, Roberto Ardenzi, risultava vincente nella sua miscela di introversione e lealtà, irruenza e buon cuore.

Lavorando su queste caratteristiche e analizzando le vicende raccontate nelle prime due stagioni (il fidanzamento, imprevedibile, con una bellissima brasiliana, i progetti di matrimonio, poi andati a monte), gli autori hanno isolato come tono fondamentale del personaggio quello di una sostanziale *passività* nei confronti degli eventi e delle scelte della vita personale e su questa base, versione indebolita di un difetto fatale più macroscopico, hanno deciso di impostare un arco drammatico generale per la nuova stagione della serie che prescindesse dalle singole situazioni in cui Belli si sarebbe trovato nel corso della serie.

Di qui l'idea di immaginare una nuova storia d'amore (la tipica linea orizzontale sentimentale della tradizione della serie all'italiana) in cui l'elemento attivo (una giovane e intraprendente giornalista coinvolta in uno dei primi casi della serie) è la parte femminile e in cui Belli è trascinato, quasi inconsapevolmente, fin sulla soglia del matrimonio, che costituisce l'evento finale della stagione.

Si tratta di un primo tentativo di costruire le linee orizzontali secondo una progressione unitaria e progettata sull'arco di tutti gli episodi, una versione più semplice ed essenziale di quegli sviluppi che fino a questo momento erano stati riservati quasi solo alla figura centrale del commissario.

Diverso è il discorso per il personaggio di Ardenzi, che, invece, offriva la possibilità di lavorare con un modello più forte, legato al lutto della stagione precedente diventato ora motore della Linea Gialla.

In realtà, tuttavia, questo elemento, che offre molti spunti drammaturgici, viene svolto a livello di linea privata del personaggio con un numero abbastanza limitato di

scansioni. A rendere più interessante uno sviluppo per il resto non particolarmente originale è però una trovata di linguaggio apparentemente piuttosto “pericolosa”, cioè la presenza in scena del *fantasma* della moglie defunta di Ardenzi, di volta in volta elemento di disturbo, promotore di dramma o portatrice di pacificazione.

Questo elemento *fantastico* avrebbe dovuto, a rigori, collidere profondamente con il tono per il resto realistico della serie, ma si rivela invece compatibile con la formula di un racconto che è già di per sé in parte ibrido nella sua coniugazione, singolarmente riuscita, di commedia e dramma.

Queste due diverse soluzioni rappresentano il tentativo, da parte degli autori - pur rimanendo all'interno di una formula di racconto collaudata - di dare maggiore profondità ai personaggi attraverso la complicazione e l'articolazione delle loro linee narrative private.

In direzione per certi versi opposta va il trattamento dei personaggi secondari, ora più decisamente “relegati” in una posizione di secondo piano²⁴.

Consapevoli della difficoltà di raccontare in modo strettamente realistico personaggi che vivono praticamente solo all'interno degli spazi del distretto, gli autori si muovono ora più decisamente nella direzione di una caratterizzazione più essenziale, quasi da *maschere*, che permette di costruire in modo prevedibile ma efficace sia i casi di puntata sia le scarse linee orizzontali.

Limitando l'uso delle gag pure e semplici (che pure non vengono meno, anche grazie al talento cabarettistico di alcuni degli interpreti), nei personaggi minori si sottolineano in modo più netto alcune caratteristiche, creando dinamiche relazionali fisse da sfruttare nelle varie situazioni.

È così che, anche se negli episodi si raccontano, come è ovvio, anche alcuni archi narrativi generali (il corteggiamento lungo e travagliato tra Vittoria Guerra e Giuseppe Ingargiola, le avventure sentimentali di Ugo, coronate da un matrimonio al termine della quinta stagione), i personaggi minori sono vissuti dal pubblico soprattutto nella loro interazione con i personaggi e le situazioni dei casi.

²⁴ Si intende con ciò più indicare il peso quantitativo delle diverse presenze piuttosto che l'importanza nell'economia generale del racconto in cui i casi B hanno sempre avuto una funzione fondamentale perché portatori di quella leggerezza necessaria a bilanciare i drammi dei casi A.

Questa limitazione nella gestione dei personaggi non ha tuttavia mortificato le possibilità comiche del racconto, assecondate in questo dalle caratteristiche degli interpreti, capaci di lavorare in parte autonomamente sugli intrecci proposti, spesso arricchendo le scene con scambi di battute in linea con il carattere dominante dei loro personaggi.

IV.5 Organizzare il lavoro in una serie: il manifesto

Per rendere operative le linee di sviluppo indicate nei precedenti paragrafi e in particolare dare coerenza e compattezza sia agli archi drammatici dei singoli personaggi che alla Linea Gialla, è stato necessario impostare un preciso metodo di lavoro da parte dei responsabili della serie, sistematizzando i modi dell'interazione tra gli story editor e gli autori delle sceneggiature delle diverse puntate.

