



Il “familismo morale”

Publico e privato nelle rappresentazioni della fiction poliziesca italiana

Elisa Giomi

CMCS Working Papers

Published by

Centre for Media and Communication Studies “Massimo Baldini”

LUISS University

Department of History and Political Sciences

Viale Romania, 32 – 00197 Roma RM – Italy

Copyright in editorial matters, CMCS © 2010

Copyright CMCS WP02/2010 - Il “familismo morale”. Pubblico e privato nelle rappresentazioni della fiction poliziesca italiana, Elisa Giomi © 2009

ISBN 978-88-6536-004-0

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of the publisher nor be issued to the public or circulated in any form of binding or cover other than that in which it is published. In the interests of providing a free flow of debate, views expressed in this CMCS WP are not necessarily those of the editors or the LUISS University.

Sommario

1. Cornice teorica di riferimento	<u>4</u>
2. Il corpus della ricerca	<u>13</u>
3. Il disegno della ricerca	<u>16</u>
4. Principali risultati raggiunti	<u>19</u>
5. Conclusioni	<u>31</u>
6. Bibliografia	<u>39</u>

Questo lavoro sintetizza ed espone i risultati di una ricerca, tuttora in fieri, condotta su cinque serie televisive di genere poliziesco prodotte e trasmesse dalla tv generalista italiana a partire dal 1999-2000 fino alla stagione 2006-2007. *La Squadra* (Raitre), *La Omicidi* (Raidue), *Il Capitano* (Raidue), *Distretto di Polizia* (Canale 5), *Ris-Delitti Imperfetti* (Canale 5). Alcuni di questi programmi, arrivati oggi anche a otto serie, mantengono una presenza salda nei palinsesti e nelle abitudini di consumo del pubblico, e hanno saputo conquistare anche la fascia dei giovani e giovanissimi, di sicuro il segmento in cui la tv generalista registra il maggiore calo di ascolti. Di ciascun programma sono per il momento state analizzate tutte le serie trasmesse fino alla stagione 2006-2007.

La ricerca intende offrire un piccolo contributo alla riflessione, centrale nella sociologia della comunicazione, sul ruolo dei media come agenzie di coesione sociale o, piuttosto, fattori di spinta all'individualismo. Oggetto precipuo dell'analisi è l'articolazione, nell'universo ideologico dei programmi in questione, del rapporto tra valori e interessi, rispettivamente, della sfera pubblica e della sfera privata. A guidare l'analisi è una precisa ipotesi di ricerca; prima di esporla, illustrerò la cornice teorica che ha fatto da sfondo alla sua definizione e motiverò la potenziale importanza della fiction televisiva - e del subgenere del poliziesco in particolare - rispetto ai valori della cittadinanza, della sfera pubblica, della legalità.

1. Cornice teorica di riferimento

La cornice teorica di riferimento è costituita dalle prospettive, emerse di recente all'interno dei Cultural Studies, sul rapporto tra

cultura popolare, cittadinanza e democrazia. Per comprendere l’origine di tali prospettive, e il modo in cui la presente analisi tenta di accoglierle, sarà utile ripercorrere sinteticamente l’evoluzione di questo ambito di studi.

A partire dai primi anni ’90, l’impostazione dei Cultural Studies “egemonici”, cioè inglesi e statunitensi, è stata oggetto di critiche e autocritiche, di natura epistemologica, teorica, metodologica, e relative, più in genere, al progetto intellettuale che li animava. Negli Stati Uniti, in realtà, i Cultural Studies, almeno nell’ambito degli studi mediali, non hanno mai saputo esprimere una vera carica critica e antagonista, per ragioni relative al contesto storico, sociale e politico di quel Paese, nonché alle cornici disciplinari dominanti negli ambienti accademici dell’epoca (Hard, 1997); al contrario, i Cultural Studies inglesi, nati negli anni ’50, si caratterizzarono da subito come progetto intellettuale e politico espressamente volto all’analisi dei rapporti tra cultura e potere¹. Tuttavia nel tempo - questa la prima e più importante critica - la variante inglese e quella statunitense furono caratterizzate da un comune processo di “depoliticizzazione” (Golding, Ferguson, 1997), che interessò in particolare l’ambito dei media studies: il tentativo di riscatto della cultura popolare finì per

1 Sia i Cultural Studies americani che quelli inglesi beneficiarono dell’apporto degli studi femministi e sui razzismi, attribuendo quindi grande importanza allo studio del genere e dell’etnia, ma negli USA, a differenza dell’Inghilterra, l’appartenenza di classe non venne mai usata come categoria analitica, e l’importanza attribuita al rapporto fra classi e fra culture ebbe sempre ruolo minoritario. Inoltre, la ricezione dei Cultural Studies inglesi in USA mancò di una reale capacità di critica sociale e politica anche per il persistere di un orientamento funzionalista nella sociologia dei media statunitense, che metteva l’accento sull’integrazione, sulla funzione di conservazione più che di cambiamento dei media; non ultimo, contribuì il clima della Guerra Fredda e il crescente inasprimento delle relazioni fra USA e URSS, che marginalizzarono la sinistra e il dibattito sulle valenze ideologiche della cultura di massa (era stato forte, invece, negli anni ’40 con la Scuola di Francoforte). (Lutter, Reisenleitner 2004).

tradire il loro intento originario, di critica alla logica capitalistica, per divenirne invece un'eco (Graham, 1997) In sintesi, la depoliticizzazione nascerebbe dalla focalizzazione esclusiva, nei disegni di ricerca, sulla “micropolitica del consumo” e dalla celebrazione delle capacità di resistenza e sovversione individuate a livello individuale o nel contesto di interazioni familiari/comunitarie, con una misconsiderazione del macro-contesto politico-economico: le ricerche hanno esaminato minuziosamente il modo in cui individui e gruppi recepiscono, interpretano, usano i prodotti della cultura popolare mediale (dalla fiction televisiva al cinema di grande distribuzione, dalla musica rock ai videoclip, ecc.) e il modo in cui li integrano nella propria vita quotidiana; tuttavia tale analisi è andata a scapito della “macropolitica della produzione”, ovvero delle dimensioni economiche, tecnologiche, istituzionali che caratterizzano l'industria culturale e originano i vincoli strutturali, in una parola il “potere” che essa sa esercitare sull'agire individuale e, nella fattispecie, sul consumo mediale.

Ne è derivata l'incapacità delle ricerche maturate in questo ambito di affrontare la pur importante analisi della complessa relazione fra condizioni della produzione, forme testuali e modalità di appropriazione delle stesse da parte del pubblico (relazione invece fortemente presente nell'impostazione originaria di Stuart Hall). L'attenzione, cioè, ha finito per concentrarsi solo sull'ultimo polo, ovvero, studio della ricezione e degli usi dei prodotti mediali entro i contesti della vita quotidiana e domestica: fenomeni localizzati, frammentari, ipercontestualizzati, indagati attraverso metodologie etnografiche (Lutter e Reisenleitner, 2004)²

