

Capitolo VI

Il metodo di indagine e il mondo dei valori in *Distretto di Polizia*

VI.1 Le convenzioni del racconto e le regole dell'adattamento

La cronaca è sempre stata una fonte preziosa per ogni tipo di scrittura di finzione, dalla letteratura fino alle fiction più recenti, ed infatti esiste una buona letteratura in merito alla teoria e alle tecniche dell'adattamento in audiovisivo di fatti di cronaca¹, intendendo con questo soprattutto film per il cinema o per la televisione, al più miniserie in 2/4 puntate.

In questa categoria rientrano i moltissimi film biografici, i cosiddetti *biopic*², ma anche le pellicole dedicate a specifici eventi storici³ così come a movimenti di persone o a fenomeni culturali⁴, anche se questi ultimi ricorrono spesso alla “personalizzazione” del pensiero, scegliendo un personaggio, reale o di finzione, che si presti ad incarnare e sintetizzare un'ideale.

I diversi testi sono concordi nel segnalare prima di tutto i problemi connessi alla volontà (e alla necessità) da parte degli autori di piegare o costringere fatti reali all'interno di una forma drammatica che ha regole proprie.

Linda Seger nota che quando ci si occupa della vita di persone realmente esistite ci si trova quasi sempre di fronte a un ordine drammatico canonico, con il giusto ritmo e un climax collocato al momento giusto, un ordine che naturalmente in ben pochi casi appartiene all' “originale”, ma che nasce da un lavoro spesso di notevoli proporzioni che sceglie, adatta, evidenzia secondo determinati criteri quanto nella vita si presenta in modo assai più confuso. Problemi di selezione e di “aggiustamento” del materiale originario nascono soprattutto di fronte alla necessità di

¹ Tra i testi in lingua inglese ricordiamo innanzi tutto il manuale ad uso degli sceneggiatori LINDA SEGER, *The Art of Adaptation*, Henry Holt, New York 1992. Tra quelli in italiano ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004, che fornisce uno sfondo teorico, ma anche un approfondimento delle pratiche di scrittura e degli intrecci con i meccanismi dell'industria cinematografica e audiovisiva.

² Per il cinema basti citare *Malcolm X*, *Il mio piede sinistro*, *Michael Collins* o il recente *The Aviator*. Per la televisione, basti ricordare le innumerevoli vite di santi prodotte dalla televisione italiana e più di recente, le miniserie dedicate alla vita di Giovanni Paolo II o del magistrato Paolo Borsellino (su cui ha lavorato la Taodue).

³ Come *JFK*, *Apollo 13*, *Bloody Sunday* o *United 93*, che trattano tutti di eventi di grande impatto “pubblico”, o *Il caso Von Bulow*, che ripercorre invece un caso legale diventato celebre a suo tempo.

⁴ Come *Stonewall*, dedicato alla prima manifestazione pubblica dell' “orgoglio gay”.

comprimere lunghe vite nell'arco delle due ore di un film per il cinema o la televisione.

Tra i criteri usati nella scelta degli argomenti/soggetti l'autrice segnala:

- L'individuazione di un evento centrale che aiuti a mettere a fuoco il soggetto;
- La definizione di un climax chiaro (cioè un culmine della vicenda che ne dia il senso e la risoluzione);
- La creazione di personaggi che suscitino simpatia (o per lo meno empatia) nello spettatore;
- la selezione di brevi archi temporali⁵;
- La creazione di forti relazioni tra i personaggi messi in scena;
- L'individuazione di una storia raccontabile soprattutto attraverso le immagini⁶.

Tenute presenti tale premesse, la Seger indica poi tecniche precise che vanno dal cercare la *storia* nascosta all'interno di un passaggio di cronaca fino all'individuazione del protagonista⁷, definire i personaggi e i loro obiettivi, ma anche un'attenta esplorazione del tema⁸ e del punto di vista e alla creazione di stili e atmosfere legate ai momenti/luoghi rappresentati.

Anche Fumagalli, dopo aver esplorato le implicazioni teoriche del lavoro di adattamento, ripercorre, con numerosi esempi, le varie possibilità di trattamento di testi narrativi per la trasposizione in audiovisivo e si occupa, seguendo il modello della Seger, anche delle pellicole tratte da fatti di cronaca, enfatizzando, giustamente, l'importanza del tema in rapporto alla riuscita della trasposizione⁹.

I testi citati, tuttavia si occupano soprattutto del lavoro di adattamento destinato a produrre "pezzi unici", cioè film per il cinema oppure film per la televisione o

⁵ Non è un caso che in molte recenti biografie cinematografiche si sia deciso di concentrarsi su porzioni ridotte della vita di personaggi famosi considerate però esemplari delle loro intere esistenze, come il recente *Walk the line- Quando l'amore brucia l'anima* dedicato alla vita di Johnny Cash.

⁶ Questo vale naturalmente molto di più per il cinema che per la televisione, dove la parola ha un peso ben maggiore.

⁷ Un punto, quest'ultimo, particolarmente importante perché capace di cambiare completamente il punto di vista di una storia.

⁸ Per un'analisi del rapporto tra storia, tema e personaggi si veda McKEE, *Story*, pp.146-156.

⁹ FUMAGALLI, *I vestiti nuovi*, pp. 180-185.

miniserie, senza soffermarsi sulla lunga serialità che, storicamente, ha lasciato più spazio agli aspetti funzionali.

Nel poliziesco, tuttavia, esiste una tradizione di legame con la cronaca come fonte di ispirazione più o meno diretta nella creazione di casi¹⁰, che in Italia ha dato vita a prodotti di ispirazione estremamente realistica, spesso realizzati grazie alla collaborazione di consulenti provenienti dalle stesse forze dell'ordine.

L'esempio più importante tra i prodotti americani, come precedente del lavoro di scrittura attuato da *Distretto di Polizia*, è senza dubbio *Law & Order*, di cui si è parlato nel primo capitolo.

Anche in Italia, tuttavia, e non solo nel genere poliziesco, il riferimento costante alla cronaca è talmente significativo che nel 1992 è stato realizzato un insieme di contributi precisamente dedicati a questo tema¹¹. A partire da numerosi esempi andati in onda gli autori individuano come tipiche dell'adattamento dalla cronaca la presenza di luoghi dell'immaginario così come di rappresentazioni tipizzate delle maggiori metropoli italiane¹².

In tutti i casi, comunque, risulta significativa la presenza di filtri rappresentativi fortemente convenzionali (legati per esempio alla realtà della mafia in Sicilia e a quella della camorra in Campania), in talune situazioni al limite dello stereotipo, mentre appare più libero il trattamento dei singoli eventi, asserviti alle necessità drammaturgiche del racconto¹³.

Diverso è il caso di *Distretto di polizia* che, a fronte di una minore convenzionalità dello sfondo, cerca di mantenere più diretto il riferimento alla cronaca nei singoli casi raccontati. Anche in questo caso, tuttavia, lo statuto del format impone numerose e significative modifiche ai fatti a cui ci si ispira, modifiche che si cercherà di catalogare secondo precisi assi di intervento da parte degli sceneggiatori.

¹⁰ In concorrenza con una egualmente forte ispirazione letteraria che ha molta importanza soprattutto nel genere giallo e soprattutto in Italia, come evidenziato da BUONANNO, *Eroi mimetici*, cit.

¹¹ MILLY BUONANNO (a cura di), *Sceneggiare la cronaca. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai VQPT, Roma 1992.

¹² Si vedano in particolare MASSIMO PELTRETTE, *L'Italia in nero. L'attualità giornalistica nella fiction*, in BUONANNO, *Sceneggiare la cronaca*, pp. 85 – 90 ed ERICA PELLEGRINI, *Roma caput fiction*, in BUONANNO, *Sceneggiare la cronaca*, pp. 114-116.

¹³ Particolarmente nel caso de *La Piovra*, dove pure i riferimenti a fatti reali ha una certa importanza; in proposito si vedano i diversi contributi pubblicati negli annuali Rapporti dell'Osservatorio sulla fiction in corrispondenza dell'uscita delle varie annate della serie.

VI.2 C'è realismo e realismo: adattare la cronaca in *Distretto di Polizia*

Soprattutto nei suoi primi anni di vita televisiva, *Distretto di Polizia* è rimasto piuttosto fedele alla sua vocazione di “raccontare la cronaca” (nera ma non solo), attingendo, nella costruzione dei casi di puntata, ai fatti di cronaca così come riportati negli articoli di giornale o dai racconti di rappresentanti della Polizia con cui gli autori tengono periodici incontri, anche per verificare l'esattezza delle procedure riportate e seguire le innovazioni introdotte da regolamenti o tecniche di indagine più avanzate¹⁴.

Va detto, tuttavia, che il format obbliga gli story editor¹⁵ a operare una serie di modifiche (più o meno rilevanti nei diversi casi) sui materiali di partenza sia per “costringerli” all'interno della canonica forma drammaturgica filmica in tre atti¹⁶ sia per renderli compatibili con specifiche esigenze di racconto e di produzione.

Già nella selezione dei casi, comunque, opera un primo criterio di scelta che vuole rendere ragione della reale incidenza di certe tipologie di reato rispetto alla realtà dell'Italia di oggi (che, come risulta dagli ultimi resoconti diramati dal Ministero dell'Interno, vede diminuire gli assassini e aumentare le rapine e le violenze, nella metà dei casi compiute da extracomunitari¹⁷) e proprio per questo mira ad individuare come spunto principale avvenimenti che possano essere rappresentativi di una tipologia significativa.

Per ottenere questo risultato naturalmente a volte è necessario combinare gli elementi di crimini/vittime/contesti differenti in modo da avere materiale di lavoro sufficiente e poter includere nei vari snodi narrativi diversi aspetti di una situazione criminosa.

Un evento, per esempio, può essere interessante per la dinamica particolarmente ingegnosa con cui è stato commesso un furto, un altro perché il furto è collegato ad

¹⁴ Anche se negli ultimi anni, anche per ragioni collegate ai più rapidi tempi di lavorazione, si è accresciuto il peso del controllo “a posteriori” sulle sceneggiature rispetto a quello “a monte” a livello di brainstorming e raccolta di spunti.

¹⁵ Che svolgono, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, un ruolo fondamentale di impostazione dei soggetti delle varie puntate.

¹⁶ Circa la struttura base si vedano SEGER, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, capitoli 1 e 2, oppure FIELD, *La sceneggiatura*, cit.

¹⁷ Il che per altro ha creato negli ultimi anni una certa difficoltà nel reperire un numero adeguato di attori, anche sconosciuti, che corrispondano almeno alla lontana, ai profili dei personaggi presenti nelle storie, costringendo talvolta a cambiare le nazionalità prescelte per venire incontro alle esigenze del casting.

una particolare situazione familiare o a rapporti tra persone che promettono sviluppi narrativi interessanti. Entrambi gli elementi saranno presenti nella versione finale del “caso”.

