

Capitolo V

La struttura del racconto in *Distretto di Polizia* oggi

Nella forma che ha cominciato ad assumere a partire dalla sua terza stagione, fino a un definitivo assestamento nella quinta e nella sesta con l'elaborazione di uno standard sempre più preciso, ogni episodio di *Distretto di Polizia* comprende tre elementi essenziali che si spartiscono le scene della puntata secondo percentuali variabili e con alcune sovrapposizioni dipendenti anche dalla collocazione dell'episodio rispetto all'arco generale della stagione in corso.

Senza mai raggiungere il livello di uniformità tipico delle serie americane¹, al momento attuale *Distretto di Polizia* si presenta ormai come un prodotto largamente “prevedibile”, per meglio dire “formattizzato” nel senso che, grazie al lavoro di preparatorio e di revisione del team creativo di cui si avrà modo di parlare più avanti, i singoli episodi tendono a rispettare una struttura formale consolidata e riconoscibile anche da parte del pubblico.

È, infatti, dall'intreccio di Linea Gialla di serie, Caso A di puntata (il caso principale, svolto dai personaggi di primo rango della serie) e Caso B (più breve, meno significativo sotto il profilo del crimine commesso, svolto dai personaggi di secondo rango) che si determina la “scaletta” di ogni puntata secondo una struttura standard rispetto alla quale i singoli episodi introducono varianti limitate che possono essere legate alla qualità del caso principale di puntata, all'importanza del segmento di linea gialla rappresentato o alla presenza di una quarta componente (le linee orizzontali dei personaggi) che può talvolta diventare predominante.

V.1 La Linea Gialla

Come si è già avuto modo di accennare, ormai praticamente tutte le serie poliziesche italiane prevedono, accanto ai casi di puntata, una linea di indagine di

¹ Sia a causa di vincoli produttivi che per la differente organizzazione della fase di scrittura, come si avrà modo di chiarire meglio nel capitolo VII.

lunga durata che si dilata sull'intera durata della stagione dando compattezza e creando fidelizzazione da parte del pubblico².

Nel caso di *Distretto di Polizia* la scelta della Linea Gialla di ogni annata si è rivelata sempre di grande importanza anche se, come si è già detto, lo spazio che questa linea di racconto ha occupato nella serie è molto cambiato nel tempo.

Dai primi anni in cui si parlava di poche scene per episodio per la maggior parte della serie (ma si dava anche il caso di episodi in cui la Linea Gialla era assente), con un addensarsi di eventi nella parte finale della stagione, si è passati ad un tipo di racconto molto più strutturato e impegnativo, che prevede un numero minimo di scene per episodio e soprattutto una continua interazione tra i personaggi di serie e i loro antagonisti.

In *Distretto di Polizia 1 e 2* la Linea Gialla, per quanto sicuramente ad effetto e non totalmente centrifuga rispetto al resto del nucleo narrativo (perché legata al passato della protagonista della serie), si sviluppava sostanzialmente in modo indipendente dalla vita quotidiana del distretto, i cui personaggi restavano concentrati principalmente sui casi; le cose cambiano radicalmente con *Distretto di polizia 3*, in conseguenza di una generale ristrutturazione e di un consapevole ripensamento del format secondo linee evidenziate nel capitolo IV.

Naturalmente il fatto che nella terza annata l'indagine ruoti intorno alla scoperta e alla cattura della responsabile della morte di un personaggio della serie³ rende la materia incandescente dal punto di vista del coinvolgimento emotivo dei personaggi (e anche del pubblico, ovviamente) e rende più naturale che il racconto si dilati nei vari episodi.

Vista la riuscita dell'esperimento, la scelta di collegare lo spunto della Linea Gialla ad un evento che coinvolge uno dei personaggi principali di serie⁴, questa

² La situazione attuale di fatto testimonia l'efficacia e il successo di una formula che proprio *Distretto di Polizia* ha sperimentato per la prima volta.

³ Angela (Carlotta Natoli), la moglie di Roberto Ardenzi, psicologa al Distretto, e madre di una bambina piccola, è morta cadendo dal tetto di un palazzo mentre cercava di dissuadere dal suicidio uno squilibrato che aveva in precedenza preso in ostaggio una classe elementare. La sua scomparsa, dovuta alla volontà dell'attrice di abbandonare la serie, è origine di un lutto collettivo, ma solo con la terza stagione e la casuale scoperta di un indizio importante, diventa occasione di indagine e linea portante del racconto.

⁴ Come abbiamo detto è così, in un certo senso, anche nel caso delle due prime stagioni, ma si tratta più di un passato che ritorna che di un fatto che accade nel presente della serie.

formula viene ripetuta l'anno successivo, ritornando a scavare nel passato del nuovo leader del distretto, il Commissario Giulia Corsi (fin dall'inizio lanciato con un pregresso tutto da scoprire), ma proiettando in un'indagine del presente i trascorsi della protagonista, così da coinvolgere pienamente tutti i membri della squadra.

Anche in questo caso, comunque, un lutto in corso d'opera (in realtà di nuovo un abbandono nel cast, che costringe a metabolizzare un dato esterno all'economia del racconto) – la morte del compagno della Corsi (l'ispettore Paolo Libero impersonato da Giorgio Pasotti), ucciso dagli antagonisti – fornisce alla Linea Gialla un surplus di spessore emotivo prezioso per coinvolgere gli spettatori.

È con la quinta stagione, comunque, che il format trova un'architettura più sistematica senza dover sacrificare un personaggio, ma senza nemmeno perdere l'aggancio ai protagonisti.

Tenendo ferma l'idea di usare uno dei personaggi per coinvolgere l'intero personale del distretto su un'indagine che di per sé esula dalle sue normali competenze, si collegano i personaggi all'indagine su un crimine importante come lo smaltimento illegale di rifiuti tossici, con l'espedito della necessità di dimostrare l'innocenza dell'ispettore Belli, accusato addirittura di omicidio e tentato uxoricidio.