2 Una spiegazione che sposta e riconduce al piano epistemologico l'origine di questo limite è fornita da Sonia Livingstone in un suo influente articolo (1998): a minare la forza critica e politica della teoria e della ricerca sull'audience sviluppata entro i Cultural Studies inglesi è la mancanza di una teoria generale, al di fuori di quella sull'egemonia Gramsciana, della società e della cultura. Manca, in altri

termini, un collegamento tra il livello micro (quello degli incontri e interazioni individuali) e il livello macro dell'analisi sociologica (quello delle strutture sociali - organizzazioni, istituzioni, gruppi - che sono sostenuti da meccanismi di controllo sociale, e che costituiscono sia opportunità che limitazioni per il comportamento e le interazioni individuali). Tale mancanza, nota Livingstone, è dovuta all'utilizzo di metodologie, nell'analisi del consumo mediale, che si collegano ai paradigmi dell'individualismo interpretativo (gli approcci del costruttivismo sociale, come l'interazionismo simbolico, l'etnometodologia, la fenomenologia): paradigmi sicuramente efficaci nel mettere a tema comportamenti e interazioni individuali, ma che mal si prestano ad affrontare l'analisi delle dimensioni strutturali e, quindi, del potere. Si assiste così, nei Cultural media studies egemonici, ad una concettualizzazione dell'audience al solo micro-livello (pubblico concepito come insieme di interazioni familiari, fra pari, persino parasociali con lo schermo), mentre il pubblico è anche da considerarsi come mercato, ovvero radicato non solo nel micro-contesto della vita domestica e quotidiana, ma anche nel macro-contesto della politica economica. Tutto ciò ha prodotto un'ambiguità costante e strutturale, fortemente inficiante del valore scientifico e politico delle ricerche dei CS: si finisce per scambiare “attività” (la ormai nota capacità del pubblico di costruire, integrare, rielaborare attivamente i messaggi dei media) con “resistenza” (l'affatto scontata capacità del pubblico di decodificare criticamente i messaggi dei media, riconoscendone le implicazioni ideologiche, negoziandole e persino rifiutandole); si finisce, soprattutto, per generalizzare, assegnare a quelli che sono fenomeni isolati e casi marginali di resistenza un valore paradigmatico nei confronti della cultura in cui sono collocati, assumendoli come quantitativamente rappresentativi dell'audience. La generalizzazione, la tendenza a quantificare, il desiderio di leggere attività come resistenza e probabilità come possibilità tradisce il desiderio di rivendicare validità e rilievo sul macro-livello per ricerche condotte al micro-livello. Abercrombie e Longhurst (1998), infatti, accomunano tutta la ricerca sui media e, in particolare, sul pubblico sviluppata entro la cornice dei Cultural Studies inglesi a partire dalla fine dei '70 fino ai '90 sotto il nome di IRP (Integration/Resistance Paradigm): in tutti i casi, infatti, il problema centrale nello studio del consumo mediale, è formulato in termini di integrazione o resistenza all'ideologia dominante come risultato del consumo mediale stesso. I temi dominanti sono quello dell'egemonia, dei significati preferiti immessi nel testo, dell'ineguale distribuzione del potere, dell'attività di ricezione e interpretazione come uno “struggle for meaning”, una negoziazione tra due fonti dotate entrambe di potere.

Diverse le indicazioni emerse dal dibattito di settore su come reintrodurre uno sguardo, una valenza politica nei Cultural Studies e nei media studies che a questi si rifanno. In particolare, credo valga la pena di isolare due posizioni:

a) la prima riguarda il problema della qualità dei testi: il merito delle ricerche sviluppate entro i Cultural Media Studies fino agli anni '90 consiste nell'aver individuato i valori, i piaceri e i significati del consumo inteso come "pratica culturale", dissociandolo, cioè dai significati dei testi e riabilitando così forme mediali ritenute volgari, attraverso l'assunzione del punto di vista delle audience effettive; tuttavia, è proprio questa mossa che ha finito per mettere in secondo piano l'importante problema della "qualità dei testi" - o meglio, che l'ha subordinato all'interpretazione e all'esperienza che il pubblico fa degli stessi. Lo spostamento del focus dall'analisi dell'ideologia nei testi alla lettura dell'ideologia da parte di gruppi specifici (di cui si esaminano processo produttivo, attivo, persino attività sovversiva) ha configurato uno dei nodi più critici di questo paradigma³. Il successivo dibattito interno ai Cultural Studies ha tentato di rispondere a tale criticità insistendo sulla necessità di una maggiore attenzione alle dimensioni istituzionale, economica e politica degli apparati mediali, e alla relazione tra queste dimensioni e le forme simboliche dei testi dei media.

Da questa prima posizione è possibile a mio avviso ricavare un'importante indicazione metodologica, che ho tentato di applicare nella mia ricerca sull'universo ideologico espresso dalla fiction poliziesca italiana: recuperare, in qualche misura, quella "lettura politica" dei testi promossa e diffusa nell'approccio originario di Stuart Hall, che analizzava la natura sociologica delle forze

³ Il rischio, evidenziato da Meghan Morris (1988) è quello della banalità: una sorta di processo circolare e tautologico, che porta a confermare le premesse, per cui i testi sono complessi e contraddittori e i processi di ricezione altrettanto, il pubblico, comunque, "attivo", resistente e oppositivo.

ideologiche che hanno la capacità di imporre determinati codici connotativi. Si tratta, naturalmente, di un approccio datato e condizionato dai paradigmi dominanti all’epoca⁴; tuttavia, è innegabile come le direzioni più recenti accolgano la necessità di porre attenzione da un lato sulle condizioni di produzione dei testi e dall’altro sulle loro forme, funzionamento ideologico e potere semiotico⁵.

4 Il lavoro di Hall, come notano Lutter e Reisenleitner (2004), si iscrive in una fase dei Cultural Studies ancora fortemente condizionata dallo strutturalismo e orientata alla critica dell’ideologia nei testi: una fase, cioè, che individua nell’antropologia strutturale di Levi-Strauss, arrivata loro tramite Roland Barthes, una chiave per analizzare le regole, la struttura latente, la grammatica dell’ordine simbolico per come si manifesta nei testi (con relativa considerazione, come fa Hall, della dimensione istituzionale, sociale, economica degli apparati produttivi). Con l’influenza del post-strutturalismo e del decostruizionismo, si impone invece l’attenzione per l’ambiguità dell’ordine simbolico, che apre alla considerazione delle condizioni di ricezione, nella convinzione che il significato è provvisorio e che il suo fissaggio nel testo sempre parziale. Lutter e Reisenleitner, infatti, riconducono il problema della “depoliticizzazione” subita dal progetto dei Cultural Studies inglesi proprio a questo graduale allontanamento dalla loro impostazione iniziale, con conseguente focalizzazione su specifiche, situate, pratiche di consumo.

5 Già dal 1989 Murdock individuava nel ricorso alle teorie e ai modelli dell’economia politica la via per correggere i bias dei CS e mettere a fuoco i limiti che si pongono all’attività dell’audience; è chiaro come si tratti di una mossa tanto più urgente in ragione dei processi di concentrazione proprietaria e convergenza digitale che interessano il *mediascape* contemporaneo. Su questa linea, in tempi più recenti, con l’emergere del cosiddetto “paradigma dell’esperienza” (per una buona descrizione, nella letteratura italiana, di questa posizione, cfr. Scaglioni, 2006, pp. 93 e segg.), Elizabeth Bird ha proposto di concettualizzare l’esperienza mediale contemporanea come forma di “creatività vincolata”, in cui il rapporto tra pubblico e media come un rapporto che si situa al crocevia tra potere (degli apparati produttivi nella globalizzazione culturale, dei testi) e creatività, individuale e collettiva (Bird, 2003).

b) particolarmente rilevante ai fini della mia ricerca è anche un'altra prospettiva, emersa a partire dagli anni '90 dalle critiche e autocritiche rivolte all'impostazione dei Cultural media studies, che riporta in primo piano l'attenzione alle responsabilità sociali e culturali della comunicazione, al suo rapporto con la sfera pubblica, la partecipazione civile e la democrazia. Questa posizione, particolarmente forte in area nordeuropea (Dahlgren, 1995; Livingstone, 1998), ma anche canadese, australiana (Morris, 1992; Bennett, 1992) e statunitense (Hard, 1997), in tempi recenti ha isolato alcuni concetti chiave per dare nuovo impulso al progetto dei Cultural Studies e ripoliticizzarlo: l'analisi del rapporto tra cultura e cittadinanza e la formulazione della nozione di "sfera pubblica culturale".

Per troppo tempo, hanno notato Peter Dahlgren e Joke Hermes nell'introduzione al numero dell'European Journal of Cultural Studies uscito nel 2006 e interamente dedicato a questi temi, i Cultural Studies per troppo tempo hanno lasciato il monopolio del dominio politico alle scienze politiche, e "hanno adesso bisogno di analizzare le dinamiche della democrazia dal loro punto di vista" (Dahlgren, Hermes 2006, p. 260). La trasformazione della realtà socio-culturale, proseguono gli autori, ha gradualmente illuminato l'insufficienza di definizioni strettamente legali-formali di cittadinanza, che ne limitano l'esercizio ai soli rituali della democrazia rappresentativa (il voto, la partecipazione formale, le discussioni "informate", la lettura di quotidiani "di qualità").