Il criterio con cui i diversi casi vengono unificati, d'altra parte, spesso non è legato unicamente alla possibilità di creare intrecci avvincenti con almeno due grandi svolte e un climax, ma soprattutto alle potenzialità che ogni caso offre di esplorare un tema oppure di offrire la sponda ad un movimento psicologico di uno dei personaggi fissi della serie¹⁸.

Questo tipo di “risonanza” tra il materiale dei cosiddetti casi A¹⁹ e le linee orizzontali, a lungo trascurato nella scrittura delle serie italiane, è un meccanismo di racconto che le serie americane hanno da tempo perfezionato e che consente sia di dare spessore ai personaggi di serie che di rendere più emozionanti e avvincenti i casi di puntata.

A volte, comunque, il rapporto di “prelievo” rispetto alla cronaca avviene in modo molto più frammentario, come quando gli autori decidono a priori di voler esplorare un tema o una situazione (a volte ispirata a modelli letterari, cinematografici o televisivi stranieri) e poi si mettono alla ricerca di riscontri nella realtà italiana che rendano possibile calare il modello nella nostra realtà senza che esso risulti inesorabilmente estraneo ed artificioso.

Una volta completata la selezione dei casi, comunque, resta ancora molto da fare prima che si possa dire di aver creato un vero e proprio soggetto da cui verrà articolata la sceneggiatura.

Tre sono gli assi che sintetizzano la gran parte degli interventi di modifica/adattamento effettuati in questa fase: il tempo, lo spazio e l'efficienza.

In primo luogo, infatti, vale la pena notare che, contrariamente a quanto accade per esempio in *Law & Order*, tutti i casi di *Distretto di Polizia* si svolgono nell'arco di

¹⁸ Come quando, in uno dei primi episodi della quinta serie, l'ispettore Mauro Belli, alle prese con il sospetto che la moglie lo tradisca, si occupa di un caso di omicidio il cui movente dovrebbe essere proprio la gelosia; oppure quando, nella quinta e anche nella sesta stagione l'agente Anna Gori, molestata da bambina, dà la caccia ad un pedofilo.

¹⁹ Per questa definizione vedi capitolo V.

24/48 ore (quando c'è una notte messa in scena), dal momento in cui il crimine viene commesso/scoperto a quando il mistero viene risolto e/o il colpevole arrestato²⁰.

Questo significa che casi e indagini che compaiono per giorni e settimane sulle pagine dei quotidiani (come per esempio rapimenti o omicidi con responsabili poco chiari) devono essere compressi nell'arco di poche ore, forzando i tempi per l'analisi dei reperti, per l'effettuazione delle ricerche e la verifica delle testimonianze.

Si noti, in più, che il format della serie prevede che, a parte il *teaser* che mette in scena il crimine, il punto di vista sia quasi sempre quello dei poliziotti²¹ e quindi sia sempre attraverso di loro che gli snodi delle varie organizzazioni criminali debbano essere spiegate.

Questa necessità obbliga, naturalmente, ad una selezione dei casi da affrontare favorendo quelli in cui un'articolazione temporalmente così compressa possa risultare realistica ma anche ad operare forti semplificazioni sul piano dei personaggi coinvolti (questo anche per ragioni di economia produttiva dal momento che, come accennato, ogni caso A prevede al massimo tre o quattro personaggi di puntata).

Un tempo narrativo così rigidamente regolato, per altro, ha anche lo scopo di evitare che la narrazione si sfaldi in una temporalità indefinita, quasi da soap opera, per assecondare invece l'idea di ritmo e di urgenza che sono iscritti nel concept della serie.

Lo svantaggio è, d'altro canto, che questa compressione (seppur attenuata da alcune convenzioni di racconto che il pubblico considera ormai accettabili²²) finisce talvolta per rendere meno realistici alcuni passaggi, ma soprattutto, e questo è certamente più grave dal punto di vista della riuscita complessiva dei singoli episodi, dà meno respiro ad alcune vicende, rende più faticosa la costruzione di meccanismi di suspense e a volte trasforma il ritmo narrativo in semplice fretta che brucia le emozioni generate dalle storie.

²⁰ È pur vero che in *Law & Order* una cosa è la linea temporale dichiarata (segnalata da cartelli tra le scene che riportano date distanti anche qualche settimana per giustificare, tra l'altro, i tempi tecnici di istruzione dei casi in tribunale) e una cosa è il tempo, piuttosto contenuto, percepito dallo spettatore, che nonostante tutto finisce per ricevere comunque un'impressione di efficienza delle forze dell'ordine e della magistratura.

²¹ Esistono naturalmente delle eccezioni, soprattutto nei casi che trattano emergenze (rapimenti, rapine con assedio,...).

²² Come quella, per esempio, che consente di ipotizzare che un appostamento o un pedinamento diano esito quasi istantaneo.

L'altra coordinata rispetto alla quale viene operato l'adattamento è quella spaziale-geografica, che implica, tra l'altro, alcune variazioni sociodemografiche. Molti dei casi selezionati, infatti, o hanno avuto luogo in città/paesi molto diverse da Roma, oppure si sono snodati in più località differenti, implicando spostamenti e cambi di giurisdizione che si scontrano con i confini dell'universo narrativo di *Distretto*.

Di qui la necessità da una parte di autori e produzione di importare le situazioni rappresentate e purandole di quegli elementi troppo evidentemente legati al loro *setting* originario²³, dall'altra di comprimere gli spostamenti²⁴ e ridurre le distanze per così dire "a misura di distretto".

In realtà, a confondere le coordinate spaziali generali contribuisce una descrizione della realtà metropolitana di Roma che in verità sembra piuttosto rispecchiare un contesto provinciale²⁵, sia nella qualità dei rapporti tra gli abitanti (che si conoscono e raccontano di relazioni di lungo periodo quali è più facile trovare nei piccoli e medi centri che nelle grandi città) che nella tipologia sociale dei personaggi protagonisti dei casi²⁶.

Ma c'è un'ultima e importante linea di adattamento che può apparire scontata solo in un contesto italiano, abituato a rappresentare sempre il poliziesco come trionfo del bene e dell'ordine sul disordine e il crimine: un criterio che potremmo chiamare di *efficienza totale*.

In *Distretto di Polizia*, infatti, i casi, anche i più complessi e difficili, vengono *sempre* risolti, alzando, e di molto, il livello medio di efficienza di qualunque commissariato di polizia italiano.

Manca, infatti, la volontà di mettere in scena casi che, magari per mancanza di indizi sufficienti o per oggettive incapacità o errori dei protagonisti, finiscano per

²³ Che può essere evidenziato, per esempio, da particolari attività professionali esercitate dai protagonisti.

²⁴ Come nel caso delle ville vittime di rapine a mano armata di cui si occupano i personaggi di serie nel primo episodio della sesta stagione, tutte, "casualmente", nell'area di competenza del X Tuscolano.

²⁵ In proposito BUONANNO, *Eroi mimetici*, cit.

²⁶ In un solo quartiere, per necessità di sintesi e di ricchezza narrativa e cercando di non forzare troppo i limiti della credibilità, convivono proletari e borghesia medio-alta, ma non mancano frequentazioni da parte di extracomunitari nullatenenti e piccoli criminali.

restare irrisolti, o che, invece per vizi di procedura, portino alla liberazione di un colpevole già individuato.

È una regola che *Distretto di Polizia* condivide con tutte le serie poliziesche italiane e che invece le serie americane hanno imparato a trasgredire non tanto (o non solo) per il gusto di variare la monotonia di vicende sempre concluse da un happy end, ma soprattutto per avere il modo di raccontare un'altra faccia del lavoro dei poliziotti; quella di personaggi tridimensionali in cui la dimensione del fallimento e della frustrazione diventino parte integrante di una descrizione a tutto tondo e possano essere utilizzate come carburante narrativo per ulteriori sviluppi sia delle linee orizzontali personali che di possibili linee orizzontali poliziesche²⁷ capaci di creare utili meccanismi di *pay off*²⁸ all'interno di un'intera stagione.

VI.3 Sceneggiare la cronaca. Esempio di lavoro: dagli articoli a un caso

Per illustrare il procedimento di adattamento dalla cronaca nelle sue varie articolazioni si analizzerà un esempio relativo ad un caso elaborato dal team degli autori per *Distretto di polizia 6*²⁹, girato nel corso dei primi mesi di riprese del 2006 e andato in onda nella sua forma definitiva dal 19 settembre al 21 novembre 2006³⁰.

Si è detto che, rientrando essi tristemente nella statistica, in ogni stagione vengono costruiti dei casi relativi a crimini di stupro di varia natura. È una tipologia di caso particolarmente delicata vista la gravità del crimine e le pesanti conseguenze sia fisiche che psicologiche sulla vittima.

Nel corso degli anni l'argomento è stato affrontato da diversi punti di vista, sottolineando di volta in volta aspetti differenti. Nel corso della stagione 3, per

²⁷ Come quando, per esempio, un assassino sfugge all'équipe degli investigatori di *C.S.I.* per poi ricomparire in un episodio successivo e qui, finalmente, essere catturato.

²⁸ Con questo termine si intende un meccanismo di gratificazione dello spettatore tramite il richiamo e la risoluzione di elementi seminati o enigmi proposti in episodi precedenti della serie (o in un film in momenti precedenti della pellicola).

²⁹ Il team creativo (gli story editor) di *Distretto di polizia 6* era formato da Alessio Billi, Luisa Cotta Ramosino, Massimiliano Griner e Andrea Valagussa.

³⁰ Chi scrive ha fatto parte del gruppo creativo che ha elaborato il caso e quanto riportato nel seguente paragrafo è la trascrizione di un processo di ideazione e stesura durato qualche settimana fino all'elaborazione di un soggetto, poi affidato ad uno sceneggiatore terzo il quale a sua volta ha contribuito sotto il profilo creativo alla definizione dei personaggi, successivamente ancora interagendo con gli story editor; la sceneggiatura è stata poi discussa con la produzione e realizzata con ulteriori contributi dati dalle interpretazioni degli attori (di puntata e di serie) e dalla direzione proposta dalla regia. Una parte, nell'esito finale, è naturalmente da attribuire anche al montaggio e all'intero processo di post-produzione.

esempio, la vittima era una ragazza straniera costretta a subire le attenzioni del suo principale³¹, nella 5 si è trattato di una minorenne che si era accompagnata ad un ragazzo poco più grande accettandone la corte³², in un caso della stagione 6 si racconta delle “droghe dello stupro”, cioè di medicinali in grado di indurre nella vittima arrendevolezza prima e dimenticanza poi³³. Pur nella comunanza del dramma subito, quindi, ognuno di questi casi esplorava il tema e la psicologia della vittima in modo differente.

Una serie di stupri avvenuti tra il maggio e il giugno del 2005 in Lombardia (in particolare Milano) ed Emilia Romagna (Bologna) ha suggerito agli autori una possibile diversa prospettiva da adottare.