Il complotto che coinvolge Belli diventa così il punto di contatto tra l'ambito circoscritto del distretto e il campo più ampio di indagini che altrimenti non riguarderebbero mai un livello così alto delle istituzioni.

Man mano che il caso si allarga, poi, la gestione della Linea Gialla può in vari modi riuscire a coinvolgere tutti i personaggi del distretto, consentendo di escogitare anche sviluppi sulle linee private dei vari personaggi.

La Linea Gialla della sesta stagione costituisce in un certo senso un nuovo esperimento che, facendo tesoro del format consolidato a partire dalla terza stagione, tenta però di recuperare alcuni elementi di forza presenti nella relativa semplicità degli intrecci delle prime due stagioni, fortemente sbilanciate nel senso di una sfida diretta tra il Commissario e il suo Nemico di turno.

Questo modello, che potremmo definire della *sfida a distanza*, ha una matrice e una forza che per certi versi è più cinematografica che televisiva (e non a caso gli

antecedenti “nobili” sono da una parte *Testimone a rischio* prodotto dalla stessa Taodue, e dall'altra titoli d'oltreoceano come *Cape Fear*), che, però, presenta indubbe difficoltà nella dilatazione sull'arco dei 26 episodi, soprattutto se, come nella consuetudine venutasi a creare nelle annate precedenti, la Linea Gialla deve essere presente, per quanto in modo esiguo, in ogni puntata.

Di fatto, tra l'altro, questo modello di racconto tende a diventare contemporaneamente ripetitivo, ed estremamente invadente rispetto all'economia generale del racconto.

Nell'orizzonte dello scontro diretto ed esasperato tra il protagonista della serie e il suo avversario, infatti, è difficile pianificare dei momenti di “pausa” che permettano di concentrarsi maggiormente sui casi di puntata e nello stesso tempo l'escalation delle azioni di conflitto tra protagonista e antagonista obbliga a creare eventi sempre più eclatanti, ma sempre meno credibili nel contesto relativamente limitato che è il campo d'azione dei personaggi del distretto.

Per questa ragione la progettazione della Linea Gialla della settima serie ha cercato di indirizzarsi su un plot meno impegnativo che, pur mantenendo le potenzialità di coinvolgimento emotivo e di azione delle serie precedenti, consenta al contempo di strutturare l'arco del racconto in modo più dilatato, per non penalizzare eccessivamente le linee verticali e dare spazio al racconto del privato dei singoli personaggi in chiave non unicamente drammatica⁵.

Al di là comunque delle specificità di ciascuna Linea Gialla, è possibile rintracciare, almeno a partire dalla terza stagione, con la creazione di un testo di lavoro di riferimento (il già citato Manifesto), un disegno base comune alle diverse storie raccontate a prescindere dalle specifiche articolazioni.

Strutturandosi la Linea Gialla sull'arco dell'intera stagione, infatti, ci sono alcuni momenti canonici che si collocano in punti precisi e che è possibile rintracciare almeno nelle ultime stagioni della serie.

Abitualmente, infatti, le prime due puntate dell'anno, che servono soprattutto a far familiarizzare il pubblico con eventuali nuovi personaggi, tendono a dare scarso o

⁵ Una sorta di necessità, quest'ultima, nel momento in cui la linea gialla portante del racconto ha contenuti sempre molto drammatici.

nullo spazio alla Linea Gialla, per evitare di sovraccaricare il pubblico con informazioni troppo importanti.

Per questa ragione, per controbilanciare la mancanza di elementi forti sulla Linea Gialla, i casi della prima serata (cioè le prime due puntate da 50') tendono ad essere più robusti, con un maggiore investimento di risorse, come a fornire una sorta di *teaser* dell'intera stagione.

È con la seconda serata che, abitualmente, al pubblico cominciano ad essere forniti indizi su quale sarà la linea tensiva della stagione. I primi elementi della linea gialla devono essere al contempo chiari e percepibili come tali dal pubblico⁶, ma non completamente decifrabili da parte dei protagonisti. Lo schema del thriller qui applicato (che prevede uno squilibrio di conoscenza tra pubblico e personaggio⁷) dovrebbe garantire una crescita dell'interesse da parte del pubblico nell'ottica di una sua più solida fidelizzazione al prodotto.

Anche la Linea Gialla della stagione, come qualunque giallo di puntata, prevede una variante della classica struttura in tre atti, con una progressione che conduca credibilmente lo spettatore verso il finale di serie.

Per questo abitualmente si cerca di creare, nella parte centrale nella stagione (intorno a puntata 12/14) un momento di crisi forte all'interno del Distretto. Nella quinta stagione, per esempio, ciò avveniva quando i "cattivi" penetravano con l'inganno nel Distretto e sottraevano un prezioso dischetto (il *Mcguffin* dell'intera stagione⁸); nella sesta l'evento è simile anche se in questo caso la prova (un registro cifrato) viene distrutta.

Lo scacco in cui vengono messi i protagonisti va a corrispondere, nello schema classico della sceneggiatura all'americana, con la Prova Centrale a cui viene sottoposto l'Eroe, una prova che, almeno nel nostro caso, porta ad una *sconfitta apparente* sulle cui ceneri verrà rilanciata l'azione positiva della seconda parte della stagione.

⁶ Si deve cioè evitare che si disperdano nell'economia di un caso di puntata troppo simile o troppo forte.

⁷ Naturalmente andando a fondo ci sarà uno squilibrio ben più netto nella conoscenza tra autori e pubblico che non può e non deve capire fin dall'inizio tutto quello che c'è in gioco.

⁸ Con questo termine si indica un oggetto la cui natura resta fondamentalmente misteriosa, ma intorno al quale si addensa l'interesse del pubblico e dei personaggi (un esempio perfetto è la valigetta misteriosa di *Pulp Fiction*). Si veda in proposito FRANCOIS TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock*, Editon Ramsay, Paris 1983, trad it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1985, pp.111-114..