Dal punto di vista dei Cultural Studies, la cittadinanza è da intendersi invece come *lived practice*, pratica della vita quotidiana, e trova un terreno di dispiegamento anche nella cultura popolare: i media popolari forniscono implicitamente un forum, un'arena di discussione che ci consente di riflettere sull'identità e la differenza, su ciò che divide e unisce tutti noi, laddove "noi" può significare cittadini di una nazione così come membri di comunità locali o

tematiche, che si incontrano per caso o organizzano meetings nella vita reale o tramite Internet. Si tratta, evidentemente, di fenomeni profondamente implicati nel processo tramite cui “diveniamo cittadini”, fenomeni che contraddicono l’idea, restrittiva, che la cultura popolare rappresenti esclusivo dominio del personale e del privato (Dahlgren, Hermes, 2006, p. 260).

Su questa linea si colloca l’elaborazione della nozione di “sfera pubblica culturale”, che acquisisce e tenta di rispondere alle critiche rivolte alla tradizionale sfera pubblica Habermasiana, alle distinzioni - e implicite gerarchie - su cui la stessa si basa (pubblico/privato, ragione/sentimento, informazione/esperienza, modalità di comunicazione affettive/cognitive)⁶. La sfera pubblica culturale, nelle parole di Jim McGuigan, “include l’intero dominio dei media e della cultura popolare, e identifica un terreno che si articola attraverso politico, pubblico e personale; attraverso modalità di comunicazione affettiva (estetica ed emozionale), che, facendo leva sull’identificazione, costituiscono un importante strumento di riflessione sulla propria esperienza di vita” (McGuigan, 2005, p. 10).

In quanto espressione tra le più note e diffuse di cultura popolare, anche la fiction televisiva può giocare un ruolo prezioso nella costituzione di una vitale sfera pubblica culturale, sebbene presenti qualche controindicazione di cui è necessario essere avvertiti: la fiction è un genere che non mira all’analisi o alla critica, né, almeno espressamente, alla costituzione dell’opinione pubblica; il suo contributo principale risiede nell’offrire distensione e sollievo dall’esperienza di un reale fin troppo complesso e difficile. I rischi sono dunque quelli della semplificazione, della banalizzazione, della riduzione ad una manichea lotta tra Bene e Male, così come della spettacolarizzazione, in qualche modo connaturata alla finalità dell’intrattenimento e alla presenza di un regime discorsivo che lavora

⁶ Si veda su questo, in particolare, Fraser 1992.

prevalentemente sulle corde dell'emozionalità. Una forma di rappresentazione "figurale", come l'ha definita Scott Lash, termine qui appropriato non solo per via delle proprietà del linguaggio televisivo e della preminenza, in esso, del codice iconico⁷.

D'altronde, la letteratura di settore ha da sempre messo in evidenza come tra le potenzialità e le funzioni sociali e culturali della fiction televisiva possa esservene alcune di particolare rilievo per l'argomento in questione: ad esempio, l'allargamento della *publicness* ad ampi strati della popolazione e la produzione di risposte pragmatiche nello spettatore, ovvero quella nozione di "producerly" descritta da John Fiske in uno dei suoi storici contributi (1989) sulla cultura popolare, che può trovare nei contenuti popolari, come lo sono le storie della tv, un naturale terreno di dispiegamento. Anche Luc Boltanski (2000), che, da diversa prospettiva teorica e disciplinare, riflette sul rapporto tra impegno politico e rappresentazioni medialità per gettare i fondamenti teorici di una "politica della pietà", espone la possibilità che una comunicazione ad alto impatto emotivo e a predominanza iconica non necessariamente scada nella trivializzazione, nell'asservimento dell'immagine televisiva a scopi ideologici ben precisi; essa può al contrario sensibilizzare le coscienze, promuovere la coesione sociale, l'impegno diretto su questioni di interesse comune e, quindi, l'azione politica. Se non altro

⁷ Il figurale, secondo Scott Lash, è il regime di significazione tipico della postmodernità, opposto al "discorsivo" che invece caratterizza la modernità. Il primo significa attraverso figure piuttosto che attraverso parole, e quindi significa iconicamente. Il secondo dà invece priorità alle parole; il figurale, inoltre, si associa ad una sensibilità di tipo estetico piuttosto che letteraria; svaluta il formalismo e giustappone significanti presi dalle "banalità" della vita ordinaria; contesta visioni razionalistiche della cultura; si chiede non "cosa" una cultura significhi ma cosa "faccia". Al contrario, il regime discorsivo attribuisce importanza alle qualità formali degli oggetti culturali; promuove una visione razionalistica della cultura; attribuisce importanza cruciale ai significati degli oggetti culturali (cfr. Lash, 2000, pp. 201-228).

perché, come ha affermato anche Peter Dahlgren, “ogni modello di comunicazione che tenti di eliminare l’a-razionale, rischia in definitiva di divenire irrazionale nella sua negazione di questa importante dimensione della soggettività umana” (Dahlgren, 1995, p.86)⁸.

Infondo, la vita pubblica stessa si regge sulla nozione di *concern*, difficilmente traducibile in italiano: “ciò che mi preoccupa”, “ciò che mi riguarda”, “ciò su cui sarebbe necessario intervenire”. La percezione di ciò che è *concern* si sviluppa in quella terra di mezzo situata tra personale e politico, privato e pubblico (Marini, 2006, p. V), e può trovare alimento in una forma di rappresentazione che sappia potenziare i punti di contatto tra le “macropolitiche”, ovvero le questioni di interesse generale, e le “micropolitiche”, cioè il vissuto del comune cittadino, le sue preoccupazioni, desideri, bisogni.

2. Ipotesi di ricerca

L’assunto di partenza della mia ricerca è che la fiction poliziesca costituisca una zona di intersezione naturale tra pubblico e privato, macropolitiche e micropolitiche: intersezione essenziale alla costruzione di una valida sfera pubblica culturale. In questo, il filone poliziesco ha dalla sua le caratteristiche che si associano, più in genere, ad ogni prodotto di fiction: una modalità di comunicazione

⁸ Dahlgren fa questa affermazione proprio in riferimento alla distinzione, proposta da Scott Lash, tra le forme di significazione “discorsiva” e “figurativa”: la distinzione è molto interessante, a suo avviso, perché riflette quella tra ragione e sentimento, informazione ed esperienza. Per questo ben riassume la discussione, da sempre presente negli studi sulla sfera pubblica, sulla popolarizzazione del giornalismo. Nel giornalismo televisivo, in tutti i contenuti della tv di mainstream - quindi anche la fiction - e nella comunicazione più in genere i due aspetti sono concepiti come contrapposti, di norma con una implicita svalutazione di quello emozionale. “Non solo ci viene chiesto di scegliere tra di essi, ma anche di scegliere bene, e cioè di non scegliere il sentimento” (Dahlgren, 1995, p.86).

affettiva, dicevamo, una forma estetica e poetica che, in linea con la vocazione popolare e universalista della televisione tutta, si caratterizza per il protagonismo della gente comune, della vita quotidiana, della rappresentazione del privato, e che pertanto sollecita l'identificazione del telespettatore; allo stesso tempo, l'universo narrativo delle serie poliziesche ben si presta ad articolare temi e valori della sfera pubblica: le storie attingono massicciamente dalla cronaca e dall'attualità, tematizzano emergenze sociali, portano in scena "eroi istituzionali", ai quali è delegata la difesa di importanti interessi collettivi (la giustizia, la legalità, la sicurezza, l'ordine sociale).