In questi casi, infatti, gruppi più o meno numerosi di immigrati clandestini (per lo più rumeni, ma anche magrebini) avevano fermato coppie di fidanzati appartati in auto o isolatisi per una passeggiata e dopo aver minacciato il ragazzo avevano approfittato della donna sotto gli occhi del compagno.

Gli stupri di gruppo non sono purtroppo una novità nella nostra cronaca, ma i casi dei mesi di maggio/giugno 2005 avevano qualcosa di più e di diverso.

Non si trattava solo del profilo degli aggressori, nella stragrande maggioranza dei casi provenienti da campi nomadi ai margini della grandi metropoli dove si sono svolte le aggressioni³⁴.

Gli stupri, accompagnati al furto di vetture e cellulari, sembravano presentare una situazione più complessa, in cui ad una vittima più evidente, la ragazza violentata, se ne aggiungeva una più indiretta, cioè il compagno, non solo perché picchiato e derubato, ma perché messo nella condizione di assistere alla violenza e privato della possibilità di intervenire per difendere la sua compagna.

³¹ Lo snodo drammaturgicamente rilevante era in questo caso la difficoltà di ottenere una denuncia da parte di una vittima minacciata e messa in difficoltà dalla sua posizione legale.

³² Il problema, quindi, era di capire se ci fosse stato davvero uno stupro.

³³ Sono casi frequentemente proposti nelle serie americani, ma è un argomento relativamente nuovo per il contesto italiano. Il problema narrativo, chiaramente, è quello di una vittima inconsapevole di quanto ha subito.

³⁴ Il che ha naturalmente suscitato animati dibattiti tra esponenti politici locali, cittadini e associazioni. Cfr. gli articoli riportati in seguito.

Riportiamo di seguito brani tratti da alcuni articoli relativi a due di questi casi, tratti dal *Corriere della Sera* dei giorni successivi ai crimini, articoli che sono stati il principale spunto di lavoro per gli autori.

Una giovane, 22 anni, aggredita in auto con il fidanzato da cinque immigrati. Poi lo stupro

A 22 anni vittima del branco. Era in auto col fidanzato, al rientro da una serata in centro a Milano, quando cinque uomini armati di coltelli l'hanno sequestrata. La coppia è stata costretta a seguirli in periferia: la ragazza è stata violentata per ore, il fidanzato picchiato e rapinato. L'incubo è durato quasi tutta la notte tra venerdì e sabato. I cinque maniaci, forse immigrati slavi, hanno approfittato di una breve sosta dell'auto dei fidanzatini. Agitando le lame dei loro coltelli, li hanno obbligati a spostarsi verso sud, fino a un campo incolto in fondo a via Ripamonti. I precedenti più gravi risalgono alla fine del 2003. La squadra mobile sta dando la caccia ai cinque nuovi maniaci. Il pm Grazia Pradella indaga per sequestro, stupro di gruppo e rapina.

Il Corriere della Sera, 5 giugno 2005

Rapita e violentata, lo choc di Milano

Agguato a una studentessa e al fidanzato. Arrestati due clandestini di 15 e 17 anni

MILANO - La faccia è ancora da ragazzini. Uno ha quindici anni, l'altro diciassette. Sono stati arrestati la notte scorsa in una baraccopoli di clandestini alla periferia Sud di Milano. Sono romeni, irregolari. Nella notte tra venerdì e sabato, con altri tre connazionali ancora ricercati, hanno sequestrato e violentato una studentessa milanese di 22 anni, dopo aver picchiato e rapinato il ragazzo che aveva passato la serata con lei....

Il Corriere della sera, 6 giugno 2005

Il questore: ho promesso giustizia al padre della studentessa aggredita

Uno ha quindici anni, l'altro non ne ha ancora diciassette. Li hanno catturati nella notte in una baraccopoli alla periferia sud di Milano. Sono romeni e irregolari. Facevano parte del « branco » di cinque disperati che la notte tra venerdì e sabato, armati di coltelli, hanno aggredito e picchiato una coppia e poi violentato la ragazza di 22 anni in un campo di via Ripamonti. Una violenza di rara ferocia sotto gli occhi del ragazzo che, immobilizzato e malmenato, ha dovuto assistere...

Il Corriere della Sera, 8 giugno 2005

Milano, un altro stupro davanti al fidanzato

La vittima è una studentessa di 19 anni. La coppia aggredita da tre persone:

«Erano stranieri »

MILANO - Il branco sbuca dal buio. Due colpi sui vetri dell'auto, che vanno in frantumi. Le urla e le minacce. È l'inizio dell'incubo. Due uomini, probabilmente extracomunitari, picchiano e immobilizzano il ragazzo. Il terzo violenta la sua fidanzata, 19 anni, studentessa. Lo stupro avviene nella notte tra venerdì e sabato, in

una zona isolata alla periferia nord ovest della città. È il secondo caso di violenza sessuale a Milano, in 15 giorni.

Il Corriere della Sera, 21 giugno, 2005

Stupro a Milano, confessa un ragazzo romeno

Arrestato e riconosciuto dalla vittima: « E' uno del gruppo » . Fermato un suo amico, il terzo è ricercato

MILANO - La fuga di Mur Raduliviu, 20 anni, ragazzo rom delle baraccopoli, è durata tre giorni. Una volante della polizia l' ha arrestato martedì scorso, alle 5 del mattino. Aveva appena spaccato il finestrino di una macchina per rubare un' autoradio. Era pedinato dalla squadra mobile. Tre giorni prima aveva partecipato allo stupro di una ragazza di 19 anni. Che ieri, in un'aula della Procura, l' ha guardato fisso negli occhi e poi ha fatto sì con la testa: « È lui, non ho dubbi »

Finito in manette mentre rubava un' autoradio. Il questore: li prenderemo tutti. Il prefetto: ma la risposta investigativa non basta

Il Corriere della Sera, 25 giugno 2005

Complici identificati, spaccatura fra i rom

Stupro a Milano Arrestato un ragazzo poi la confessione

MILANO - Uno è già in carcere e ha confessato, il secondo è negli uffici della questura, il terzo, di cui si conosce nome e cognome, è braccato. La caccia ai tre violentatori che la notte tra venerdì e sabato scorsi hanno aggredito una diciannovenne a Milano, al confine con Pero, è quasi conclusa. Il rom romeno Mur Raduliviu, 20 anni, prima di ammettere lo stupro era stato riconosciuto dalle vittime. Il secondo in questura non è stato invece riconosciuto ma gli investigatori sono certi che si tratti di un componente della banda. Mur Raduliviu il mercoledì seguente alla violenza era stato preso dagli agenti di una volante mentre rubava a bordo di un'auto: la polizia sapeva già che era uno degli aggressori. Spaccata al suo interno la comunità rom.

Il Corriere della Sera, 23 giugno 2005

Nella logica per cui *Distretto di polizia* ha sempre cercato di ridare, seppure in forma semplificata e in parte modificata, la realtà del lavoro della polizia italiana in una grande città, questa serie di casi presentava senza dubbio un grande interesse.

Evitando di puntare tutto sul dibattito circa la presenza di stranieri irregolari e spesso criminali nelle vicinanze di città come Milano o Bologna, gli autori hanno cercato di mettere a fuoco soprattutto il dramma della parte maschile della coppia, uno snodo emotivo e psicologico che comprensibilmente sembrava passare in secondo piano sulle pagine dei giornali, ma presentava enormi potenzialità drammaturgiche.

In sostanza il nucleo narrativo estratto dai casi si poteva sintetizzare nel dramma di un uomo messo nell'impossibilità di esercitare il ruolo di protezione nei confronti

della compagna, tradizionalmente attribuito al maschio, e in questo senso reso anch'egli vittima, seppur indiretta, della violenza.

Individuato tale spunto gli autori hanno proceduto, come d'abitudine, ad una fase di brainstorming necessaria a capire come e quanto sarebbe stato utile allontanarsi dall'esattezza dei fatti per rendere ancora più efficace il racconto, rispettando al contempo la verità esistenziale degli eventi anche per riguardo alle persone coinvolte che pure, come accade nelle serie americane che seguono lo stesso procedimento di scrittura³⁵, denunciano in chiusura che il rapporto tra fatti narrati e fatti reali è di semplice ispirazione e non di trascrizione.

La prima riflessione, in coerenza con l'attenzione posta sul personaggio maschile, ha portato ad ipotizzare alcuni correttivi nel design del personaggio, strettamente connessi, per altro, alla necessità di complicare la linea narrativa della vicenda per renderla compatibile con un canonico sviluppo di indagine da parte dei poliziotti del distretto, che richiedevano indagini dilazionate (individuazione dei sospetti, reperimento degli stessi, confronto con la vittima fino all'incriminazione).

Seguendo le semplici regole di costruzione dei personaggi previste nei più diffusi manuali di sceneggiatura³⁶, dunque, si è riflettuto sulla possibilità di costruire un personaggio maschile che, proprio in virtù della sua caratterizzazione, potesse risultare particolarmente sensibile alla prova che avrebbe dovuto affrontare (l'impotenza davanti all'aggressione).

Lavorando intorno all'idea della "volontà di proteggere" quasi subito è emersa l'idea di trasformare i due inermi fidanzati dei casi di cronaca in un rappresentante delle forze dell'ordine, un "uomo con la pistola" che quasi per definizione, avrebbe dovuto essere in grado di garantire sicurezza alla sua compagna.

Questa ipotesi, però, sembrava quasi immediatamente portarne dietro un'altra, cioè quella di esplorare il desiderio di vendetta di questa particolarissima vittima, un desiderio così forte da interferire con la linea di racconto legata alla donna violentata, che in un racconto canonico sarebbe stata immediatamente soccorsa e indotta a fare denuncia.

³⁵ L'esempio più vicino è ancora quello di *Law and Order*.

³⁶ I già citati MCKEE, *Story*, pp. 169-173 e SEGER, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, pp. 107-144.

Per poter seguire, invece, la pista della vendetta, è sembrato necessario mascherare, almeno all'inizio, il crimine vero e proprio (lo stupro) sotto un altro apparente (il furto della macchina della ragazza vittima da parte di ignoti), in modo che gli investigatori stessi del Distretto dovessero arrivare, insieme agli spettatori, alla sconvolgente verità.

Di qui una prima formulazione del soggetto riportata di seguito già in una forma tale da fornire la base di un'elaborazione in scaletta da parte dello sceneggiatore³⁷:

PIANO PIANO, DOLCE CARLOTTA (STUPRO DI GRUPPO)

versione: 22 giugno 2005

1. Sera, un rettilineo di periferia. Un tizio alla guida di un'auto e intento ad una telefonata, vede improvvisamente nel buio i fari di una Punto sbandante venirgli incontro minacciosi. Solo la sua prontezza evita un serio frontale, ma le due auto si sfiorano e la Punto prosegue la sua corsa. Il tizio smonta dalla sua auto per constatare i danni, stordito. Nel frattempo la Punto interrompe la sua folle corsa urtando contro un albero.