A coronare la narrazione di ogni anno, poi, viene fissato un evento collettivo che quasi sempre non ha direttamente a che fare con il soggetto della linea gialla. Un matrimonio (come nella chiusura della terza e della quinta stagione), una commemorazione (come nella sesta) sono il punto d'arrivo che, prevedibilmente, viene complicato dagli ultimi eventi connessi alla soluzione della Linea Gialla e del ristabilimento degli equilibri.

In questo modo l'evento collettivo funge da epilogo, che trasmette al pubblico il senso di un equilibrio ristabilito o ricalibrato, dando anche l'occasione di congedare personaggi che vengono allontanati dalla serie.

Il fatto che gli eventi in questione riguardino quasi sempre la vita privata dei personaggi sottolinea la dimensione emotiva della chiusura ribadendo una volta di più l'identità "familiare" del mondo del distretto.

V.2 Le linee orizzontali

Per linee orizzontali, come già detto, si intendono gli sviluppi, per lo più di natura sentimentale, che riguardano i vari personaggi sull'arco di più puntate.

Con la maturazione della formula di *Distretto di Polizia* questa parte del racconto ha acquistato certamente una grande importanza, divenendo a tutti gli effetti, a fronte di un'indubbia debolezza dei casi di puntata rispetto ai più noti modelli americani, uno degli elementi su cui si fonda la forte fidelizzazione del pubblico.

Proprio per questa ragione, mentre nelle prime stagioni le linee orizzontali, salvo quelle riguardanti i personaggi principali (una tra tutte la storia d'amore tra il Commissario Scalise e lo scontroso ispettore Manrico), tendevano ad avere uno sviluppo limitato e molto frammentario, nelle ultime tre stagioni per ogni personaggio è stata progettata una linea di racconto, tendenzialmente sviluppata sull'arco dell'intera stagione.

La scrittura delle linee orizzontali deve tenere conto anche di alcuni vincoli produttivi che riguardano la possibilità di avere a disposizione location supplementari (solo nel caso dei personaggi principali), personaggi aggiuntivi (di puntata o presenti

per più episodi) e in ogni caso scene dedicate che non entrano direttamente nella scaletta del giallo di puntata.

Negli anni, naturalmente, con la maturazione del livello di scrittura si è accresciuta la capacità di intrecciare al meglio le linee orizzontali con quelle verticali sfruttando spazi e occasioni per dar conto dell'evoluzione dei personaggi nella serie, si tratti di quelli principali o di quelli secondari.

Così, per esempio, per quanto riguarda la coppia Ingargiola/Guerra, se nella stagione numero 5 il tormentone è stato costituito dalla difficoltà/impossibilità di vivere insieme, nella stagione 6 si è tentato di dilatare un modulo di sviluppo ispirato alla lontana alla celebre pellicola *Harry ti presento Sally*, sfruttando il tema dell'amicizia in tensione con la vicenda romantica per creare una serie di microeventi capaci di animare i dialoghi tra i due personaggi.

Allo stesso modo il personaggio di Ugo, molto amato dal pubblico, che nella quinta stagione riesce finalmente a coronare il suo sogno d'amore con l'argentina Adele (e addirittura il suo matrimonio costituisce l'evento collettivo finale della stagione), nella sesta si trova di fronte una doppia sfida: da una parte la suocera che si installa in casa rendendogli la vita impossibile, dall'altra l'occasione di conquistare la fama attraverso la scrittura.

Un elemento interessante e vincolante nella costruzione delle linee orizzontali dei personaggi secondari è costituito dalla necessità di comprimere il racconto all'interno del distretto, senza creare (se non in rarissimi casi⁹) ambienti appositi.

I personaggi esterni con cui i poliziotti vengono a contatto, quindi, o vengono in visita al distretto oppure vengono evocati a parole nei dialoghi che costituiscono la vera stoffa di tali sviluppi.

V.3 Il Caso A

Il caso A o caso verticale è l'elemento principale dell'episodio, cioè il racconto che dà l'ossatura principale ad ogni puntata della serie. Nell'attuale organizzazione di

⁹ Nelle sesta stagione, per esempio, si è sfruttato un caso B di puntata per presentare Felipe, l'insegnante di tango con cui Vittoria vive una breve storia d'amore. Il personaggio, però, torna poi solo nelle parole della stessa Vittoria per poi essere visto in una scena di un altro caso B.

Distretto di Polizia, questo caso viene svolto dai personaggi di primo rango e prevede uno sviluppo in 20/25 scene con un certo numero di ambienti (3/5 a seconda delle necessità e delle risorse disponibili) e personaggi (4 o più) di puntata.

Il tono del racconto - sotto il profilo del genere si tratta raramente di un giallo puro¹⁰ - è sovente drammatico (si scelgono cioè casi che suscitino immediatamente la pietà e/o l'indignazione del pubblico, che sarà così indotto ad appassionarsi maggiormente all'indagine in corso), anche per favorire una forte empatia da parte degli ispettori del distretto e naturalmente da parte degli spettatori.

Nella logica di *Distretto di polizia*, come si è già avuto modo di accennare, la scelta della tipologia dei casi da affrontare cerca di rispettare il più possibile la realtà italiana contemporanea, valorizzando il ricorso a casi di cronaca opportunamente adattati¹¹.

Tra i crimini più frequentemente raccontati si trovano: rapine, omicidi, violenze sessuali, furti con associata violenza, traffico di droga e di esseri umani, rapimenti.

La disponibilità relativamente limitata di mezzi rende a volte difficile rappresentare in modo davvero realistico alcuni snodi del racconto che prevedrebbero scene spettacolari (inseguimenti impegnativi e con molte autovetture coinvolte, scontri a fuoco molto complessi, esplosioni e incendi), che invece tende ad affidarsi ad una alternanza tra scene “di distretto” (interrogatori e briefing) ed esterni dal diverso grado di complessità, che cercano di ottimizzare l'utilizzo dei set disponibili.