La mia ipotesi di ricerca, più in particolare, è che tale dialettica tra pubblico e privato sia ancora più pronunciata nel caso delle fiction poliziesche italiane, per via delle peculiarità che le identificano fin da quando, agli inizi degli anni '90, ha cominciato ad affermarsi una tradizione autonoma nella produzione di questo genere (con titoli come *L'Ispezzore Sarti*, *Il commissario Corso*, *Un commissario a Roma*). La formula, che si stabilizza definitivamente con *Il Maresciallo Rocca* (1996), presenta i seguenti elementi distintivi: in termini di composizione di genere, un'ibridazione tra drammatico e comico (la presenza di una componente di humor è centrale, ad esempio, in *Carabinieri* o *Don Matteo*, ma rintracciabile anche in serie di tono più realistico come *Distretto di polizia*); in secondo luogo, si registra una predilezione per l'ambientazione in piccole città e province (laddove negli Stati Uniti o in altri paesi europei l'ambientazione prevalente è quella delle metropoli); infine – dato particolarmente importante ai nostri fini – tratto peculiare delle serie poliziesche domestiche è l'enfasi sulla rappresentazione della vita privata dei protagonisti e delle loro relazioni personali e familiari: questo interesse tematico non costituisce, semplicemente, un "retroscena" o un elemento di corredo rispetto al plot principale (come accade nelle produzioni straniere) ma

origina vere e proprie *story lines* dotate di autonomia narrativa accanto a quelle, prettamente, poliziesche⁹.

Secondo Milly Buonanno (2002b) l’insistenza su questa dimensione, così come la presenza di toni leggeri, costituirebbe una strategia intesa a mediare tra le convenzioni di genere e la cultura collettiva nazionale: le prime richiedono che l’eroe trionfi sul crimine, assicurando i colpevoli alla giustizia e ristabilendo l’ordine sociale; la seconda, invece, mal si sposa con queste esigenze di genere, perché da sempre pervasa da un diffuso scetticismo, quando non vera e propria diffidenza, nei confronti delle istituzioni, della giustizia, della legge, e dei loro rappresentanti, ritenuti spesso inefficaci e percepiti come lontani dal cittadino. La mediazione si realizza nella costruzione di eroi “mimetici”, persone comuni, simili ai telespettatori, e dunque più facili da metabolizzare per il nostro ordine simbolico: con le loro piccole nevrosi e difetti, con le gioie e i problemi della quotidianità familiare, con il loro atteggiamento coscienzioso e bonario nello svolgere il proprio lavoro, misto a una (italianissima) insofferenza per i rigidi protocolli della burocrazia, i tutori della legge narrati dalla fiction italiana appaiono credibili, osserva Buonanno, e credibile appare la loro vittoria sul crimine. Riducendo il potenziale minaccioso delle forze dell’ordine, umanizzandole e avvicinandoli al comune cittadino, si mira a legittimare la funzione sociale delle istituzioni e i valori su cui poggiano.

Se è corretta, come ci pare, questa interpretazione, la “sfera pubblica culturale” ritagliata dalla fiction poliziesca italiana dovrebbe qualificarsi come particolarmente efficace: in essa i valori del privato non solo coesistono con, ma divengono strumentali a, un discorso che promuove valori civili, legalità, senso delle istituzioni. Questo l’assunto che intendiamo dunque verificare, attraverso l’analisi di serie di più recente produzione.

⁹ Per un approfondimento delle diverse varianti europee nella fiction televisiva poliziesca si veda Buonanno, 2002a

3. Il disegno della ricerca

3.1 Descrizione del corpus

Per verificare la mia ipotesi di ricerca, ho scelto di analizzare cinque serie (tre prodotte da Rai e due da Mediaset) che, pur rappresentando a pieno titolo espressione della variante nazionale del genere, sono di più recente concezione e differiscono dal prototipo del *Maresciallo Rocca*. In alcuni casi si tratta di serie ispirate a o adattamenti di formati stranieri, in altri di *concept* originali. Tutte costituiscono esempi di “poliziesco corale”, ovvero, hanno per protagonista un’intera squadra (commissariato di polizia, corpo speciale dei carabinieri, ecc.)¹⁰; in tutte vi è un leader, normalmente il personaggio con ruolo gerarchico superiore; tutte sono costituite da almeno 6 episodi (cioè, non sono miniserie ma serie a media/lunga serialità); non costituiscono espressione della tradizionale fiction poliziesca “all’italiana”: in termini di composizione di genere, infatti, sono identificate da una spiccata componente di *action*, quasi totalmente assente invece nella tipologia domestica tradizionale, e da un approccio realistico, che in alcuni casi si accompagna a una certa durezza dei toni (il caso *de La Squadra*) e che vede l’abbondante ricorso, nelle trame, a fatti di cronaca; resiste in tutte le serie analizzate una componente drammatica, più o meno accentuata a seconda dei casi, e mancano invece elementi *comedy* (con l’eccezione di una serie, *Distretto di polizia*, dove, tuttavia, ciò non costituisce l’ingrediente principale).

10 All’inizio del 2000, il modello tradizionale, che vedeva il protagonismo di un singolo poliziotto/detective/investigatore privato, o su una coppia, è stato progressivamente sostituito da polizieschi “corali”, ovvero incentrati su un’intera comunità professionale (carabinieri, polizia, reparti speciali, ecc.). Ha contribuito a ciò l’ondata di successi internazionali come *NYPD*.

Di tutti i titoli inseriti nel corpus, ho per adesso preso in esame le serie trasmesse fino alla stagione 2006-07. Il corpus è così composto:

- *La Squadra*, in onda dal 1999-2000 al 2007 per un totale di otto stagioni; 30 episodi (media stagionale) x 100'¹¹. Porta in scena l'immaginario commissariato di polizia “Sant'Andrea”, a Napoli. L'Ispettore Capo Guerra e i suoi collaboratori affrontano casi diversi, in buona parte legati all'attività della Camorra e ispirati a casi reali (è il primo caso di poliziesco corale nella tv italiana, adattamento del format inglese *The Bill*). Sono state analizzate sette serie.
- *La Omicidi*, in onda nel 2004-05, Raidue, una serie, 6 episodi x 90'. Basato sulle vicende di una Squadra Omicidi e ambientato a Roma, racconta sei indagini su sei delitti legati tra loro dal filo rosso di un serial killer che si prende gioco del leader del gruppo, il Commissario Lazzaro, firmando i suoi omicidi con versi della *Divina Commedia*.
- *Il Capitano*, in onda dal 2004-05, Raidue, tre serie in totale, 6 episodi X 90'. Per la prima volta nel panorama della fiction italiana, in scena la Guardia di Finanza; a guidare il gruppo è il Capitano Traversari, impegnato, insieme ai suoi colleghi, con casi legati ai grandi traffici illeciti e alla criminalità organizzata. La serie è ambientata tra Roma, la Bulgaria, la Toscana e la Puglia. Sono state analizzate le prime due serie.
- *Distretto di Polizia*, in onda dal 2000-01, Canale 5, ad oggi nove serie, 25 episodi (media stagionale) x 50'. Racconta la vita dei personaggi che lavorano all'interno di un commissariato di Polizia, il *X Tuscolano*, a Roma; nel corso

11 A partire dal 2008, è stato creato uno spin-off del programma, dal nome *La Nuova Squadra*, di cui si è conclusa la seconda serie nel novembre 2009.

delle serie si sono avvicinati diversi commissari nel ruolo di protagonisti, che assieme al resto del gruppo hanno affrontato indagini legati alla Mafia e 'ndrangheta come alla ecomafia e a organizzazioni pedo-pornografiche, con molti riferimenti all'attualità (è il primo poliziesco corale di Mediaset, ispirato al format statunitense *NYPD Blue*). Sono state analizzate le prime sette serie.

- *RIS-Delitti Imperfetti*, dal 2004-05, Canale 5, ad oggi cinque serie, 12-16 episodi (media stagionale) x 50'. Basato sul RIS, la sezione scientifica dei Carabinieri, e ambientato a Parma, vede il Capitano Venturi e i suoi collaboratori alle prese per molte stagioni con un serial killer ispirato alla figura di Una Bomber; anche gli altri casi affrontati e risolti in ciascuno degli episodi sono spesso tratti da fatti di cronaca (il programma prende spunto dall'americano CSI). Sono state analizzate le prime tre serie.