2. La mattina dopo, Luca ed Anna esaminano la Punto con il cofano accartocciato contro l'albero, non lontano da una baraccopoli. I due colleghi non possono non notare lo squallore del luogo. Sul sedile posteriore dell'auto ci sono copiose e vistose tracce ematiche. Intorno al veicolo, numerose impronte: ma potrebbero essere di passanti curiosi.

3. L'auto risulta rubata quella notte stessa, e il furto già denunciato dalla titolare, la 22enne Carlotta, una studentessa che vive con i genitori.

4. Convocata, la ragazza presenta ecchimosi al volto, una ferita a cui è stato dato un punto, è sconvolta e sembra mentire sulle circostanze di cui le viene chiesto conto. Racconta di essere rimasta a casa tutta la sera e di essersi procurata le ferite cadendo dalle scale. Si è accorta del furto proprio quando è uscita per andare al pronto soccorso.

5. Incuriositi, i nostri decidono di fare degli accertamenti. Emerge che Carlotta è stata effettivamente curata in un ospedale, ma le è stata prescritta la pillola del giorno dopo: i nostri

³⁷ La scaletta, come accennato nel capitolo precedente, è costituita dall'elenco delle scene (con una breve sinossi delle stesse) di tutto l'episodio, composta dalle linee dei casi di puntata, da quella gialla e da quelle personali dei diversi personaggi.

ipotizzano che abbia subito una violenza carnale e che non l'abbia denunciata.

6. Tornano ad esaminare la Punto con maggiore cura. A bordo, nel vano di una portiera, c'è il conto del ristorante "Qui se magna" per due persone risalente alla sera prima. Il conto è fatturato a nome di Carlotta.

7. Convocata la ragazza, le chiedono come mai abbia mentito su come abbia trascorso la serata. Carlotta però si chiude in un mutismo profondo: lei non ha niente da raccontare.

8. I nostri decidono così di recarsi al ristorante. Il titolare del "Qui se magna" conferma di aver visto Carlotta la sera prima. Conosce bene lei e l'uomo che l'accompagnava, un tal Giovanni. Fino a due anni prima, venivano molto spesso, poi più niente, spariti. Lui veniva in divisa. "In divisa?" - "Certo, è una vostra collega".

9. I nostri decidono di fare degli accertamenti: grazie al nominativo della prenotazione e al numero di telefono lasciato al ristorante risalgono a Giovanni Frassetto, poliziotto. Parmesan inoltre fa un'importante scoperta: due anni prima, proprio in corrispondenza con il periodo in cui il ristorante ha smesso di vedere la coppia, Giovanni era stato temporaneamente sospeso dal servizio perché accusato di aver percosso la fidanzata. "Strana" coincidenza la fidanzata risponde al nome di Carlotta. Il caso poi si era sgonfiato perché Carlotta aveva ritirato la denuncia. L'ipotesi è chiara: Giovanni ha usato violenza alla ex fidanzata.

10. I nostri convocano allora Giovanni, che era di pattuglia: un ragazzotto muscoloso e un po' brusco. I nostri non gli nascondono di sospettare che abbia violentato Carlotta, le abbia sottratto l'auto e, nella fuga, abbia mandato l'auto a sbattere contro l'albero. Il poliziotto nega duramente ogni addebito e sostiene di aver salutato Carlotta alle 23 al termine di una normale serata al ristorante e dopo di aver preso servizio. Quanto ai suoi trascorsi di manesco, Giovanni dichiara di essere ormai un altro uomo, e proprio su queste basi aveva proposto a Carlotta di tornare con lui nel giorno del loro anniversario. Per questo aveva prenotato un tavolo al loro ristorante preferito.

11. Mentre Carlotta permane nel suo mutismo, i nostri verificano che l'alibi di Giovanni non sta in piedi. Spalle al muro, la ragazza scoppia a piangere, confessa di aver subito uno stupro. È invece Giovanni,

fattosi remissivo, a raccontare la verità. Tornati dal ristorante, lui e Carlotta si erano trattiene sotto casa di lei, lui tentando di convincerla a tornare insieme. In quella dal buio erano sbucati tre tizi di origine slava che erano saliti sulla Punto e li avevano costretti a condurre l'auto in un luogo deserto nelle vicinanze. Carlotta era stata violentata a turno e Giovanni costretto ad assistere.

12. Flashback sulla scena dello stupro.

13. Entrambi avevano mentito per la vergogna. Lei di essere stata stuprata, lui per non essere stato in grado di difendere la sua donna, cosa umiliante per chiunque, ma ancora di più per un ragazzo che ha sempre fatto della baldanza fisica il suo stemma e che per di più è un poliziotto. Purtroppo i tre sono sbucati dal nulla e Giovanni non ha fatto in tempo a reagire. Sentire le urla di Carlotta per lui è stato come ricevere una pugnalata al cuore. E pensare che aveva con sé la pistola d'ordinanza, ma non ha potuto usarla. Di fronte a quell'omone sconvolto, Carlotta cerca, con grande forza di carattere, di prendere le sue difese, ma il gesto generoso della ragazza crea ancora più imbarazzo in Giovanni. Nel vedere il ragazzino piangere, Roberto non può fare a meno di constatare in tutta la sua forza la somiglianza di quel caso con il suo. Anche lui è un poliziotto e anche lui non ha saputo difendere l'intimità della sua casa, sua moglie, la sua famiglia.

14. L'indagine riprende con maggior forza e volontà. Convinti che i tre ricercati vivano nella baraccopoli di albanesi vicino al luogo in cui la Punto ha impattato con l'albero, i nostri si recano sul posto con l'identikit dei tre ricercati. I tre però sono irreperibili, non li trovano neppure spalancando le pietose baracche di lamiera e assicelle di ricupero che abitano. I tre se la sono data a gambe appena hanno visto le auto della polizia avvicinarsi. Lo Zio di due dei ricercati però si rivela essere il leader della "comunità" che risiede nella baraccopoli. Il capoclan ignora dove siano andate quelle pecore nere, ma è indignato nell'apprendere ciò che hanno fatto e dichiara che aiuterà i poliziotti come potrà.

15. Mentre qualcuno dei nostri si dichiara scettico sulla possibilità che la comunità della baraccopoli aiuti la polizia, arriva una segnalazione che un uomo è stato derubato dalla sua auto da tre uomini, le cui fattezze ricordano quelle dei tre ricercati. Intanto la ricerca d'archivio ha appurato che uno dei tre aveva contatti con un connazionale gestore di uno

sfascio di periferia, che ha la fama di ricettatore. Probabilmente stanno cercando di finanziarsi la loro fuga dalla città.

16. I nostri si precipitano allo sfascio dove effettivamente gli albanesi in fuga hanno appena venduto l'auto rubata. Nel parapiglia il più pericoloso di loro, tal Dimitriu, riesce a darsi alla fuga, mentre gli altri due criminali vengono ammanettati.

17. I due delinquenti vengono condotti al distretto, dove prima Carlotta e poi Giovanni li identificano. Il ragazzo sembra ancora scosso, è davvero un uomo ferito. Lo sguardo denigratorio dei due fermati poi non fa che peggiorare la sua situazione. In quella arriva la notizia che il capoclan vuole comunicare con urgenza con i nostri. Quando vede che i nostri stanno per andare a parlargli, Giovanni si fa forza e chiede di andare con loro. I nostri sono dubbiosi, Giovanni è troppo coinvolto, ma Roberto, che comprende più degli altri i sentimenti del ragazzo, dà il suo ok, purchè il collega rimanga ai margini dell'operazione.

18. I nostri tornano nella baraccopoli insieme a Giovanni e incontrano il capoclan. L'uomo ha mantenuto la promessa. Spiega ai nostri che Dimitriu ha contattato un certo Gabriel, che può aiutarlo a fare ritorno in Albania sul suo furgoncino. Probabilmente lo verrà a prendere in un'area industriale dismessa non lontana dalla baraccopoli.

18. I nostri si precipitano nell'area industriale proprio quando Dimitriu ha il piede sul predellino del furgoncino di Gabriel. I ns i gettano sull'automezzo per bloccare i due. Ne nasce così un conflitto a fuoco. Alcuni colpi raggiungono l'auto dei poliziotti. Mauro e Irene rispondono prontamente: Gabriel si arrende. Dimitriu invece pare avere un guizzo: pur di fuggire salta da un muretto piuttosto alto. I ns sono per un attimo bloccati. Dietro di lui, incurante del pericolo, Giovanni.

Azzoppato e braccato Dimitriu finisce in un vicolo cieco, la via di fuga è bloccata. Giovanni gli è addosso. I due sono così faccia a faccia, o meglio canna a canna. Ognuno infatti tiene sotto tiro l'altro. Giovanni non sembra per nulla intimorito: si avvicina sempre più, è una furia pronta a colpire la sua preda, ad ogni costo. Dimitriu se ne rende conto e, sconfitto, getta la pistola a terra. Giovanni però non pare cogliere quel gesto di resa. Lentamente si avvicina e gli punta la pistola alla testa, facendolo inginocchiare. Dimitriu è terrorizzato. Nel vicolo

arrivano i nostri, che urlano a Giovanni di fermarsi. Il poliziotto deciso mette un dito sul cane della pistola. Roberto continua a implorarlo di non fare stupidaggini. Giovanni pare non ascoltarlo, poi a sorpresa mette la sicura e ripone l'arma nella fondina.

19. Al distretto Carlotta, ancora turbata, vede sfilare davanti a sé in manette l'ultimo dei suoi carnefici. I nostri le raccontano del gesto di Giovanni e le confermano che ora ha davvero imparato a gestire la rabbia. Hanno anche trovato tra la refurtiva di Dimitriu un oggetto che probabilmente appartiene a Carlotta, una collana. Giovanni si volge a Carlotta e le porge la collana (era il regalo che intendeva darle prima di congedarsi). Carlotta prima esita, poi accetta. In questo gesto i due sembrano ritrovare una relativa serenità pur davanti al dramma.

Come si può notare lo svolgimento del racconto, ancora provvisorio, prevede molte libertà e un intenso esercizio creativo rispetto all'iniziale materiale di cronaca, sia sotto il profilo della strutturazione dell'arco drammatico della vicenda (con la prima "falsa pista" del furto d'auto, la seconda che coinvolge lo stesso fidanzato come potenziale responsabile dello stupro e un'ultima parte di pura caccia ai colpevoli, per altro complicata dalle interferenze del vendicatore).

In questa versione, tuttavia, sembrava necessaria un'ulteriore riflessione sul personaggio maschile, vero fulcro drammatico di questo caso.

Alla prima stesura il personaggio (che nella versione definitiva si chiamerà Valerio³⁸) veniva raccontato in modo ambiguo, sia come un pavido che come un gradasso, sia come un uomo distrutto che come un vendicatore solitario.