Dovendo dare il tono a tutto l'episodio, al caso A è affidata quasi sempre la scena d'apertura della puntata (il cosiddetto *teaser*), che ha l'obiettivo di suscitare l'interesse e la curiosità del pubblico sul crimine commesso.

A differenza di quanto accade in serie come *Colombo*, il *teaser*, in cui raramente sono coinvolti già i protagonisti della serie, non svela mai il colpevole del crimine. In questo senso, il genere di riferimento è quello della *detective story* classica, in cui al

¹⁰ Intendiamo con questo il giallo classico, alla Agata Christie, con un crimine già commesso e un certo numero di sospettati tra i quali il detective di turno deve scovare il colpevole. Questo tipo di storia ha un ritmo di racconto televisivamente parlando piuttosto blando e privilegia un'indagine “di testa” che poco si adatta alla tipologia dei personaggi di *Distretto*. Per un'analisi dei meccanismi di scrittura dei generi si veda AUGUSTO BRUNI e LUIGI FORLAI, *Archetipi mitici e generi cinematografici*, Dino Audino, Roma 1998 e più in specifico anche AUGUSTO BRUNI e LUIGI FORLAI, *Detective, Thriller e noir. Teoria e tecnica della narrazione*, Dino Audino, Roma 2003.

¹¹ Per un approfondimento sul concetto di *realismo* in questa serie si rimanda al capitolo VI.

pubblico vengono fornite le stesse informazioni che all'investigatore perché idealmente lo affianchi nella ricerca della verità.

Il numero contenuto dei personaggi in scena rende naturalmente non troppo difficile indovinare il colpevole, ma il numero limitato dei passaggi del racconto consente di tenere alta la tensione fino alla fine.

In molti altri casi, ad ogni modo, la storia di puntata non è affatto un "giallo", nel senso che non si tratta di individuare il colpevole di un crimine, ma semplicemente di bloccarlo prima che fugga o ripeta la sua azione criminosa.

In questi casi a prevalere è la dimensione dell'azione pura, che esalta l'eroismo dei personaggi piuttosto che la loro dimensione intellettuale.

Il passaggio successivo alla scena di lancio del caso A è quello che contiene la "chiamata" dei Nostri sul caso stesso che può avvenire al distretto oppure essere dato per avvenuto nelle scene successive.

Succede quindi che, anticipato da una telefonata oppure dall'investitura da parte del superiore (il Commissario), il passaggio canonico immediatamente successivo sia quello del *sopralluogo* che rappresenta il punto di contatto tra il mondo ordinario del distretto e quello straordinario del singolo caso di puntata.

Per questo motivo la scena viene pensata in modo tale da evidenziare immediatamente il mondo di riferimento della storia, si tratti di un negozio rapinato, di una palestra, di una scuola o, invece, di un contesto più generico.

Come si è detto, il numero limitato delle location di puntata spinge a cercare di caratterizzarle in modo preciso e riconoscibile, affinché siano gli ambienti stessi a raccontare una parte della storia; è così che una palestra di periferia, una casa borghese, un campo nomadi, un palazzone fatiscente o una strada statale, sono sfruttati come riferimento visivo al mondo che il caso cerca di evocare.

L'efficacia di tale stratagemma varia di volta in volta; una certa immaturità delle strutture produttive italiane, che faticano a trovare un'adeguata integrazione dei reparti creativi e realizzativi è riscontrabile anche per quanto riguarda l'organizzazione

della produzione di *Distretto di polizia*, e dà luogo a risultati di volta in volta più o meno buoni¹².

La scena del sopralluogo, poi, è quella in cui vengono presentati i personaggi più importanti della storia: la vittima, a volte anche almeno un potenziale colpevole, oppure i testimoni del fatto.

Rispetto alle prime serie di *Distretto di Polizia*, e sulla scorta della tendenza a dare più peso agli elementi scientifici dell'indagine (sulle orme prima di *C.S.I.* e oggi di *R.I.S.*, realizzato dalla medesima casa di produzione), il quadro della scena del sopralluogo è diventato il luogo in cui gli elementi fattuali vengono raccolti insieme alle coordinate generali della situazione delittuosa, ma anche alle più impalpabili impressioni circa i personaggi coinvolti.

In una fase successiva le informazioni raccolte vengono “portate” al Distretto e qui discusse per formulare della ipotesi di indagine e prendere i primi provvedimenti del caso.

Sebbene la caratterizzazione dei personaggi di *Distretto di Polizia* non preveda una gamma diversificata di metodi di indagine riconducibili ai vari personaggi (come accade invece in molte serie americane, dove ogni personaggio mostra la predilezione per specifici “ferri del mestiere” si tratti di interrogatori, intuito, o tecniche scientifiche di varia natura), si può tuttavia notare che per ottenere una soddisfacente movimentazione del plot, ormai si gioca sulla presenza di più investigatori impegnati sul caso per drammatizzare le diverse ipotesi investigative in gioco.

Mentre, purtroppo, capita ancora raramente che il caso di puntata riesca davvero ad interagire a livello profondo con le linee orizzontali (personali) dei personaggi, è più semplice da gestire in questo modo una semplice polarizzazione delle “simpatie” nei confronti dell'uno o dell'altro sospetto di cui si prendono carico i diversi personaggi della storia, eventualmente producendo scontri tra i diversi punti di vista.

Non si tratta, mai, comunque, di contrapposizioni molto forti perché, specie nei casi particolarmente delicati (violenze, per lo più) non c'è spazio all'ambiguità su dove

¹² Sull'organizzazione produttiva vedi il capitolo VII.

stia il centro dei valori positivi, perché il coinvolgimento dei personaggi sui diversi casi indica anche con chiarezza allo spettatore “da che parte stare”.