3.2 Metodologia di analisi

La metodologia di analisi consiste in:

a) analisi del contenuto svolta sulle cinque fiction prese in considerazione e finalizzata a illustrarne gli sviluppi narrativi nelle diverse stagioni di programmazione.

b) analisi del discorso (Fairclough 1995; Thornham 2005) e analisi narrativa (Allrath, Gymnich, 2006) di tutti gli episodi costitutivi della stagione 2006-07 di ogni programma.

In particolare, sono state formulate le seguenti domande di ricerca:

1. Questa tipologia di produzioni offre un'immagine positiva delle istituzioni e dei loro rappresentanti?
2. Nonostante si tratti di produzioni che differiscono dalla tradizionale serie poliziesca all'italiana, si può affermare che la

rappresentazione del privato rimanga ancora luogo di investimento privilegiato, nella loro economia narrativa? In che modalità?

3. Nell’universo morale delle serie si realizza un adeguato equilibrio tra valori, interessi, preoccupazioni tipiche della sfera privata e della sfera pubblica?

4. Principali risultati raggiunti

Nell’espone i principali risultati della ricerca, partirò dalle risposte alle tre domande sopracitate, per poi argomentarle in maggiore dettaglio tramite riferimenti ai programmi esaminati e illustrare quindi le mie conclusioni.

1. In tutti i casi le forze dell’ordine sono rappresentate in modo assolutamente positivo; le “squadre” sono efficienti e molto coese, i loro componenti dediti al proprio lavoro, che vivono con esemplare scrupolosità e, in alcuni casi, persino abnegazione.
2. Con la sola eccezione de *La Squadra*, la dimensione privata, interpersonale e familiare continua a costituire una preoccupazione tematica centrale anche nell’economia narrativa delle serie poliziesche *action*.
3. Con la sola eccezione de *La Squadra*, l’universo morale costruito nei programmi analizzati è coerente e omogeneo quanto ad articolazione del rapporto pubblico/privato, che propende nettamente in direzione di quest’ultima dimensione. Gli effetti di senso che ne derivano, tuttavia, sono in aperto conflitto con il tentativo di produrre un discorso che promuova valori civili e conferisca legittimazione sociale alle forze dell’ordine. La rappresentazione dell’efficienza istituzionale risulta infatti fortemente indebolita, quasi invalidata, da una

sistematica privatizzazione della cultura, dei valori, delle pratiche professionali.

Tale “privatizzazione” si realizza attraverso la messa in campo di precise costruzioni narrative e ideologiche, che sintetizzo come segue: 1) la rappresentazione dell’eroe, ovvero il leader del team, con riferimento a: a) alle sue caratteristiche personali, come l’atteggiamento verso il lavoro e verso la dimensione familiare/affettiva; b) la presenza di fattori che determinano la sovrapposizione, nello svolgimento del suo lavoro, di valori/obiettivi professionali e privati; 2) la rappresentazione della comunità professionale, ovvero la squadra, con riferimento a: a) grado di importanza attribuita alle story lines centrate sulle relazioni interpersonali dei/tra i colleghi rispetto al plot poliziesco; b) grado di coesione della squadra; c) modalità di costruzione della squadra come “work family”. Vediamo la prima tabella:

	Ris-Delitti imperfetti	Il Capitano	La Omicidi	La Squadra	Distretto di polizia
E' totalmente dedicato al suo lavoro, che viene presentato come più importante della sua vita privata	Capitano Riccardo Venturi	Capitano Giulio Traversari			
Non ha famiglia	Capitano Riccardo Venturi	Capitano Giulio Traversari	Commissario Lazzaro		
Ha famiglia				Ispettore Capo Guerra	<ul style="list-style-type: none"> - Commissario Giovanna Scalise (serie 1 e 2) - Commissario Roberto Ardenzi (serie 6) - Commissario Marcello Fontana (serie 7) - Commissario Giulia Corsi (serie 3,4 e 5), ragazza single che vive con la sorella più giovane

Tab 1 La rappresentazione dell'eroe. Caratteristiche del leader

In tre programmi su cinque, il leader del team è inizialmente presentato come qualcuno che si identifica totalmente con il suo lavoro, che non ha famiglia e che non è in grado di impegnarsi in

relazioni stabili; è inoltre circondato da un'aurea malinconica e solitaria, spesso i suoi colleghi e amanti ne criticano l'exasperata deontologia professionale, in nome della quale sacrifica la dimensione personale e affettiva. In realtà, in tutte le serie (ad eccezione de *La squadra*), la sfera privata non è affatto cancellata, ma gioca anzi un ruolo essenziale nella costruzione di questi personaggi e della loro cultura professionale, arrivando in alcuni casi a determinare una sistematica sovrapposizione, se non vera e propria coincidenza, di obiettivi privati e lavorativi. Lo mostra la tabella seguente:

Tab.2 Fattori che determinano la sovrapposizione di valori/obiettivi professionali e privati per il leader del gruppo

	Ris	Il Capitano	La Omicidi	L S	Distretto
Perdite private esplicitamente presentate come motivazione centrale nella decisione di entrare nelle forze dell'ordine (o di restarci)	Capitano Venturi: sceglie di dedicarsi alla lotta contro il crimine come sorta di “nemesi” per la perdita dei genitori, uccisi dalla malavita quando era ancora un ragazzo	Capitano Traversari : nel primo episodio, rinuncia a presentare le dimissioni quando il suo migliore amico e collega viene ucciso da criminali			Commissario Giulia Corsi (serie 4): i suoi genitori sono stati uccisi dall'organizzazione pedo-pornografica contro cui il padre, un magistrato, aveva istituito un processo. Vestire i panni di poliziotta significa per lei rendere giustizia a entrambi, proseguire l'impegno del padre e riscattarsi simbolicamente dal senso di colpa che la perseguita (gli uomini della scorta non poterono proteggere i genitori perché il padre li aveva mandati a cercare la stessa Giulia, scappata da casa)

<p>Fattori di coinvolgimento personale nella lotta contro la criminalità (vita passata)</p>	<p>Capitano Venturi: il running plot che attraversa le 4 serie è basato sullo scontro tra il Capitano e un serial killer che intende vendicarsi su di lui e su i suoi cari della perdita della moglie, uccisa accidentalmente dal Capitano in uno scontro a fuoco di molti anni prima</p>		<p>Commissario Lazzaro: la linea narrativa orizzontale della serie vede la squadra impegnata nella caccia a un serial killer che ha un conto in sospeso con il commissario Lazzaro, accidentalmente responsabile della morte della di lui moglie</p>	<p>- Commissario Giovanna Scalise (serie 1 e 2): alla base del running plot delle due serie c'è l'uccisione, avvenuta 5 anni prima, del marito di Scalise da parte di un capo di Cosa Nostra. Il boss intende adesso vendicarsi perché la testimonianza di Scalise determinò l'arresto e suicidio in carcere del figlio del boss.</p> <p>- Commissario Roberto Ardenzi (serie 6): la linea orizzontale è basata sulla lotta contro una cosca mafiosa, il cui boss prende di mira Ardenzi e la sua famiglia perché il Commissario, da bambino, fu testimone di un omicidio compiuto dal boss</p>
---	---	--	--	---

<p>Motivi di coinvolgimento personale nella lotta contro la criminalità (vita presente)</p>	<p>Capitano Venturi: il serial killer che lo ha preso di mira, a scopo di rappresaglia, uccide la sua fidanzata e collega e la sua successiva compagna</p>	<p>Capitano Traversari : la donna di cui è innamorato finisce per essere coinvolta dall'ex-marito nel racket su cui Traversari e la sua squadra stanno indagando</p>	<p>Capitano Lazzaro: il killer a cui sta dando la caccia rapisce la figlia che il Capitano scopre di aver avuto da una collega</p>	<p>-Commissario Giovanna Scalise (serie 1 e 2): gli uomini del boss mafioso che Scalise intende arrestare attentano ripetutamente alla sua vita e a quella dei suoi figli</p> <p>-Commissario Giulia Corsi (serie 4): come suo padre in passato, anche Giulia diviene bersaglio dell'organizzazione pedopornografica su cui indaga; la stessa, inoltre, uccide anche il suo collega e neo-marito</p>
---	--	--	--	--