³⁸ Di seguito una sinossi a posteriori costruita sulla versione definitiva della sceneggiatura.

Distretto di Polizia 6 episodio 4: I nostri sono chiamati sul luogo di un incidente. Sulla macchina schiantata trovano però anche una chiazza di sangue.

La proprietaria del mezzo, **Enza**, una ragazza che ha alcune ferite recenti, dichiara però che la macchina le è stata rubata la sera prima.

Insospettiti i nostri indagano e scoprono che la ragazza è stata medicata al Pronto soccorso e i medicinali prescrittigli fanno pensare che abbia subito violenza.

Enza nega, ma i nostri scoprono che la sera prima ha cenato con **Valerio**, l'ex fidanzato, un poliziotto con dei precedenti per violenza proprio nei confronti della ragazza.

I due, però, smentiscono la versione dei poliziotti; solo alla fine Enza racconta la verità e cioè che la sera prima sono stati aggrediti da due rumeni che, immobilizzato Valerio, l'hanno violentata per poi fuggire con la loro auto.

Occorreva allora prendere una decisione più netta sulla sua identità anche perché in qualche modo si tratta del vero protagonista del caso, che trova la sua originalità proprio nell'idea di raccontare uno stupro dal punto di vista di una vittima indiretta, colui che non è stato capace di difendere la propria donna.

A tale proposito si potevano compiere due scelte nella caratterizzazione del personaggio:

1- L'uomo non reagisce perché è fondamentalmente un pavido: effettivamente potrebbe usare la pistola, ma non lo fa perché bloccato dalla paura.

È in virtù di questa sua natura di pavido allora che compie i gesti raccontati: se la prende con la sua donna solo perché più debole di lui, spara nel vuoto solo quando gli aggressori se ne sono andati; chiede alla fidanzata di tacere perché, in qualche modo, provvederà lui (anche se fondamentalmente da solo non arriverà mai da nessuna parte). Restava il problema di come raccontare l'ultimo passaggio, quello in cui, appena intuisce dove si trova lo stupratore e con un gesto impulsivo, l'uomo cerca un'assurda rivalsa. Questo gesto, infatti, sarebbe stato incoerente con il resto del racconto, scardinando ciò che è stato seminato.

2- La seconda opzione era fare del protagonista maschile un uomo che ha sempre sentito la forza fisica come parte distintiva della sua identità (il modello era il personaggio interpretato da Russell Crowe in *L.A. Confidential*); questo lo ha portato spesso a perdere il controllo. È per questo motivo che con la fidanzata è andato spesso sopra le righe. Il suo stesso essere poliziotto aveva a che fare con questa sua caratteristica.

Se si faceva questa scelta allora nel flash back avremmo dovuto vedere che l'uomo non era bloccato dal terrore, ma da una reale posizione di inferiorità. Si poteva ipotizzare che la pistola fosse rimasta incastrata nella macchina e che lui

I nostri riescono a catturare uno dei due violentatori, il giovane **Florian**, che in realtà ha svolto solo il ruolo di palo. Messo alle strette il ragazzo dà indicazioni su **Zare**, il violentatore, che ora si prepara a lasciare la città. Valerio, però, precede i nostri nel luogo indicato da Florian e vorrebbe farsi giustizia da solo. Alla fine grazie all'intervento dei nostri desiste. Forse anche il suo rapporto con Enza, una volta rimarginate le ferite del passato, potrà ricominciare.

non potesse estrarla. L'uomo avrebbe cercato allora una reazione fisica, ma gli altri risultano essere in due e armati.

L'uomo deve così assistere impotente alla violenza subita dalla fidanzata e sarà proprio questo a mandarlo totalmente in crisi. Lui che si credeva onnipotente deve insomma accettare la sconfitta. È questo che lo fa girare a vuoto. È questo che lo spinge a chiedere alla compagna di non confessare la verità: si vergogna, non vuole ammettere la sua sconfitta. Alla fine la verità verrà fuori lo stesso, in un momento altamente drammatico.

In questa linea di racconto, però, la confessione non risolverebbe chiaramente il suo conflitto interiore. L'uomo rimane incerto sul da farsi: non potrà più comunque credere in quello in cui ha sempre contato. È per questo che accetta di rimanere fuori dall'arresto del primo degli stupratori.

Il suo cuore permane così in subbuglio e trova una risposta, anche se sbagliata, solo quando gli si presenta l'occasione di vendicarsi. Risposta naturalmente sbagliata: non è con la violenza che si risolve la violenza.

Rimane comunque la possibilità di creare una sorta di happy end con la rinuncia all'uso della forza da parte del poliziotto e una speranza di riconciliazione con la fidanzata.

È stata proprio quest'ultima la soluzione adottata nella stesura definitiva del soggetto, risultato uno dei più riusciti dell'intera stagione, anche per una felice scelta di cast che ha consentito quasi ovunque di rendere con realismo e forza emotiva gli snodi più complessi del racconto.

Si è al contempo evitato di attirare troppo l'attenzione sulla negatività dei personaggi stranieri, sia sdoppiando i colpevoli (e potendo quindi stabilire, almeno minimamente, una gerarchia di responsabilità), che mettendo a fuoco un percorso di emancipazione da un semplice desiderio di vendetta.

Naturalmente come in ogni episodio di *Distretto di Polizia* sono i personaggi di serie ad accompagnare quelli di puntata nel loro percorso. Nel caso specifico, per altro molto raro, in cui uno dei sospetti è un collega, un altro poliziotto che ha anche dei

trascorsi problematici, l'effetto di empatia viene amplificato riuscendo per una volta a raggiungere una potenza narrativa davvero convincente.

VI.4 Contro il trionfo del procedural

Sulla scorta del successo di *C.S.I.*, a sua volta debitore rispetto al precedente consenso di pubblico della divulgazione scientifica romanzesca esercitata da tanti autori di gialli e thriller di successo (tra gli autori più famosi ci sono anche diverse donne, come Patricia Cornwell e Kathy Reichs), negli ultimi anni in televisione si è assistito ad un netto incremento delle serie che dedicano spazio al versante scientifico (e quindi intellettuale) più che d'azione delle indagini di polizia: rilevamento di impronte, analisi del DNA, ma anche esami più sofisticati di cui il pubblico, anche grazie alla trattazione extranarrativa fatta dai notiziari in rapporto a casi di cronaca (basti citare i commentatissimi sopralluoghi nella villetta di Cogne per il triste caso dell'omicidio di Samuele Lorenzi, balzati agli onori di stampa e tv e spesso *raccontati* come se si trattasse dell'ultimo thriller in libreria), ha ormai una discreta conoscenza.

A questo filone si è collegato l'altro e più recente poliziesco della Taodue, *Ris*.

Benché sia più o meno coetaneo di *C.S.I.*, invece, *Distretto di Polizia* dal punto di vista del metodo di indagine adottato resta a lungo lontano da questo mondo fatto di luminol³⁹, provette e microscopi, preferendo inserirsi in una tradizione piuttosto diversa, a cui del resto si sono attenuti anche due illustri precedenti come *Il Maresciallo Rocca* e *Montalbano*.

Gli "strumenti di lavoro" degli uomini del distretto, quindi, sono molto più spesso quelli legati al lavoro sul campo, alla possibilità di interrogare testimoni per raccogliere indizi "parlanti" (identikit, numeri di targa e modelli d'auto, ma anche informazioni rilevanti sul passato di vittime e sospetti e quadri delle dinamiche relazionali dietro ai delitti/crimini), per poi consultare le onnipresenti banche dati.

È curioso notare che queste ultime, pur essendo consultate per lo più attraverso il computer che il distretto naturalmente possiede, afferendo alla sfera di competenza del sovrintendente Parmesan (il membro più anziano della squadra e il custode dell'archivio), finiscono per perdere la loro aura di modernità per essere equiparati ai

³⁹ La sostanza che viene spruzzata sulle potenziali scene del crimine per scoprire eventuali tracce di sangue.

polverosi faldoni che riempiono l'ufficio-archivio, in perfetta sintonia con i modi da “indagine fatta in casa” che sono caratteristici soprattutto delle prime stagioni di *Distretto*.

A completare il quadro operativo, del resto, non vanno dimenticati i tentativi (più o meno riusciti) di “infiltrazione” nelle organizzazioni criminali su cui i protagonisti della serie si trovano ad indagare (nelle prime stagioni è soprattutto l'ispettore Manrico/Lorenzo Flaherty ad avere l'esclusiva di questo tipo di operazioni, poi sarà il turno di Belli/Memphis e più occasionalmente Ardenzi/Tirabassi).

È chiaro che siamo agli antipodi dell'indagine procedurale che ormai pare avere conquistato gli schermi americani, ma che occupa sempre più spazio anche sui nostri, tanto è vero che anche *Distretto di Polizia*, specialmente con la sesta stagione⁴⁰, ma già a partire dalla quinta, ha inserito più di frequente il ricorso a questi metodi, i cui risultati, tuttavia, devono essere riferiti, mancando nella serie uno spazio dove essi possano essere raccontati “in diretta”.

Ma c'è in realtà una ragione più profonda che spiega perché *Distretto di Polizia* abbia continuato così a lungo a ricorrere a metodologie in teoria più arretrate senza per questo perdere la capacità di raccontare storie tutto sommato efficaci e convincenti.

I personaggi di *Distretto*, infatti, pur non essendo degli “stupidi”, non si caratterizzano affatto per un tipo di intelligenza strettamente logico-razionale legata al genere procedural.

Le loro doti migliori, infatti, non sono né una vasta cultura scientifica né una mente analitico-deduttiva eccezionale, ma una sorta di una conoscenza pratica del mondo che li circonda, una certa *empatia* nei confronti delle persone coinvolte nei casi, in sostanza quella che oggi gli specialisti chiamano *intelligenza emotiva*.

In un gruppo operativo in cui è difficile individuare delle specializzazioni⁴¹ ciò che ogni personaggio, dall'agente semplice al commissario, ha in dotazione è una sorta

⁴⁰ Dove in sostituzione del defunto Belli/Memphis viene cooptato al distretto un ex agente della scientifica, amico del defunto, che, nelle intenzioni della produzione, avrebbe dovuto, con il suo ruolo di “esperto”, giustificare l'iniezione di elementi analitici nelle indagini affrontate. Il format, oltre a problemi di ordine produttivo, si è rivelato però abbastanza difficile da “ibridare” con questa tipologia di indagine.

⁴¹ Come accade invece spesso nelle serie americane, dove, benché tutti siano in grado di fare tutto, c'è spesso un membro della squadra portatore di un particolare “dono” o “talento”.

di intuito che lo guida nel decifrare le situazioni e scegliere le strade da seguire per risolvere un mistero o una situazione di crisi.