Il coinvolgimento sui casi, ad ogni modo, può avvenire secondo due direttive fondamentali che contribuiscono a differenziare i casi arricchendo di sfumature l’orizzonte valoriale della serie:

- I personaggi di serie empatizzano in modo diretto con le vittime del crimine/delitto e si fanno paladini della loro causa. Le vittime di violenze, i parenti di un morto, persone derubate o maltrattate sono immediatamente oggetto delle cure non solo professionali dei nostri, che, seppur in modo diversi, non esitano a manifestare la loro disponibilità. È convenzione che in ogni episodio almeno uno dei personaggi dichiari un impegno personale a ottenere la cattura dei colpevoli e spesso accade che la chiusura di puntata (come vedremo meglio più avanti) raccolga questo spunto chiudendo idealmente la parabola del caso e segnando il mantenimento della promessa (anche narrativa) lanciata ad inizio puntata.
- I personaggi di serie empatizzano in modo indiretto con i colpevoli; questo secondo caso, più raro, si verifica quando il crimine commesso si svolge in un quadro tale da fornire una qualche giustificazione al colpevole e quando non produca un danno grave alla vittima (spesso, chiaramente e per convenzione, in qualche modo a sua volta “colpevole”). È il caso, per esempio, di chi rubi spinto da necessità, oppure commetta un atto dimostrativo come reazione ad un’ingiustizia subita¹³. Sono naturalmente casi più rari e più delicati che non prescindono dalla sanzione, morale e giudiziaria, del colpevole per il quale, tuttavia, viene manifestata una certa comprensione.

¹³ Come nell’episodio 17 della sesta stagione, dove un padre inscena il rapimento a scopo di riscatto contro il figlio dell’uomo che ritiene responsabile della morte sul lavoro della figlia oppure il caso, ancora più ambiguo, dell’episodio 8 della stessa stagione, che racconta della morte di un ragazzo per overdose; dapprima viene sospettato il padre, ex-tossicodipendente che è tornato a spacciare, poi si scoprirà che il responsabile è un altro, un uomo che ha voluto vendicarsi proprio del primo sospetto.

Abbiamo già detto che solo una parte dei casi indagati prevede un sistema giallistico classico con un delitto e una sequela di colpevoli che si rivelano falsi fino all'individuazione del vero responsabile (metodo di indagine progressivo, che conduce da un indizio all'altro e da un sospetto all'altro).

In molti altri casi lo spunto è un'emergenza (un salvataggio, per esempio) che costringe i personaggi a mobilitarsi raccogliendo indizi o ascoltando testi che possano indirizzarli verso il luogo e le persone che stanno cercando. In questo caso naturalmente il meccanismo di racconto è quello della "corsa contro il tempo"; questo meccanismo vale anche negli episodi "d'azione", cioè quelli in cui i personaggi di serie, più che risolvere un mistero, devono scongiurare un crimine già noto.

Anche nei casi di *detection* il percorso delle indagini, ad ogni modo, non presenta una struttura realmente standardizzata¹⁴ e l'unico elemento fisso individuabile è nel legame che intercorre tra le scene che compongono il caso; il filo dell'indagine, infatti, utilizzando i vari indizi che via via emergono, procede in modo lineare, senza soluzioni di continuità, cosicché è la stessa chiusura di una pista a indirizzare verso il passaggio successivo. In sostanza capita solo con estrema rarità che si possa e si debba "ripartire da zero" cambiando completamente la direzione dell'indagine.

Questa stretta correlazione di scene e personaggi è dovuta a volte alla struttura di relazione che lega i personaggi di puntata, altre volte al fatto che il caso viene progettato in modo tale da consentire di esplorare un *mondo* particolare; in questo secondo caso generalmente le figure coinvolte sono ideate in modo da incarnare i personaggi tipici di quell'ambiente¹⁵ in un modo che può talvolta apparire schematico.

In generale si cerca di evitare di affidare la soluzione dei casi a testimonianze emerse tardivamente che possano essere percepiti dal pubblico come una sorta di *deus ex machina* sminuendo l'apporto dei protagonisti.

In ogni caso, infatti, e per quanto si cerchi il più possibile di dare consistenza ai personaggi di puntata, al centro dello sviluppo narrativo restano sempre i poliziotti e

¹⁴ Come accade invece ad altre serie italiane, come ad esempio *Don Matteo* dove l'indagine dei Carabinieri conduce in sequenza e sempre a due falsi colpevoli prima di giungere, un attimo dopo il protagonista della serie, all'individuazione del vero responsabile del crimine/delitto.

¹⁵ È il caso dell'episodio 23 della sesta serie in cui viene esplorato il mondo della box semi-professionistica e delle scommesse clandestine ad esso legate. I personaggi di puntata sono, infatti, un pugile, il suo allenatore, suo fratello, che funge anche da secondo sul ring, e il gestore di un giro di scommesse clandestine.

sono molto rare, a parte il *teaser*, le scene che raccontino in oggettiva, cioè non dal punto di vista dei poliziotti, una qualche fase dell'investigazione.

Nella maggioranza delle puntate, anche quando il climax del caso è costituito da un inseguimento o da una sparatoria (e quindi è affidato all'azione), la scena conclusiva del caso A si svolge al distretto sotto forma di interrogatorio o resa dei conti con il colpevole, spesso affidata allo stesso Commissario, che incarna così l'intero Distretto.

Questa scena, pur cercando di evitare gli eccessi di moralismo¹⁶ è l'occasione per tirare le somme sul caso appena concluso, esplicitando la condanna del colpevole ed esprimendo comprensione e solidarietà alle vittime o ai loro parenti, un elemento sicuramente essenziale per una serie che fa dell'empatia con i suoi protagonisti un cavallo di battaglia.

V.4 Il Caso B

Per caso B si intende il caso secondario della puntata, sviluppato in non più di 7/8 scene, a volte addirittura senza esterni e svolto dai personaggi di secondo rango al distretto.