In tre casi su cinque (*Ris, Il Capitano, Distretto di polizia*) la sfera privata è all'origine stessa dell'investitura professionale dei leader, che decidono di entrare nelle forze dell'ordine dopo aver subito perdite private (genitori, coniugi, partner, amici) per mano della criminalità, organizzata o meno; simili ragioni di coinvolgimento personale, relativi al passato dei leader o piuttosto alla loro vita presente, sono alla base della devozione totalizzante con cui essi

svolgono la loro azione di contrasto alla malavita, e forniscono le pietre angolari dell'architettura narrativa rilevata in tre programmi su cinque (*Ris*, *La Omicidi*, *Distretto di polizia*): si tratta di un *running plot*¹² fondato su un meccanismo di vendette incrociate tra il leader e la sua squadra da un lato e i malviventi cui danno la caccia dall'altro, intenzionati a vendicarsi di conflitti passati o perdite private. Questo meccanismo produce una vera e propria escalation di violenza e lutti da entrambe le parti. Nel caso di *Distretto di polizia* la formula si ripete, con variazioni sul tema rappresentate dalla diversa tipologia di antagonisti, per ognuno dei commissari che si avvicinano alla guida del gruppo.

a) La rappresentazione della comunità professionale

	<i>Ris</i>	<i>Il Capitano</i>	<i>La Omicidi</i>	<i>La Squadra</i>	<i>Distretto</i>
	Story lines marginali nella prima serie; crescentemente rilevanti nelle successive (contrariamente al format originale, <i>CSI</i>)	Più importanti	Più importanti	Meno importanti (in linea con il format originale, <i>The Bill</i>)	Più importanti (a differenza del format originale, <i>NYPD Blue</i>)

Tab. 3 Grado di importanza attribuito alle story lines centrate sulle relazioni interpersonali dei/tra i colleghi rispetto al plot poliziesco

¹² Una linea narrativa orizzontale, che attraversa gli episodi di un'intera stagione e trova parziale chiusura al termine della stessa, per poi riprendere in quella successiva.

In quattro delle cinque serie prese in esame, l’enfasi sulla dimensione privata e sui legami interpersonali rimane molto forte, in linea con il tradizionale approccio italiano alla produzione di fiction poliziesca. Significativo notare come per due delle serie ispirate a/adattamenti di format stranieri, ovvero *Ris* e *Distretto di Polizia*, ciò costituisce la principale strategia di “indigenizzazione” (cioè adattamento al contesto culturale nazionale, Buonanno 2002b) del prodotto originario: *Distretto di Polizia* si distacca da *NYPD* caratterizzandosi come la serie poliziesca di tipo *action* che, nel panorama delle fiction italiane, più accentua le componenti di *romance* e di *drama*; dal canto suo, *RIS*, nella prima serie, ha cercato di conformarsi al modello di *CSI* e limitare i riferimenti alla vita privata e ai drammi personali dei protagonisti; tuttavia, di stagione in stagione, queste tematiche hanno assunto importanza crescente, con una profusione di linee narrative centrate sulle relazioni romantiche e amicali dei protagonisti e/o sui loro problemi e gioie familiari: è a questa dimensione, e non a quella professionale, che si affida la caratterizzazione dei personaggi.

Al contrario, in *CSI* i profili psicologici dei personaggi sono solo abbozzati e i riferimenti alla loro vita privata, più che svelarne la personalità, ne accrescono l’aurea di mistero; inoltre, in *CSI*, a differenza di *RIS*, i legami familiari dei protagonisti sono solo *uno* dei (pochi) elementi biografici che ci vengono mostrati, perché i personaggi sono identificati anche da altre forme di appartenenza sociale e culturale¹³. Diverso invece il caso de *La Squadra*, che rimane maggiormente in linea con il format inglese *The Bill*,

¹³ Sulle differenze fra *CSI* e *RIS* si veda anche l’analisi svolta dall’Osservatorio di Pavia dal titolo “*CSI* e *RIS* a confronto: l’ombra e l’evidenza”, al link <http://www.osservatorio.it/interna.php?m=v§ion=analysis&idsection=000015&pos=0&ml=f&wordtofind=csi+>

mantenendone il focus narrativo sulle vicende professionali (crimini e indagini) e l'approccio realistico, caratterizzato da toni cupi e crudi¹⁴.

b) Grado di coesione della squadra

Come nel caso di molte serie incentrate su una comunità professionale/ambiente di lavoro (si pensi al sottogenere "ospedaliero", ad esempio), le squadre rappresentate in questi programmi sono molto affiatate, sia sul piano professionale che su quello dei legami interpersonali. In tutte le serie, ad esclusione de *La Squadra*, il principale fattore di coesione della comunità professionale risiede nella figura del leader e nel continuo "regolamento di conti" tra lui/ lei e i suoi nemici (serial killer, la Mafia, organizzazioni criminali di diverso stampo) che lo/la pone in una posizione di vulnerabilità perenne: ciò mobilita attorno alla sua persona l'intensa solidarietà dell'intera squadra.

Alcune delle serie (*Distretto e RIS*) presentano un numero impressionante di plot di questo tipo, che coinvolgono anche altri membri della squadra: come il loro leader, anch'essi maturano motivi di coinvolgimento personale nei casi su cui indagano, e/o vengono uccisi ad opera di malviventi e/o perdono familiari o amici, vittime di rappresaglie. In tutti i casi, assicurare i colpevoli alla giustizia, per il capo e per gli altri colleghi diventa un mezzo per aiutarli a ottenere un risarcimento simbolico per le loro perdite private o per vendicarne l'assassinio.

14 Significativamente, lo spin-off *La Nuova Squadra*, iniziato nel 2008 dopo la conclusione de *La Squadra*, si caratterizza per una netta virata in direzione delle altre fiction, incorporando dosi consistenti di *romance e drama* e dando maggiore peso, rispetto al format originale, alla rappresentazione del privato.

c) Costruzione della comunità professionale come work family

È importante notare che il ruolo svolto dalla comunità professionale come gruppo affiatato, protettivo, inclusivo, dove tutti i componenti aderiscono alle “crociate private” degli altri è rafforzato dalla struttura relazionale delle stesse squadre. In tutte le serie, i colleghi hanno forti legami interpersonali, che vanno oltre la semplice solidarietà professionale, come mostra la tabella seguente:

<i>Ris</i>	<i>Il Capitano</i>	<i>La Omicidi</i>	<i>La Squadra</i>	<i>Distretto</i>
8 componenti in totale, di cui: - 6 coppie, formate durante le 3 stagioni analizzate	5 componenti in totale, di cui: - 2 coppie (nella prima serie)	8 componenti in totale, di cui: - 3 coppie	Poche relazioni sentimentali/parentali	9 membri in media, moltissime relazioni: -Giovanna Scalise e Valter Marrico (serie 2); - Giulia Corsi e Davide Rea (serie 5) - molti, molti altri...

Tab. 4 Relazioni sentimentali fra colleghi

Amori e fidanzamenti, amicizie e solidarietà concorrono a costituire l’ambiente di lavoro come luogo caldo e protettivo, sede della generazione e mantenimento di legami interpersonali. Ma, in modo più significativo, la struttura relazionale di queste comunità professionali riproduce le dinamiche tipiche della famiglia (spesso anche attraverso la presenza di una coppia di colleghi più anziani, uomo e donna, protettivi nei confronti dei più giovani, che simboleggia la coppia coniugale). In questo senso, le produzioni di tipo *action* prese in esame si collocano in linea con il prototipo del Maresciallo Rocca, protettivo tanto nei confronti dei tre figli ormai

adulti ma restii ad abbandonare il tetto paterno (o pronti a tornarvi alla prime difficoltà), quanto nei confronti dei colleghi più giovani.