Non è un caso, quindi, se, analizzando i casi a ritroso, spesso si scopre che gli indizi, anche quelli decisivi, non sono poi così difficili da trovare e le informazioni necessarie a catturare i colpevoli sono solo “diluite” nel tempo, mentre le indagini si sviluppano fin dall’inizio in una precisa direzione, evitando svolte troppo brusche e limitandosi invece a mettere a fuoco una scoperta adombrata quasi fin da subito.

Questa relativa semplicità nello svolgimento è però perfettamente funzionale alle caratteristiche dei personaggi, che danno il meglio di sé nella forma della *reazione* agli eventi rappresentati piuttosto che quando svolgono attivamente il ruolo di scoperta.

Il cuore della serie, del resto, non sta tanto nella genialità del lavoro di indagine svolto da personaggi eccezionali, ma nella *tenacia* con cui i protagonisti perseguono la giustizia e la verità a dispetto delle loro “limitate” risorse.

È chiaro che ad ogni modo l’elemento scientifico non viene del tutto dimenticato; anzi, come si è accennato, esso è stato, almeno tentativamente, incrementato nel corso della quinta e soprattutto della sesta stagione.

Anche in questi casi, comunque, ciò che vale del dato riportato non è tanto la possibilità di dischiudere un sapere allo spettatore; tanto è vero che al di là delle analisi più semplici (impronte e DNA) i personaggi condividono, più o meno forzatamente⁴², la medesima ignoranza del pubblico, arrivando talora quasi a vantarsene. Il dato scientifico è unicamente volto a promuovere un’azione dei protagonisti (un arresto, un interrogatorio, uno slancio di comprensione per un personaggio). Non interessa, dunque, il come l’informazione viene ottenuta, ma l’uso che ne viene fatto.

Va notato, a coronamento di tale impostazione, che se in altre serie che danno maggior peso al versante scientifico dell’indagine la forza della leadership è garantita dall’eccellenza intellettuale e professionale⁴³, in *Distretto di polizia* la leadership è

⁴² È una comune tecnica di scrittura sfruttare la pretesa ignoranza di uno dei personaggi per “spiegare” anche al pubblico una certa procedura, o dare informazioni che si ritengono non di comune conoscenza.

⁴³ Grissom, leader del primo *CSI*, è senza dubbio anche lo scienziato più dotato e in un *procedural* anomalo come *House Medical Division* il protagonista eponimo si garantisce, nonostante un pessimo carattere e la

esercitata non principalmente sulla base di una maggiore competenza (anche se è dato per inteso che il commissario è in possesso di una laurea, presumibilmente in materie giuridiche), ma su quella del carisma personale, una qualità che per molti versi va a sovrapporsi proprio a quell'intelligenza emotiva di cui sopra.

VI.5 La famiglia al centro ?

Come accade in ogni serie, anche *Distretto di polizia* con la trattazione dei suoi “casi di puntata” così come nello sviluppare i suoi personaggi va a costruire una sua propria mappa del mondo, una sorta di *Weltahnschauung* in cui emergono sottolineature e sfumature di scrittura particolari rispetto a determinate tematiche o argomenti.

Abbiamo visto, d'altra parte, come il *concept* stesso della serie possa essere individuato nella rappresentazione di un quotidiano professionale poliziesco che è dipinto come un ambiente familiare, in cui i personaggi trovano e sviluppano relazioni fondamentali a definire la loro identità.

Alla *work family* identificata da Milly Buonanno⁴⁴, però, nel corso degli anni si affiancano anche famiglie in senso proprio, sia quelle d'origine dei personaggi di serie, che quelle collegate in qualche modo ai crimini su cui essi si trovano ad indagare.

Per quanto riguarda le prime è interessante notare che, a parte un caso⁴⁵, le famiglie messe in scena, pur con tutti i loro limiti e le loro fragilità, sembrano manifestare un'invidiabile tenuta rispetto a ciò che normalmente (e forse con più compiacimento che verità) vediamo sui nostri schermi.

Per quanto riguarda il matrimonio tra Roberto Ardenzi e Angela Rivalta, per esempio, se non mancano momenti di tensione tra i coniugi, è però vero che quella a cui assistiamo è sostanzialmente la messa in scena di una quotidianità serena e positivamente progettuale (con tanto di figlio in arrivo). Tanto è vero che, quando ragioni produttive hanno costretto a togliere di mezzo il personaggio della psicologa del distretto, solo una tragica morte (e quindi nessuna separazione posticcia o divorzio) ha potuto giustificare l'allontanamento dei due personaggi.

mancanza di doti “politiche”, la sua precaria posizione all'interno di una clinica grazie a un intuito diagnostico impareggiabile.

⁴⁴ BUONANNO, *Eroi mimetici*, p. 82.

⁴⁵ Quello del sovrintendente Vittoria Guerra, presto dolorosamente separata con un figlio.

Consumatosi il lutto, poi, il personaggio di Ardenzi è stato nuovamente sviluppato all'interno di una relazione di coppia (un'altra dottoressa, Francesca Volta, con un figlio a carico), che attraversa una lunga fase di studio per poi concretizzarsi nella coabitazione e nel matrimonio e coronarsi con un altro figlio.

Questa macrolinea orizzontale del personaggio Ardenzi (che copre le sei stagioni finora prodotte della serie) è emblematica di uno sguardo che, pur non escludendo momenti di crisi, mostra della famiglia soprattutto il potenziale positivo e costruttivo rispetto all'individuo/personaggio⁴⁶.

E in fondo questo sguardo positivo è lo stesso che investe anche gli altri nuclei familiari afferenti al distretto; quello di Belli/Memphis che, dopo un infelice fidanzamento⁴⁷ con una bella ragazza brasiliana, trova la felicità coniugale con un'esuberante giornalista e, dopo molte difficoltà ad avere figli e l'esperienza di un affidamento, decide per l'adozione. Non va dimenticato, tra l'altro, che la solidità del rapporto padre/figlio raccontata fin dalla prima serie attraverso il rapporto tra Mauro Belli e suo padre Tiberio⁴⁸ è un elemento di primaria importanza nell'architettura dei personaggi di *Distretto di Polizia* e ha contribuito a farne un successo.

Anche le figure dei due commissari donna che si sono succeduti alla guida del distretto, del resto, sono state in un certa misura disegnate sulla stessa linea.

Quello del commissario Giovanna Scalise, come ricorda Milly Buonanno nel suo studio sulle "ragazze con la pistola"⁴⁹, nonostante il lutto e la tragedia che si porta dietro, è un personaggio femminile che conserva pienamente i suoi tratti di genere e naturalmente finisce per essere proiettato in una dimensione familiare⁵⁰, presto anche di coppia (il nuovo amore con il sottoposto Manrico, da cui nascerà un nuovo figlio)

⁴⁶ Nel corso della quinta serie si raccontano i dubbi di Ardenzi circa la possibilità di rifarsi una vita con una donna diversa dalla prima moglie, ma essi vengono alla fine superati; solo nella sesta stagione viene messo in scena un dilemma lavoro/famiglia che tuttavia non si configura mai nei termini dell'opposizione radicale di tante serie americane, ma piuttosto nel conflitto tra due fedeltà, quella alla memoria di un amico morto da "vendicare" (a cui fare giustizia) e quella alla sicurezza della propria famiglia.

⁴⁷ Ma anche in questo caso va notato che la prospettiva era quella del matrimonio.

⁴⁸ A cui del resto fa da contraltare quello, altrettanto profondo, tra il commissario Scalise e la madre che la assiste nella cura dei figli dopo la morte del marito e l'arrivo a Roma.

⁴⁹ Buonanno, *Eroi mimetici*, pp.70 e ss.

⁵⁰ I conflitti con i figli e la madre sono raccontati, ma sempre riassorbiti grazie ad un profondo senso di unità che caratterizza il nucleo descritto.

fino a decidere di abbandonare la carriera per dedicarsi completamente al ruolo di madre e di moglie.

La caratterizzazione del nuovo leader del distretto Giulia Corsi è su questo versante un po' più problematica; non solo perché la Corsi ha alle spalle un lutto per certi versi ancora più grave (i genitori morti in un attentato, la cui matrice emergerà solo con la quarta stagione) e perché il nucleo familiare che forma con la sorella Sabina così come il rapporto con il fidanzato poliziotto Paolo Libero appaiono decisamente più fragili e immaturi⁵¹, ma anche perché l'evoluzione del personaggio nella serie è molto drammatica⁵², si potrebbe dire quasi pessimistica, e il lieto fine regalato al termine della quinta stagione fatica a ripagare di tanta cupezza. Le coordinate stesse dell'istituto familiare cominciano a vacillare (la sorella Sabina partorisce un figlio del fidanzato Daniele e i due, ancora molto giovani, dapprima dividono la casa con il commissario, poi vanno a stare per gli affari loro, ma senza piani molto chiari).

Per quanto riguarda i personaggi secondari del distretto, in generale lo sguardo sulla famiglia appare positivo, soprattutto per quanto riguarda il personaggio del piantone Ugo Lombardi, destinato a trovare l'amore via internet, e poi a coronare il suo sogno di famiglia con l'amata anche di persona.

È chiaro che le declinazioni di queste vicende, sempre limitate dallo spazio in cui vengono sviluppate (soprattutto attraverso le chiacchiere al distretto), sono soprattutto comiche, ma non mancano occasionali riflessioni più profonde (spesso ispirate dai casi di puntata) sul valore positivo della famiglia.

Diverso è il discorso quando si passa ad esaminare i casi di puntata. Qui si può notare come negli anni si sia verificato un certo incupimento nel modo in cui la famiglia le dinamiche relazionali al suo interno (quelle coniugali, ma soprattutto quelle tra genitori e figli) vengono presentate. Queste ultime sono sempre più spesso messe in scena in chiave patologica, altamente conflittuale e drammatica, ben oltre ciò che accade nella realtà, benché essa negli ultimi anni abbia certamente mostrato una faccia più problematica.

⁵¹ Anche se pure la Corsi arriva a un passo dal matrimonio seppur, per la prima volta nella serie, solo civile.

⁵² Perde il fidanzato nel corso della quarta stagione.

Sempre più spesso i crimini su cui i poliziotti del distretto si trovano ad indagare si sviluppano all'interno di nuclei familiari disgregati, dove nel migliore dei casi manca il dialogo, mentre a volte tale mancanza si traduce in incomprensioni più o meno forti e occasionali scoppi di violenza anche omicida.

Ecco così non solo uxoricidi e violenze, ma anche infanticidi e simulazioni di rapimenti che tracciano dell'istituzione familiare un'immagine sempre più negativa non solo in quanto "vittima" del degrado, ma anche come artefice di situazioni sempre più difficili da gestire⁵³.