Oltre a prevedere, naturalmente, un minor impiego di risorse, questi casi si differenziano per la tipologia delle situazioni affrontate; non solo si abbassa l'entità delle violazioni della legge, ma la scelta dei casi tende a privilegiare quelli potenzialmente in grado di dar vita a scene di commedia oppure di impatto fortemente emotivo e di "pubblica utilità".

Per ottenere questo scopo, le tipologie delle situazioni correntemente utilizzate sono fondamentalmente due:

- casi "leggeri", comici o surreali (si veda un episodio della V serie che ruota intorno ad un vaso maledetto).
- casi "sociali", cioè che, partendo dallo spunto di truffe o crimini ai danni dei cittadini più deboli (anziani, per, es.) si propongono di svolgere un "servizio pubblico", mettendo in guardia gli spettatori contro quegli stessi crimini.

¹⁶ I protagonisti della serie, infatti, pur incarnando certamente le *forze del Bene*, non sono presentati come portatori di una morale codificata, ma piuttosto di un buon senso e di un complesso di valori positivi che esamineremo più in dettaglio nel capitolo VI.

Di qualunque tipo di caso si tratti, la modalità di strutturazione all'interno della puntata resta più o meno identica.

A differenza del caso A, il lancio della storia avviene all'interno del Distretto, con un personaggio esterno, il denunciante, che coinvolge i personaggi di serie.

In questo modo l'illustrazione del problema da risolvere è essenzialmente verbale, confinata in uno spazio canonico (l'Ufficio Denunce) dove i due sovrintendenti (Vittoria Guerra e Giuseppe Ingargiola) tracciano un quadro degli eventi e propongono (al personaggio e al pubblico) una direzione di indagine.

Se la denuncia non riguarda una trasgressione precisa (un furto per il quale si ha già un sospetto) occorre spesso una seconda denuncia perché i poliziotti (e gli spettatori) possano capire quale sia il vero argomento del caso. Può comparire, dunque, un secondo personaggio di puntata - un secondo denunciante - che, portando nuove informazioni, muove l'azione in una direzione più precisa, circoscrivendo l'ambito dei possibili interventi e suggerendo una modalità di azione.

Entrano perfettamente in questo schema le puntate che raccontano di truffe¹⁷, per le quali è necessario un secondo evento per dare certezza sulle modalità di azione degli antagonisti.

Si può classificare questa prima parte del racconto rifacendosi al modello di narrazione presentato da Chris Vogler nel suo manuale di sceneggiatura¹⁸. La ripetizione della denuncia che mette in moto l'azione dei poliziotti potrebbe, infatti, corrispondere ai primi punti della scansione indicata dall'autore nel suo viaggio dell'eroe. Nel *mondo ordinario* del distretto, quindi, la prima denuncia rappresenta il *richiamo all'avventura* che, però, gli eroi della storia non possono raccogliere non, in questo caso, per timore di "mettersi in viaggio"¹⁹, ma a causa di un deficit di informazioni (è il passaggio del *rifiuto della chiamata*).

¹⁷ Sono stati messi in scena falsari di banconote, giovane donne che circuivano uomini soli, clonatori di carte di credito, ecc.

¹⁸ VOGLER, *The Writer's Journey*, cit..

¹⁹ Cioè, seguendo lo schema di Vogler, iniziando il percorso che costituisce il racconto.

La seconda denuncia funge, seguendo questa logica, da *incontro con il Mentore*; il secondo denunciante, portando le informazioni necessarie a dare una svolta all'indagine, infatti, permette alla storia di decollare e prendere una direzione precisa.

In effetti è solo a questo punto che i personaggi lasciano il *mondo ordinario* per entrare davvero in quello *straordinario* del mistero da risolvere.

In altre varianti degli stessi casi non è necessario l'arrivo di un secondo denunciante per muovere il racconto, che contiene già elementi sufficienti a coinvolgere i membri del distretto; il passaggio viene allora sostituito da un *sopralluogo* laddove il crimine è stato consumato.

Dal momento che per i casi B è previsto l'utilizzo al massimo di un ambiente esterno, questo va scelto con cura per poter essere sia la scena del sopralluogo che quella dello scioglimento del giallo²⁰.

Proprio per questo le strategie di azione dei poliziotti in questo tipo di situazioni si riducono essenzialmente a una: la *trappola*, declinata in tutte le sue possibili varianti.

Di volta in volta, dunque, ci si servirà di una cavia (per indurre il criminale a uscire allo scoperto) oppure di un nascondiglio da cui spiare le azioni del delinquente di turno.

La chiusura del caso, in tutte le varianti, avviene nuovamente negli spazi del Distretto, il *mondo ordinario* in cui l'equilibrio è stato ristabilito.

Prevedendo i casi B un limitato sviluppo narrativo e al massimo un ambiente di puntata (ma a volte anche nessuno), l'azione viene giocata essenzialmente in termini di *re-azione* ad eventi che accadono al di fuori dello spazio rappresentato, privilegiando l'elemento verbale rispetto a quello visivo.

Questa modalità di racconto è resa possibile anche dalla scelta dei personaggi (e dei loro interpreti), caratteristi ben sperimentati in grado di reggere i lunghi dialoghi esplicativi necessari a costruire in modo economico il caso il cui interesse, spesso, è dato più dalla modalità in cui i personaggi fissi vi partecipano piuttosto che dalla sua limitata complessità.

²⁰ Nel episodio 4 di *Distretto di polizia 6*, per esempio, si tratta di una scuola di ballo dove vengono rubati i gioielli delle facoltose iscritte, nell'episodio 7 di un ristorante dove avvengono strane sparizioni di cibo inizialmente attribuite ad un fantasma.

Va notato che, mentre abbiamo detto che le modalità di indagine dei casi A non prevedono una netta tipizzazione dei metodi tra i vari ispettori/agenti, questa differenziazione riappare in una certa misura nei casi B.