Nei programmi in cui il leader e la maggior parte dei componenti non hanno famiglia, la squadra agisce come un surrogato simbolico della stessa (i personaggi lo affermano esplicitamente), divenendo una specie di *work family*, una famiglia elettiva; invece, nei casi in cui il leader e la maggior parte dei membri hanno i loro nuclei familiari, questi circondano la *work family* creata dalla comunità professionale e vengono ad essere profondamente inseriti all'interno della sua rete relazionale in qualità di amici, amanti, etc. (Buonanno, 2002b). Accade anche all'estero: *ER, NYPD* - solo per citare alcune serie popolari - presentano una *work family* che per molti dei personaggi diventa sostitutiva della famiglia biologica e per altri luogo ove trovare ristoro, distensione, risoluzione ai problemi piccoli e grandi posti da questa (e anche all'estero il modello dilaga e si insinua in produzioni di genere e argomento diverso: si pensi, ad esempio, alle “famiglie di amici” su cui si fondano popolari sit-com come *Sex and the City* o *Friends*, Giomi 2005).

Tuttavia, le serie poliziesche italiane si distinguono per una particolarità rispetto alle straniere, statunitensi o europee: non si limitano a riprodurre l'esperienza, le dinamiche e persino i ruoli tipici della famiglia all'interno del gruppo professionale, né si accontentano di creare un cortocircuito di relazioni con i nuclei biologici dei componenti; le nostre *work family* più spesso incorporano *tout court* legami di parentela (moglie e marito, padre e figli che lavorano nella stessa squadra) o addirittura li generano (colleghi che si sposano e/o hanno figli), con una sistematicità che non ha paragoni nel panorama internazionale.

<i>Ris</i>	<i>Il Capitano</i>	<i>La Omicidi</i>	<i>La Squadra</i>	<i>Distretto</i>
-una coppia padre/figlia (De Biase, il membro più vecchio e sua figlia Francesca) -il Capitano Venturi, il leader, è una sorta di figlio adottivo per il suo anziano collega Di Biase e di fratello per la di lui figlia Francesca	No	-una coppia sposata con figlio -una coppia non sposata ma con una figlia	No	-Giovanna Scalise e un suo collega (serie 1), con figlio -Giulia Corsi e Paolo Libero, si sposano (serie 3 e 4) -Giuseppe Ingargiolo e Vittoria, si sposano (serie 7) -altre due coppie nella serie 7 si sposano e vanno a vivere insieme

Tab. 5 Relazioni familiari fra colleghi

5. Conclusioni

La mia analisi delle fiction poliziesche domestiche si proponeva di indagare il modo in cui esse articolano i valori della sfera pubblica e quelli della sfera privata e di stabilire il peso specifico che ciascuna delle due dimensioni assume all'interno dell'universo ideologico di

queste narrazioni. Ho preso in esame cinque serie, trasmesse per più stagioni a partire dal 1999-2000 fino al 2006-2007: alcune sono ad oggi (2009-2010) ancora in programmazione (*R.I.S. Delitti Imperfetti*, *Distretto di Polizia*) altre si sono concluse (*La Squadra*, *Il Capitano*), una (*La Omicidi*) è andata in onda per una sola stagione.

La mia ipotesi di ricerca era la seguente: la fiction poliziesca, per via delle sue caratteristiche può costituire una zona di intersezione naturale tra pubblico e privato, macropolitiche e micropolitiche: in quanto “fiction”, esprime al massimo la natura della poetica televisiva tutta, orientata al primato del quotidiano e dei sentimenti; in quanto subgenere poliziesco, nelle sue narrazioni trovano spazio le tematiche della giustizia, della legalità, del diritto e, insomma, della sfera pubblica. Tale intersezione, essenziale alla costruzione di una valida “sfera pubblica culturale” (McGuigan, 2005), può risultare potenziata all’interno della fiction poliziesca domestica, la quale da sempre si distingue per l’insistenza sulla rappresentazione della vita privata dei suoi protagonisti. Nel 2002 Buonanno notava come questa fosse una strategia volta ad umanizzare e avvicinare al pubblico i tutori della legge, figure altrimenti impopolari in un Paese pervaso dallo scetticismo verso le istituzioni e i loro rappresentanti, che dai racconti della fiction ricaverebbero così legittimazione sociale.

L’analisi del discorso svolta sui cinque prodotti inseriti nel mio corpus ha mostrato come la centralità accordata alla dimensione privata e familiare dei personaggi sia ancora tratto peculiare del poliziesco televisivo “all’italiana”. In questo senso, la presenza di una squadra – tratto distintivo di tutte le serie analizzate rispetto a quelle tradizionali, che sono centrate su un singolo poliziotto o una coppia – assume importanza centrale. Le vicissitudini personali dei protagonisti continuano a costituire l’ambito privilegiato per la loro caratterizzazione, a discapito della dimensione professionale, offrendo inoltre *story lines* parallele e, spesso, intrecciate con quelle investigative; la comunità professionale offre un’ulteriore risorsa per

approfondire i ritratti psicologici dei suoi componenti e dilatare l'importanza del privato, attraverso il focus sulle relazioni sentimentali e di amicizia che nascono tra colleghi.

Il privato, insomma, rimane un'area di investimento privilegiato, ma sulla base della mia analisi ritengo che questa opzione narrativa, consolidata e rielaborata nel corso del tempo, produca oggi effetti di senso che smentiscono l'ipotesi del poliziesco televisivo domestico come luogo di dispiegamento di una “sfera pubblica culturale” particolarmente efficace. Nell'economia narrativa di tutte le serie esaminate, con la sola eccezione de *La Squadra*, il privato non gioca più un ruolo strumentale alla promozione del rispetto delle istituzioni e della cultura della legalità, come rilevato da Buonanno nella sua analisi; anzi, si può dire che si ponga addirittura in contrasto con la produzione di un discorso orientato a tali valori.

Una prima dimostrazione è fornita dal “design”, se così si può dire, dei leader delle squadre, che presentano forti analogie da serie a serie: moltissimi sono i casi in cui alla base della stessa scelta di indossare le divise vi è la perdita di persone care ad opera della malavita, perdite per le quali si cerca risarcimento simbolico; moltissimi sono i casi in cui il leader e/o i membri della sua squadra vengono coinvolti personalmente nella lotta al crimine, per via di ritorsioni e vendette esercitate sui loro cari. I Commissari che hanno guidato la squadra di *Distretto di Polizia* nelle sue diverse stagioni, il Capitano Traversari de *Il Capitano*, Il Capitano Venturi di *R.I.S. Delitti Imperfetti* e il Capitano Lazzaro de *La Omicidi* svolgono il loro lavoro con coscienziosità e devozione tali da rasentare l'abnegazione; ma tale atteggiamento sembra originare da privatissime preoccupazioni piuttosto che da un'incondizionata adesione ai valori delle istituzioni in cui prestano servizio: nella loro lotta contro il crimine, i nostri non agiscono solo in nome della giustizia, ma anche (soprattutto) per sete di vendetta. D'altronde, “Giustizia privata” è

termine significativamente ricorrente tra i titoli degli episodi delle diverse serie analizzate.

Ora, bisogna notare che questa deriva “giustizialista” non è né un’invenzione né una peculiarità della televisione nostrana. I protagonisti delle serie che ho analizzato – in particolare il Capitano Venturi di *RIS* e il Capitano Lazzaro de *La Omicidi* – ricordano infatti la figura del *lonely avenger*, il “vendicatore solitario”, indiscusso eroe di un filone di fiction statunitensi e inglesi trasmesse a partire dagli anni ’70: quando il consenso e l’ordine sociale del dopoguerra vennero meno e lasciarono il posto alla percezione di una crescente instabilità e vuoto normativo, nota Liz Cook, la televisione rispose con produzioni come *Law and Order*, e le “serie poliziesche divennero un’arena in cui il lavoro ideologico e disciplinatorio della polizia acquistò una visibilità senza pari” (Cook, 2001, p. 198). Negli Stati Uniti, dopo che lo scandalo Watergate mise in crisi la fiducia dei cittadini nello Stato, le storie della fiction cominciarono a popolarsi di un vero e proprio plotone di poliziotti (o ex tali) disillusi circa la capacità delle istituzioni di contrastare il crimine e l’ingiustizia, insofferenti dei rigidi protocolli della burocrazia, dediti a metodi persino violenti e quasi sempre *politically incorrect*, percepiti come gli unici in grado di ristabilire l’ordine (Pastore, 2008).