La Linea Gialla primitiva delle prime due stagioni, tutto sommato piuttosto essenziale (e comunque relativamente ripetitiva nella rappresentazione delle relazioni tra i protagonisti e gli antagonisti) consentiva, infatti, ai diversi autori di operare con una certa autonomia, al punto che anche la formulazione più dettagliata dei soggetti di puntata (limitatamente ai casi gialli) veniva gestita dal singolo sceneggiatore a partire da spunti poco articolati, producendo esiti anche piuttosto diversi tra loro e lasciando alla volontà degli editor il compito di decidere se e in che misura uniformare la scrittura dei diversi episodi.

Non è un caso, quindi, che le puntate delle prime due stagioni presentino, come si è già accennato, strutture di racconto piuttosto diverse, con il risultato di una maggiore varietà di scrittura, ma anche una certa disomogeneità nella gestione dei casi e delle vicende personali, per forza di cose spesso costretti ad articolazioni più limitate perché potessero rientrare nei 50' dell'episodio.

Strumento della modellizzazione imposta dalla terza stagione in avanti è stato un documento chiamato "manifesto"²⁵, in sostanza un'evoluzione della tradizionale Bibbia di serie usata soprattutto come strumento di presentazione della serie prima della produzione.

²⁵ Per un esempio di come tale documento è costruito si veda lo scheletro riportato in appendice.

Il nuovo documento si intendeva da una parte come sintesi degli elementi necessari al singolo sceneggiatore per comporre la propria puntata (Caso principale e secondario, porzioni delle linee orizzontali e della Linea Gialla), dall'altra come strumento di conoscenza dell'intera serie utile a comunicare a tutti i soggetti coinvolti nella scrittura la visione generale sottesa ai singoli sviluppi.

La composizione graduale del manifesto teneva (e tiene tutt'ora) conto delle indicazioni fornite ad inizio anno dal produttore Pietro Valsecchi soprattutto per quanto riguarda il movimento drammatico principale della Linea Gialla, ma anche il tema principale delle linee private dei personaggi. Talvolta, inoltre, il produttore segnala casi di cronaca che possono essere rielaborati e inseriti nelle diverse puntate come casi principali o secondari.

Generalmente il contributo del produttore si concentra soprattutto nell'individuare lo spunto drammatico centrale, che corrisponde non solo e non tanto al contenuto fattuale della linea Gialla (come nel caso della serie IV l'indagine su un'organizzazione di pedofili o nella V quella sullo smaltimento illegale di rifiuti tossici), quanto allo snodo emotivamente forte intorno al quale la serie sviluppa il suo progredire; non è escluso comunque che talvolta l'interazione tra il produttore e il team autoriale²⁶ prosegua anche in fasi più avanzate del lavoro.

Essa ritorna ad essere essenziale in fase di post-produzione quando le intenzioni narrative vengono ridefinite attraverso le operazioni di montaggio e definizione dei singoli episodi, eventualmente incorporando le variazioni effettuate grazie ad interventi di doppiaggio e a richieste di inserimenti che consentano di ottenere una versione finale che risponda alle esigenze generali del racconto.

Per questa ragione il manifesto è un documento in continua evoluzione e in continuo aggiornamento, in quanto se in una prima fase dà la visione dell'insieme a livello di progettazione, in un momento successivo rappresenta la garanzia che, soprattutto per quanto riguarda gli sviluppi della Linea Gialla, l'arco drammatico si strutturi in modo coerente e completo fino all'ultimo episodio, ma presenti anche, per

²⁶ Il dettaglio dell'organizzazione del lavoro, e quindi della gestione dell'autorialità sarà oggetto del capitolo VII.

ogni puntata, gli snodi e i ganci narrativi necessari a mantenere vivo l'interesse del pubblico.

Si è detto che una delle preoccupazioni all'origine del lavoro di ripensamento del format a partire dalla terza stagione, è stata anche quella di evitare che le linee personali, pur molto importanti, stravolgersero gli sviluppi dei casi di puntata. Per questa ragione il manifesto indica con chiarezza non solo quali siano le linee orizzontali portate in primo piano in ogni episodio, ma indica anche quali saranno le scene in testa e in coda all'episodio da svolgersi nelle abitazioni dei personaggi principali, delimitando gli spazi del privato, ma anche suggerendo l'accento da porre sull'economia del racconto.

Tanta accuratezza è dovuta alla necessità di mantenere il maggior grado possibile di omogeneità all'interno della serie, sia a livello di equilibri interni agli episodi che nel rapporto tra le puntate scritte da diversi sceneggiatori²⁷.

Il manifesto, infatti, costituisce prima di tutto uno strumento di lavoro per gli ideatori stessi della serie²⁸, in grado in questo modo di visualizzare rapidamente i vari momenti di sviluppo delle diverse linee, eventualmente anche valutando come posizionare i casi di puntata (in base all'argomento e al grado di complessità e drammaticità) rispetto alle linee stesse²⁹.