All'approccio cinico e spesso disfattista di Ingargiola, si oppone il senso di partecipazione "materno" di Vittoria Guerra, alla precisione ragionieristica di Parmesan (che, custode dell'archivio e del computer, funge naturalmente da "consulente" anche nei casi A) si oppone la simpatia un po' approssimativa di Ugo, per altro solo saltuariamente coinvolto nella soluzione dei casi.

Quanto detto sulla chiusura dei casi A, con la "morale" espressa nell'ultimo interrogatorio o incontro con i coinvolti, vale in modo ancora più netto per i casi B che, nella loro semplicità, offrono ai personaggi di serie la possibilità di esprimere un punto di vista più chiaro, e addirittura a volte di manifestare in modo anche esplicito un giudizio sulla situazione e sugli individui coinvolti, anche se in questi casi è la varietà dei caratteri (e quindi dei giudizi) dei "personaggi minori" a far evitare un effetto "predica".

Negli ultimi anni si è cercato di aumentare il peso dei casi con una rilevanza sociale, cioè quelli che, attraverso la creazione di una dinamica di finzione, potessero in qualche misura veicolare un messaggio di utilità generale.

Ecco dunque casi relative a truffe tramite clonazione di carte di credito, imbrogli ai danni di anziani o di clienti poco accorti, ma anche problematiche più complesse come lo sfruttamento di lavoratori stranieri.

Questa ultima tendenza consente tra l'altro di non vincolare gli interpreti dei personaggi minori a un tipo di recitazione unicamente giocata sui toni comici (che pure, va detto, sono quelli a loro più congeniali), ma anche a passaggi più emotivi se non drammatici.

V.5 Le scene

La stesura delle singole scene avviene secondo regole comuni a molta televisione italiana; pur nel tentativo di conservare un ritmo rapido del racconto, dunque, sono spesso presenti battute che possano fungere da riepilogo di quanto accaduto in

precedenza (in modo più ampio nelle scene di briefing), pur cercando di evitare scene di puro servizio e invece con l'idea di trasmettere sempre un frammento di informazione o di spessore emotivo in più.

Per quanto riguarda l'intreccio delle varie linee, si cerca sempre di evitare di creare scene che attingano unicamente alle linee orizzontali, preferendo raccontare lo sviluppo dei personaggi in rapporto a quanto accade sulla linea gialla oppure esplicitando lo stato emotivo dei personaggi nel corso dello svolgimento dei singoli casi.

La scrittura delle singole scene prevede un avvio con un ritmo più blando (evitando, generalmente, aperture troppo in medias res, che hanno uno stile più cinematografico, ma risultano meno comprensibili al pubblico televisivo) con un'accelerazione nel corso della scena stessa e un'*uscita* che proietti in modo chiaro verso la successiva scena di quella linea.

Questa costruzione ha naturalmente lo scopo di rendere più leggibile lo svolgimento della storia sia nel rapporto tra le varie linee di racconto che nell'eventualità che tra una scena e l'altra sia collocato uno spazio pubblicitario.

Purtroppo, non essendo stata standardizzata la disposizione di questi spazi di interruzione, non c'è modo di prevedere una costruzione particolare e più forte (con un opportuno *cliffhanger*) delle scene che precedono la pubblicità.

Questo meccanismo, chiarissimo nei prodotti statunitensi, non è ancora stato adattato a livello di scrittura da noi se non nelle *soap opera* e penalizza la resa sullo schermo perché di fatto rende impossibile ovviare alla naturale dispersione dell'attenzione del pubblico²¹.

²¹ Per una descrizione accurata e puntuale di questo aspetto vedi FEDERICO DI CHIO - GIAMPAOLO PARENTI, *Manuale del telespettatore*, Bompiani, Milano 2003, in particolare pp. 87 e ss. Potrebbe apparire incredibile, ma dalla lettura dei dati Auditel emerge che, nel corso delle due ore del Prime Time (la fascia oraria in cui vengono generalmente trasmessi film tv e miniserie) una rete televisiva (e quindi un certo programma) viene seguita per non più di 25/30 minuti in totale. È emerso inoltre un alto grado di infedeltà rispetto ad appuntamenti successivi come quelli delle serie: il 76% dei telespettatori non è più davanti al televisore ad un giorno di distanza e solo il 51% segue un'eventuale seconda puntata di un programma ad una settimana di distanza.

V.6 Creare un nuovo personaggio

I manuali di sceneggiatura danno ampio spazio al tema della costruzione dei personaggi, sottolineando, specialmente nel caso dei protagonisti, l'importanza di un'adeguata fase di preparazione per assicurare ai personaggi consistenza e credibilità.

L'intreccio tra le dimensioni più superficiali (la caratterizzazione fatta di qualità visibili) e quelle più profonde (la *vera caratterizzazione o caratterizzazione profonda* secondo Robert McKee²²) è necessario a fornire ogni personaggio di quello spessore che lo rende indimenticabile, credibile e che spinge il pubblico ad immedesimarsi nelle vicende che lo vedono protagonista.

Quando si concepisce un personaggio di una serie, tuttavia, non si può lavorare “nel vuoto”, prescindendo dalle dinamiche relazionali in cui il personaggio sarà inserito e dall'architettura generale della serie, che prevede precisi percorsi narrativi e deve poter immaginare gli sviluppi delle linee orizzontali dei personaggi nel corso di una o più stagioni.

Come si è già ricordato, inoltre, ogni personaggio deve avere potenzialità per *durare* nel tempo senza esaurire le possibilità di interagire con i personaggi fissi e di puntata.

Al principio della VI stagione, con l'addio di Claudia Pandolfi (il commissario Giulia Corsi) e la promozione di Giorgio Tirabassi/Roberto Ardenzi a commissario, si è posta la necessità di creare un nuovo personaggio principale per reintegrare l'organico del distretto.

Non si trattava dell'eroe protagonista, che, come si è visto nel precedente capitolo, tradizionalmente in *Distretto di Polizia* ha caratteristiche uniche e particolari, ma comunque di un personaggio chiave, perché destinato ad essere affiancato al personaggio forse più amato della serie, l'ispettore Mauro Belli/Ricky Memphis.