In questo panorama per certi versi un po' paradossale, in cui i personaggi di serie sembrano vivere una realtà profondamente diversa da quella su cui indagano, allo spettatore viene comunque trasmessa una visione generale che amplifica il senso di degrado dei rapporti familiari rispetto alla quale le isole felici (ma sempre più fragili) dei protagonisti non sembrano capaci di porre una barriera, ma nemmeno, come vedremo meglio nei prossimi paragrafi, di offrire un'alternativa esistenzialmente e razionalmente fondata, ma si limitano a garantire un pur precario ristabilimento dell'ordine.

È così che, benché le convenzioni del formato prevedano sempre una chiusura positiva del caso (il colpevole è arrestato e condannato) fin dalla quarta e poi ancora di più con la quinta e la sesta stagione, *Distretto di Polizia* comincia a mettere in scena finali amari in cui la soluzione dei casi non sembra affatto segnare il trionfo di un valore positivo, ma solo la sanzione di un comportamento negativo percepito forse anche come fatalmente ormai inevitabile.

VI.6 Eroi...troppo perfetti per essere veri?

VI.6.1 Famiglia e tensione progettuale: un modello di analisi

In un volume dedicato alle dinamiche del coinvolgimento dello spettatore a partire dalla definizione dell'identità dei personaggi, nel cinema come in televisione⁵⁴, Paolo Braga ha proposto un modello di analisi della serialità televisiva americana che,

⁵³ Si veda in proposito l'episodio della serie 5 in cui una giovane nuotatrice si procura una frattura per poter smettere di praticare uno sport divenuto per lei insopportabile.

⁵⁴ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, cit.

poggiandosi sugli esiti della riflessione precedentemente condotta su basi filosofiche, si propone di utilizzare tali presupposti per analizzare il coinvolgimento nella serialità televisiva americana. Partendo dall'idea che "le emozioni del coinvolgimento poggiano sul personaggio, sull'avvertenza e sul continuato riscontro fenomenologico di un'identità personale in azione nei e sui valori"⁵⁵ e intrecciando tale conclusioni con alcune indicazioni drammaturgiche, l'autore ha classificato numerosi titoli di serialità americana in rapporto ad alcune dimensioni fondamentali per la vita personale e fondamentali nella definizione dei personaggi, la famiglia e la distinzione di gender.

Questo modello di analisi, nel caso della serialità americana, ha il vantaggio di basarsi su testi estremamente formalizzati, raffinati e consapevoli, che offrono molteplici spunti di riflessione e costruiscono un panorama ben differenziato attraverso la ricca offerta di network e tv via cavo.

Nonostante il panorama televisivo italiano sia più limitato, le tecniche di scrittura delle fiction meno raffinate e gli autori spesso meno consapevoli⁵⁶ delle implicazioni etiche dei testi da loro prodotti, sembra possibile e produttivo, soprattutto in considerazione della rilevanza che la dimensione della famiglia ha sempre avuto in *Distretto di Polizia*, tentare di applicare lo stesso modello di analisi anche a questa serie italiana che pure, come si è visto, rispetto ai suoi corrispettivi americani, presenta una discontinuità di scrittura molto più significativa.

Braga, d'altra parte, individuava in una vena adolescenziale uno degli elementi significativi della serialità statunitense ed è interessante notare che, pur restando fermamente ancorata all'identità generalista richiesta dai committenti italiani, *Distretto di Polizia* sia stata a lungo una delle poche, se non l'unica serie italiana a conquistarsi i favori del pubblico più giovane, normalmente poco interessato alla programmazione della fiction domestica⁵⁷. Proprio per questo motivo appare sensato tentare di inserirla nello schema di analisi dell'autore per trarre alcune indicazioni circa il trattamento di tematiche rilevanti quale la famiglia e il gender all'interno di un prodotto italiano,

⁵⁵ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p. 150.

⁵⁶ O forse solo volutamente dimentichi...

⁵⁷ Per un'analisi dettagliata dell'audience di *Distretto di Polizia* si veda l'appendice dedicata.

cercando di coglierne al contempo i risvolti pragmatici, cioè, sempre seguendo Braga, “le interpretazioni del racconto potenzialmente indotte nello spettatore”.

Tra i criteri adottati da Braga per la valutazione dei diversi titoli analizzati c'è la *tematizzazione della famiglia* nel senso di una sua rappresentazione all'interno del racconto, ma anche, a volte, il protagonismo assoluto dei membri di una stessa famiglia. L'altro asse di valutazione è dato, invece, dalla *tensione progettuale* che per l'autore “consiste negli indizi – disseminati nell'ambiente relazionale rappresentato nonché nella caratterizzazione interiore dei personaggi – orientati a produrre in diverso grado l'attesa e la consapevolezza che l'esistenza del personaggio si evolve verso un esito assiologicamente integrativo, nella fattispecie dal punto di vista familiare. Si tiene cioè presente quanto l'ipseità narrativa produce effettivamente nel personaggio sforzo sui valori in oggetto, avvertendoli egli come potenzialità destinate ad un arricchimento dell'essere”⁵⁸.

Di qui una considerazione dei diversi testi audiovisivi rispetto all'*immaginario di riferimento*, il *genere di riferimento*⁵⁹ e il *nucleo drammaturgico*, indentandosi con esso le leve profonde che innescano l'azione del personaggio, con polarità che vanno dall'azione e dall'iniziativa autonoma del soggetto (mediata da convinzioni valoriali) fino alla pura reazione a stimoli esterni.

Rispetto all'analisi di Braga – che pure prende in considerazione solo secondariamente un criterio di suddivisione per genere narrativo - appare evidente che, sebbene *Distretto di polizia* venga fatto ricadere nella categoria televisiva del poliziesco, come la maggior parte delle serie italiane e in linea con il rifiuto di una targettizzazione del pubblico⁶⁰, esso è in realtà rappresentativo di un macrogenere misto che, sulla base di una nota di fondo caratteristica (il poliziesco, appunto, come altrove il *medical* o lo *school drama*), accumula elementi di mélo e di commedia

⁵⁸ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p.154.

⁵⁹ Braga recupera qui un criterio di analisi più tradizionale, che viene attivato però all'interno di un criterio più profondo e decisivo; nel campione di analisi considerato i polizieschi, anche se non proprio *stricto sensu*, sono circa una sesto del totale: *Law & Order*, di cui si è avuto modo di parlare nel primo capitolo; il celebre *X-Files*; *Due South*, una produzione canadese piuttosto atipica per i frequenti inserti di surreale e fantastico (fantasmi parlanti e simili); *Nash Bridges*, dove però il protagonista è un investigatore privato; *The Sentinel*, il cui protagonista è un detective dotato di poteri ipersensoriali; *Viper*, dove un ex delinquente a bordo di una vettura futuristica opera ora dalla parte della legge.

⁶⁰ Del resto poco logica in un panorama televisivo perennemente a corto di risorse come il nostro.

destinati ad attrarre un pubblico più vasto possibile, dando origine ad una formula di racconto ibrida.

Questo aspetto, sebbene rilevante, non pare, tuttavia, inficiare la possibilità di applicare la medesima griglia di analisi alla serie, che per altri versi ha il vantaggio di aver sempre tentato di imitare le modalità di costruzione dei personaggi e del racconto delle serie d'oltre oceano.

Per quanto riguarda i segmenti entro i quali Braga classifica le serie analizzate, *Distretto di Polizia* potrebbe ad un primo livello essere assimilato a quello degli *eroi in azione*, cioè quelle serie il cui il protagonista “votato ad un confronto polemico, è tenuto a superare una serie di prove, affrontando gli avversari più disparati, in qualità di paladino di un ordine costituito o da ricostruire”⁶¹.

Non a caso la maggior parte dei titoli polizieschi fanno appunto parte di questo segmento, seppur con sfumature differenti a livello di concept (e in alcuni casi l'accentuazione di elementi di fantastico e soprannaturale) e si concentrano nel polo che sviluppa l'azione “nel cuore della civilizzazione occidentale, nella giungla d'asfalto in cui l'ignoto, l'antagonista, sorge come deriva patologica della società urbana industrializzata”⁶².

Sotto questo versante, forse, *Distretto di Polizia*, con il suo piglio più leggero (per lo meno nelle prime stagioni), la sua aria di provincia (benché sia ambientato in una grande città), e, soprattutto all'inizio, la scarsa enfasi sulla deriva patologica dell'universo rappresentato, manifesta una certa eterogeneità rispetto ai corrispondenti titoli americani, generalmente più cupi e duri.

È vero, però, che i personaggi di *Distretto* condividono con gli omologhi poliziotti/detective americani la profondità umana, la fiducia nel valore della giustizia e il tentativo di ridare una maggiore complessità del reale, anche attraverso il racconto del privato dei personaggi nelle linee orizzontali che si accompagnano a quelle verticali (che però nella serie italiana sono decisamente più importanti che negli

⁶¹ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p.164.

⁶² BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, p.165. Non è difficile ipotizzare che, con un aggiornamento della campionatura, anche i protagonisti dei vari *C.S.I.* finirebbero in questo settore.

esempi citati da Braga, dove ad emergere è soprattutto la linea della lotta per ristabilire l'equilibrio e l'ordine nel mondo).

Vincenti dal punto di vista professionale nonostante la loro imperfezione⁶³, commissari e ispettori del X Tuscolano sono maggiormente seguiti nei loro micro e macro drammi privati (il dolore della perdita del marito per il commissario Scalise e poi la scoperta di un nuovo amore e la gravidanza; la perdita di un/a compagno/a per l'ispettore Ardenzi e il commissario Corsi, entrambi destinati a nuovi amori, e così via) che agli occhi dello spettatore hanno un rilievo quasi pare a quello dei casi di polizia affrontati e risolti.

Anche per quanto riguarda la tematizzazione familiare, dunque, *Distretto di Polizia* si allontana dal campione degli *eroi in azione* perché nella serie italiana la famiglia è presente ben più e oltre la semplice tensione progettuale, ma anche come realtà già in atto, seppur anche problematica.

E se di regola agli *eroi in azione* mancano figure autorevoli di mentori che li aiutino ad uscire dal loro scacco esistenziale, non così è per i personaggi di *Distretto di Polizia*. Non solo perché, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, in realtà ai personaggi manca un autentico squilibrio interno, ma soprattutto perché è all'interno delle relazioni professionali, qui sempre anche affettive e quasi familiari, che ognuno trova la risposta ai propri dilemmi, secondo una dinamica che è esattamente quella del mentore, un ruolo che di volta in volta ognuno esercita nei confronti degli altri secondo coppie preferenziali (come quella Ardenzi/Belli), ma anche occasionalmente costituite.

È evidente, dunque, che se per certi versi *Distretto di Polizia* potrebbe rientrare in questo particolare segmento dell'analisi proposta da Braga, per altri versi sembra possedere alcune delle caratteristiche di un altro segmento, in particolare quello della *coralità familiare*.

Può apparire curioso che non lo si apparenti affatto al segmento in cui Braga fa ricadere una serie americana che per molti versi ha costituito un modello per quella italiana, quel *Law & order* che compare nel gruppo dell'*arena dei predestinati*.