Come già detto tale il documento non presentava una totale rigidità, ma era il frutto del lavoro di ideazione compiuto nei primi mesi di creazione della serie, recependo le indicazioni provenienti dal produttore³⁰ e incorporando le eventuali variazioni nel cast (nello specifico della terza serie, per esempio, l'arrivo di un nuovo

²⁷ È chiaro che gli story editor si riservano la possibilità di revisionare, più o meno pesantemente, le sceneggiature affidate a sceneggiatori esterni, ma in nessun caso ciò può (né deve) eliminare le particolarità di scrittura del singolo autore al quale, tuttavia, è richiesto, oggi molto più che nelle prime stagioni, di uniformarsi ad un universo narrativo sempre più codificato. Questo modo di lavoro, che ha enormi vantaggi a livello di scrittura, ma soprattutto dal punto di vista produttivo, rischia senza dubbio di creare un'eccessiva uniformità che, soprattutto con l'andare degli anni, può produrre un certo grado di ripetizione e di disaffezione da parte del pubblico.

²⁸ Per una testimonianza diretta del metodo di lavoro vedi GIOVANNA GUIDONI (a cura di), *Showrunner all'italiana 1. Parlano i responsabili di Distretto di Polizia Barbara Petronio e Leonardo Valenti*, in A.A.V.V., *L'ora del writer-producer – Interventi e interviste*, Script Anno XII, n.35-36 nuova serie – gennaio-settembre 2004, Dino Audino Editore, Roma 2004, pp.49-54.

²⁹ Cioè per esempio con il criterio di collocare i casi in modo da amplificare i diversi momenti dello svolgimento delle linee personali, oppure evitando di collocare casi molto complessi in momenti fondamentali della Linea Gialla dove sarebbe stato difficile dare il necessario spazio a differenti linee di racconto.

³⁰ Per un esame più dettagliato dei contributi autoriali e creativi si veda il capitolo VII.

commissario e dei personaggi ad esso legati) e dettagliando, per quanto possibile, i movimenti interni alle singole puntate per ogni personaggio.

Questo sistema di lavoro rispecchiava perfettamente quell'esigenza di razionalizzare gli sviluppi e la narrazione a partire dall'indicazione di una linea temporale precisa³¹, ma permetteva anche di pianificare con largo anticipo gli eventi relativi alla Linea Gialla che andava a determinare, con le sue esigenze di sviluppo e di tempistica, l'articolazione di tutti gli altri movimenti.

Non era naturalmente pensabile, infatti, che nei momenti decisivi della Linea Gialla si collocassero snodi troppo leggeri delle linee personali ovvero era necessario prevedere di collocare momenti forti ed emotivamente coinvolgenti delle linee personali in quelle puntate in cui la Linea Gialla non presentava passaggi molto significativi.

Si trattava ad ogni modo di un esperimento di organizzazione del lavoro che, se garantiva la possibilità di gestire meglio il rapporto con il settore produzione³², necessitava però di essere testato e non poteva in nessun caso diventare una gabbia troppo rigida, dato soprattutto il tempo limitato in cui per lo meno la terza stagione è stata concepita.

Per questo motivo, come conferma Daniele Cesarano, che è stato uno degli estensori del primo manifesto, il documento viene sostanzialmente compilato in due fasi: una prima che abbraccia in sostanza la prima metà della serie (fino all'episodio 12/14) e la seconda da completare in un secondo tempo, sulla scorta anche della valutazione del materiale di sceneggiatura prodotto fino a quel momento.

In questo modo, mentre alla produzione viene comunque garantita una conoscenza generale degli sviluppi della seconda parte della serie, gli story editor si riservano eventualmente di modificare anche in modo consistente gli sviluppi narrativi della Linea Gialla o delle linee dei personaggi, sfruttando al meglio le risorse narrative

³¹ Nel manifesto, per esempio, è indicato se le storie si svolgono, come da regola stabilita, sull'arco di una giornata, oppure su due/tre giorni, a seconda delle esigenze dei vari casi. Vengono dettagliate di conseguenza anche le linee personali

³² La possibilità di valutare con anticipo le esigenze realizzative degli episodi nonché di misurare il peso e le presenze degli attori di serie diversi dai protagonisti (cioè, in sostanza, i personaggi della Linea Gialla e delle Linee personali), costituisce comprensibilmente un vantaggio in termini economici e organizzativi perché consente di ottimizzare l'uso degli interpreti, ma anche dei set e dei vari accessori di scena.

(ma anche quelle interpretative, dal momento che per lo meno gli interni delle prime puntate vengono girate mentre la serie è ancora in scrittura) valutate positivamente in corso d'opera.

Il manifesto, come si è detto, è anche lo strumento principale dell'interazione con gli sceneggiatori di puntata, che lo ricevono insieme ai materiali dei singoli episodi con cui hanno il compito di comporre la scaletta dell'episodio.

In questa fase, mentre è sempre ben accetto il contributo creativo dei singoli autori per dare concretezza agli snodi narrativi delle linee orizzontali tracciate, il manifesto ha lo scopo di garantire che ogni episodio contenga i passaggi fondamentali senza i quali né la Linea Gialla né le linee dei personaggi sarebbero comprensibili, oltre naturalmente ad evitare che si verificino ripetizioni nelle soluzioni adottate oppure che alcune puntate appaiano sovraccariche sotto il profilo delle linee personali o della Linea Gialla, soffocando l'autonomia narrativa di ciascun episodio.