Se si osservano alcune delle più longeve serie americane poliziesche e non (da *N.Y.P.D* a *E.R.*) si nota che gli autori hanno sempre fatto molta attenzione a mantenere gli equilibri interni dei diversi format.

²² ROBERT MCKEE, *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*, New York 1997, trad. it *Story, contenuti, struttura, stili, principi della sceneggiatura*, International Forum Edizioni, Roma 2000 Story, Roma 2001, pp. 123-126.

Ogni personaggio, infatti, oltre ad essere concepito unitariamente, svolge all'interno delle serie una *funzione*, ovvero incarna un complesso di qualità/valori che si vogliono essere presenti nell'universo narrativo della serie; è per questo che si provvede rapidamente a creare nuovi personaggi che, pur presentando background e qualità proprie, di fatto sono chiaramente percepibili come “sostituti” dei personaggi eliminati²³.

Nelle serie italiane il problema si pone meno frequentemente, soprattutto perché ad oggi sono un numero limitato le serie in grado di abbracciare parecchie stagioni e quindi a “rischio di sostituzione” dei personaggi.

Tuttavia l'esigenza di creare personaggi capaci di cooperare al mantenimento dell'identità di serie è sentita anche in Italia anche se le risposte a tale esigenza variano a seconda delle varie serie²⁴.

Nel caso di *Distretto di Polizia* gli autori avevano ricevuto un'indicazione piuttosto generica da parte del produttore; si sarebbe dovuto trattare di un personaggio femminile, dinamico, forse in qualche modo in grado di farsi carico, nella serie, di una componente più scientifica dell'indagine.

Valutando le precedenti presenze femminili nella serie (escludendo i due commissari, si era comunque trattato di personaggi di secondo livello, non protagonisti principali) gli autori hanno cominciato ad esplorare le varie possibilità, tenendo come punto fermo la necessità di fare interagire il nuovo personaggio con quello di Memphis.

In una prima fase, recependo soprattutto l'input relativo alla componente scientifica dell'indagine, gli autori hanno considerato la possibilità di creare un personaggio riconducibile ad analoghi modelli americani, generalmente donne emotivamente più fredde, professionali, competenti e acute, ma meno dotate sul versante sentimentale e affettivo in generale. Si sarebbe trattato di un personaggio

²³ L'esempio forse più lampante è stata la sostituzione del personaggio del dottor Doug Ross (George Clooney) in *E.R.* con quello del dottor Luka Kovac (Goran Visnic). Entrambi, infatti, pur con storie personali profondamente diverse, rappresentano nel collettivo del Pronto Soccorso un certo modello maschile, sorta di inquieti dongiovanni incapaci di trovare stabilità sentimentale.

²⁴ Si è accennato nel II capitolo, per esempio, i criteri seguiti nelle sostituzioni, frequenti, attuate per esempio in una serie come *Carabinieri*, dove le esigenze sono di tipo diverso. Un altro modello è quello adottato da *Incantesimo*, che mantiene fissi i personaggi secondari e cambia la “coppia regina” titolare della principale linea sentimentale del racconto.

relativamente nuovo per il panorama italiano, ma, a ben vedere, probabilmente estraneo all'universo narrativo di *Distretto di Polizia*.

Né era trascurabile il fatto che l'interazione con il partner di indagini Belli, se avrebbe in teoria funzionato contrapponendo il metodo di indagine istintivo dell'uno alla scientificità dell'altra, sembrava creare dei problemi dal momento che entrambi i personaggi avrebbero presentato una certa reticenza ai rapporti umani, rendendo difficili da scrivere e recitare le scene tra i due.

Di qui la necessità di immaginare qualcosa di diverso. È nata così l'idea di partire proprio dalla contrapposizione caratteriale tra il nuovo personaggio e quello di Memphis e costruire intorno a questo punto il resto della caratterizzazione.

Tanto l'uno è ombroso e riservato, quindi, tanto l'altra sarebbe stata estroversa e intraprendente, fino a diventare importuna, in modo da rendere più brillante l'interazione tra i due, condividendo, comunque, la tendenza a usare metodi non ortodossi.

La caratterizzazione del personaggio, tuttavia, non poteva esaurirsi in questo, tanto più che in quanto personaggio di primo rango, il nuovo protagonista avrebbe avuto un ambiente domestico dedicato e linee personali raccontate anche in ambienti esterni al distretto.

Dunque gli autori si sono concentrati sul background per costruire una storia capace di offrire materiale narrativo da consumare nel corso della serie ma forse anche oltre, decidendo di puntare su un modello personale eccentrico.

Il nuovo personaggio, un'ispettrice a cui è stato dato il nome di Irene Valli, avrebbe diviso la sua casa con un bambino di dieci anni che, tuttavia, non era, come inizialmente immaginato, suo figlio, ma il figlio di una sorella tossicodipendente perennemente assente.

Questo insolito quadro, oltre a consentire di creare scene domestiche originali (la Valli è una sorta di madre single, con la difficoltà aggiuntiva di non essere veramente una madre e le prevedibili complicazioni che la madre naturale, una volta sopraggiunta avrebbe portato nel corso della vicenda), sembrava offrire spunti di racconto anche

nell'ambito del distretto, volutamente lasciato nell'ignoranza circa la complessa vita familiare del nuovo personaggio.

Come nella tradizione di *Distretto*, comunque, gli autori hanno atteso di sapere quale sarebbe stata l'interprete del personaggio (alla fine Francesca Inaudi) per definire nei particolari la caratterizzazione, in modo da adattarla all'interprete per rendere più efficace l'interpretazione, seguendo la linea della serie che ha sempre cercato di dare maggiore consistenza e realismo ai personaggi facendo interagire le loro caratteristiche con quelle degli attori chiamati ad interpretarli.