⁶³ I personaggi della serie italiana sono senza dubbio meno professionalmente *dotati* di quelli americani, eppure le loro vittorie hanno un maggior sapore di definitività.

Tuttavia questa sezione riguarda serie dal fortissimo *concept* in cui i personaggi, pur tratteggiati con profondità e ricchezza di sfaccettature, vivono la dimensione lavorativa come una vocazione totalizzante capace di mettere in secondo piano qualunque progettualità altra⁶⁴, un atteggiamento che, pur con tutta l'idealizzazione nel rappresentare i membri delle forze dell'ordine italiane, *Distretto di Polizia* non ha mai voluto mettere in scena⁶⁵, sottolineando invece la dimensione della vita personale come essenziale agli individui ed anzi trasferendo sulla comunità lavorativa alcune delle caratteristiche tipiche della famiglia nucleare.

Per questo, da un certo punto di vista *Distretto di Polizia* potrebbe facilmente rientrare nell'orizzonte delle serie a sfondo familiare, perché, anche se certamente la presenza della lotta al crimine nei casi di puntata lo identifica come racconto di genere, il modo in cui essi vengono svolti e le modalità di coinvolgimento dei personaggi, nonché il peso dato alle loro linee orizzontali, spinge gli equilibri nella direzione di una sorta di *domestic comedy* lavorativa/professionale.

Risulta più debole, senza dubbio, la vena educational e la vocazione pedagogica che sono tra le costanti del genere identificate da Braga⁶⁶, anche perché, specie negli anni più recenti e come si avrà modo di vedere più avanti, la serie italiana tende ad ispirarsi a valori piuttosto sfumati e riconducibili ad un minimo comun denominatore di generica comprensione/accettazione dell'altro piuttosto che al sano *buon senso comune* che ne aveva fatto la forza nelle prime e pur imperfette stagioni.

VI.6.2 Le coordinate dell'identità personale

L'applicazione del percorso di analisi suggerito da Braga a *Distretto di Polizia* fa emergere alcune indicazioni circa i suoi personaggi, che sono preziose per valutare nell'insieme il modo in cui essi sono stati inizialmente concepiti e come tale definizione si sia (o non si sia) modificata nel corso degli anni, evidenziando pregi e limiti della "scrittura all'italiana" in questo particolare aspetto.

⁶⁵ Diverso è il caso di *R.I.S.* che sotto questo profilo sembra invece rientrare perfettamente in questa categoria.

⁶⁶ BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore*, pp. 203-204.

Si è visto che proprio l'architettura e il design dei personaggi siano stati fondamentali nel garantire il successo di *Distretto di Polizia*, garantendo agli spettatori la possibilità, se non di riconoscersi e immedesimarsi nelle vicende dei protagonisti (il procedimento che, come spiega bene Braga, è alla radice del coinvolgimento nella cinematografia e nella televisione americane), per lo meno di seguirle come se si trattasse di chiacchiere di quartiere su cui ciascuno può spendere un giudizio o un'opinione.

Se si esaminano, però, soprattutto le storie personali (sentimentali, professionali, d'amicizia,...) che negli anni hanno coinvolto i membri del distretto, non si può fare a meno di notare che le identità personali costruite dagli autori e sviluppate attraverso le stagioni anche con il contributo degli sceneggiatori di puntata, tendono a risultare e a restare incomplete.

Se, infatti, rientrando appieno nella tradizione seriale domestica, gli "eroi" italiani tendono a restare "a misura di uomo comune" - senza doti investigative eccezionali, ma allo stesso tempo dotati di qualità specifiche (flessibilità, compassione, intuito) in grado di garantire loro il successo - essi d'altra parte appaiono radicalmente privi di veri difetti/mancanze/vizi, ma anche solo fragilità o tentazioni a livello di caratterizzazione morale.

Salvo nelle primissime puntate della prima stagione (dove gli uomini del distretto dimostravano una certa ostilità - causata da pregiudizi - nei confronti del nuovo commissario Scalise), i personaggi di *Distretto* non sono mai realmente invidiosi l'uno dell'altro, non sono mossi da ambizione nell'esercitare il loro lavoro o nel cercare le promozioni, non commetterebbero mai scorrettezze⁶⁷ né verso un collega né verso altri, non "andrebbero oltre" neppure a fin di bene, non subirebbero nemmeno la tentazione della corruzione (l'atto vero e proprio non è neanche lontanamente contemplato), dell'abuso o della connivenza con i potenti⁶⁸, anche quando subiscono un affronto non si abbandonerebbero mai all'ira o alla violenza⁶⁹.

⁶⁷ Le trasgressioni del regolamento a fin di bene, che sono quasi una convenzione di genere, non rientrano naturalmente in questo conto.

⁶⁸ A questo proposito si può vedere l'episodio 7 di *Distretto di Polizia 6*.

⁶⁹ Vedi in proposito gli episodi 13 e 14 di *Distretto di Polizia 6*.

Non è un caso che, al contrario di quanto avviene in molte serie americane dove non mancano personaggi “sgradevoli” e inizialmente persino ghezzati dai personaggi “buoni”⁷⁰ questo non accade mai in *Distretto di Polizia* ma neanche nelle altre serie italiane, non per lo meno all’interno dei gruppi degli eroi positivi.

Tale caratterizzazione, però, non dipende dalla volontà di proporre modelli di comportamento consapevolmente positivi⁷¹ e, al contempo, è solo in parte imputabile ai condizionamenti imposti dal controllo delle forze dell’ordine; paradossalmente essa ha più a che fare con il timore comune a produttori, scrittori e responsabili della programmazione, di proporre figure troppo problematiche e complesse per paura di compromettere il coinvolgimento da parte degli spettatori.

Riponendo scarsa fiducia, probabilmente a torto (come ha dimostrato in tempi recenti una serie come *Dottor House*), in un pubblico che sia capace di affezionarsi a personaggi realmente imperfetti e per questo bisognosi di avere, magari proprio all’interno della serie, un vero percorso di crescita e “perfezionamento”, gli autori, non solo quelli di *Distretto* ma in generale tutti quelli delle maggiori serie italiane, tendono a censurare gli aspetti veramente problematici dei loro personaggi, a smussare i conflitti⁷² tra di essi proiettando sempre esternamente al gruppo le tensioni più forti e i conflitti più problematici e tenendo sempre i personaggi moralmente un gradino sopra i personaggi di puntata coinvolti nei casi.

⁷⁰ Solo, però, per rendere ancora più potenti in un momento successivo, quegli snodi di racconto che “costringono” il pubblico a mettersi anche nei loro panni, ad andare oltre una superficie magari meno amabile per scoprire drammi e ferite interiori e scatenare forme ancora più forti di coinvolgimento (a volte, certamente, anche in modo scorretto e tendenzioso, associando forti risonanze emotive a comportamenti personali discutibili). Tra gli esempi di personaggi di questo genere si possono ricordare in *E.R.* la dura dottoressa Carrie Weaver, mentre in *N.Y.P.D.* diversi detective del distretto hanno caratteristiche ben poco politically correct (dal razzismo all’alcolismo); in *C.S.I. New York* il detective più giovane appare almeno inizialmente piuttosto scostante e spregiudicato, più interessato al risultato che al servizio che svolge. Negli ultimi anni la moda ha addirittura spinto nella direzione di creare protagonisti di serie fortemente *disagreeable* sfidando il pubblico ad appassionarsi alle loro storie grazie al loro fascino (*Nip/Tuck*) oppure alla loro indiscutibile eccellenza professionale (*Dottor House*, una serie in cui, tuttavia, la sgradevolezza del personaggio principale ci si accorge essere solo di superficie mentre nel pubblico nasce naturalmente il sospetto che essa nasconda in realtà molto di più e sia, per questo, perdonabile).

⁷¹ Come accade, per esempio, in un serie dichiaratamente pedagogica come *Don Matteo* che, pur proponendo modelli di comportamento negativi, per concept prevede per i colpevoli un percorso di redenzione attraverso il contatto con il protagonista, una sorta di “angelo viaggiatore” privo di difetti.

⁷² In proposito è interessante vedere GINO VENTRIGLIA, *Riusciranno I nostri eroi?*, in MILLY BUONANNO (a cura di) *Ricomposizioni. La fiction italiana. L’Italia nella fiction. Anno undicesimo*, Rai-Eri, Torino 2000, pp.181-194

Il risultato, tuttavia, se a prima vista sembra salvaguardare i personaggi dalla condanna dello spettatore (e quindi, nell'ottica degli autori evitare il rigetto nei confronti della serie nel suo complesso) condanna i personaggi ad un'identità parziale, piacevole, ma mai del tutto soddisfacente, in cui i percorsi rappresentabili o sono totalmente esteriori oppure riguardano generalmente l'inserimento del personaggio all'interno della realtà del distretto.

Unica eccezione è, forse, quella costituita dai percorsi di superamento del lutto, frequentemente messi in scena all'interno di *Distretto di polizia*⁷³, che, forse fatalmente, non possono prescindere dal raccontare un reale dilemma interiore del personaggio, con tutti i pericoli di derive autodistruttive o aggressive, messe in scena in modo non sempre perfetto, ma almeno tentativamente più articolato di altri passaggi.

Per il resto, però, la debolezza delle linee personali di *Distretto di polizia*, ma anche, spesso, la pretestuosità dei conflitti imbastiti a partire dalle indagini sui casi di puntata (quelli che dovrebbero sorgere da punti di vista anche moralmente differenti non tanto sulla decifrazione/interpretazione degli indizi e sull'identificazione dei responsabili, ma piuttosto dalla valutazione dei comportamenti dei sospetti e dei colpevoli) sembrano proprio derivare dalla difficoltà nell'intaccare lo statuto dei personaggi principali, che, non potendo mai davvero sbagliare, trasmettono sempre e da subito un'univoca interpretazione di fatti e situazioni.

Questa situazione, in realtà dipende anche dal fatto che a monte vengono selezionate situazioni che hanno poche sfumature possibili nel loro svolgimento e che garantiscono, per i personaggi e per il pubblico, una sola possibile valutazione di comportamenti ed esiti finali, basata, però, non su un corpus dichiarato e solido di valori proposti dalla serie, ma su un inoffensivo e un po' generico punto di vista coincidente con la "virtù" inoffensiva dei protagonisti della serie.

⁷³ In sordina nella prima stagione con la morte dell'agente Moretti, più esplicitamente con quella di Angela Rivalta nella seconda stagione, con maggiore dispiego di materiale drammaturgico tra quarta e quinta stagione con la morte di Paolo Libero, il compagno del commissario Giulia Corsi; nella sesta stagione, con la morte di un personaggio centrale come quello dell'ispettore Mauro Belli/Ricky Memphis, paradossalmente i risvolti di maturazione personale sono di fatto inferiori, a favore di una nota più celebrativa e solenne che intimamente drammatica.