Negli anni ’80 e ’90 queste serie circolarono ampiamente nei palinsesti italiani: si pensi, tra gli altri, a prodotti come *The Equalizer* (CBS; 1985-1989), forse il più popolare, incentrato su un ex-agente della CIA che offre ai cittadini di New York i suoi servizi privati; si pensi a *The Hunter* (NBC, 1984-1991), il cui protagonista, significativamente ribattezzato “il cacciatore”, è un autioritario poliziotto deciso a percorrere persino le strade dell’illegalità pur di punire il crimine; si pensi infine a molti altri eloquenti titoli, quali *Swift Justice* (trasmesso da Mediaset con il nome di *Swift il giustiziere*), *Vengeance Unlimited* (RAI, *Mr Chapel*); *Dark Justice* (RAI, *I giustizieri della notte*). Che si tratti di poliziotti, avvocati agenti dei

Servizi Segreti, i protagonisti di tutte queste serie lottano per vendicare i cittadini dei torti subiti, potendo dove là dove la legge e la burocrazia ordinarie hanno fallito; soli, senza legami, resi cinici dalla vita, trovano nel far rispettare le leggi a modo loro l'unica possibile risposta a una società anomica e, a volte, l'unico possibile riscatto anche per i propri cari, uccisi senza avere giustizia.

Gli eroi del poliziesco italiano, sempre in bilico tra spirito di servizio vendetta privata, possono dunque contare su illustri precedenti. In alcuni casi, infatti, anche gli autori delle serie statunitensi e inglesi ricorrono a notazioni biografiche per accentuare il carattere di “battitori liberi” delle loro creature e sollecitare l'empatia del pubblico verso quella che si configura a tutti gli effetti come una crociata portata avanti con dubbi mezzi: è il caso, ad esempio, di Marshall de *I giustizieri della notte* (di giorno giudice in tribunale e di notte giustiziere in motocicletta), la cui fiducia nel Sistema va in crisi dopo che gli assassini di moglie e figlia rimangono impuniti.

Si tratta però di episodi sporadici, mentre nel caso italiano questo impianto è divenuto modello di ruolo dominante, e il privato appare l'unico universo su cui poggia la mitopoeisi delle storie nostrane. Ne è dimostrazione la seconda area che ho preso in esame, ovvero la rappresentazione delle comunità professionali portate in scena dalle cinque serie: le loro strutture relazionali, simili da programma a programma, rendono massima la sovrapposizione tra interessi personali e dovere professionale, perché spingono la *work family* tipica di molte fiction di genere diverso oltre ogni significato allegorico. Queste *work family* sono profondamente intrecciate o in parte addirittura coincidenti con le famiglie naturali. La rappresentazione virtuosa delle istituzioni che i programmi analizzati pur si sforzano di dare risulta, in quattro casi su cinque (con l'eccezione de *La Squadra*) fortemente invalidata da una simile costruzione: le categorie professionali oggetto della narrazione, si

tratti dei Carabinieri, della Polizia o della Guardia di Finanza, sono efficaci nella prevenzione e repressione della delinquenza perché poggiano su un ottimo lavoro di squadra, e quest'ultimo appare a sua volta possibile non tanto in virtù di una comune deontologia o senso delle istituzioni, ma perché ricalca o incorpora ferree geometrie familiari. Sotto le divise di carabinieri, marescialli, brigadieri, avvocati, finanziari, commissari di polizia battono cuori di padri, madri, figli, sorelle, fratelli, vedovi, fidanzati e amanti che proteggono i loro cari o ne vendicano la memoria.

La fiction, espressione tra le più popolari di un medium popolare per eccellenza, tende inevitabilmente a mettere in trasparenza i tratti di continuità socio-culturale piuttosto che gli elementi di mutamento: osservando l'Italia delle sue storie si ha quasi la sensazione che il "familismo amorale" - in cui Edward C. Banfield individuava un forte ostacolo alla cooperazione interindividuale e al progresso e Carlo Tullio-Altan la matrice del qualunquismo nazionale - sia resistito e prosperato, nonostante le "brutali condizioni di vita" (Banfield, 2006, p. 125) rilevate nel Sud degli anni Cinquanta abbiano, nel frattempo, ceduto il passo ad un benessere diffuso in tutta la nazione. Anzi, per essere più precisi, in almeno tre delle serie poliziesche prese in esame (*Ris*, *Distretto di Polizia*, *La Omicidi*) pare di scorgere una versione aggiornata del familismo amorale, il familismo "morale": si può essere buoni, professionalmente efficaci e civilmente impegnati solo in quanto membri di una famiglia, biologica e non. L'accento sull'appartenenza familiare come unico ethos condiviso e condivisibile, che tinge di sé ogni altra forma di etica o deontologia, finisce inevitabilmente per ridurre o subordinare il bene comune a questioni di tipo privato.

A tal proposito è significativo rilevare l'ostinata coerenza dell'universo ideologico di queste fiction: non solo le ragioni che spingono gli eroi istituzionali a ripristinare legge e ordine originano nella sfera privata, ma anche la devianza, la delinquenza, i

comportamenti antisociali sono ritagliati nell’area delle motivazioni individuali. In particolare, è all’interno della famiglia (biologica) che il crimine si produce, entro le nevrosi e ossessioni che sprizzano dai legami corti di sangue; è grazie alla famiglia, o ai valori del familismo, che il crimine viene circoscritto e punito. L’accento di queste narrazioni, insomma, non è mai sul sistema, ma sempre sugli individui (l’agente di polizia come il criminale), mai sulla collettività e sempre sulla persona. La società non viene mai chiamata in causa, preferendo rovistare tra le narrative dei singoli, tra i loro più stretti legami, naturali e/o affettivi.

In conclusione, l’analisi ha smentito l’ipotesi di ricerca sulla qualità della sfera pubblica culturale prodotta dalle serie poliziesche nostrane. Pubblico e privato, lungi dal godere di un buon equilibrio, sono ancora in rapporto gerarchico, ma di segno inverso rispetto a quello rilevato nella tradizionale sfera pubblica Habermasiana: è la dimensione privata e relazionale ad essere strutturalmente sovraordinata a quella professionale, e, dunque, pubblica. In particolare, i valori, i legami e gli interessi familiari, finiscono per divenire il dispositivo narrativo e ideologico portante, l’orizzonte vaoriale a cui tutto si riconduce: fuori dalle famiglie - professionali e di sangue insieme - dei poliziotti della fiction, non c’è niente, se non istituzioni corrotte o imbrigliate dai rigidi protocolli della burocrazia, e in ogni caso lontane dalla gente; una società impalpabile, fluida, atomizzata, in cui si sono polverizzate le appartenenze collettive e la capacità di dar vita a forme di solidarietà allargata.

Le rappresentazioni della fiction poliziesca italiana sono lontane, oggi, dal qualificare i media popolari come agenzie di coesione sociale. Nelle loro comunità professionali si riflette lo stesso malessere di quel sociale che esse dovrebbero tutelare: un sociale debole e instabile, perché ritagliato negli interstizi del reticolo delle relazioni interpersonali (Beck, Giddens, Lash 1999), popolato di

individui disposti ad investire solo nella loro ristretta cerchia sociale, amicale, familiare e incapaci di agire per la collettività, nemmeno quando sarebbero tenuti a farlo, come i nostri finzionali poliziotti, “per contratto”. Un messaggio politicamente tanto più grave, che certo configura una responsabilità precisa per la tv pubblica e privata, quanto più si rivolge a un Paese oggi come ieri afflitto da un radicato sistema clientelare, dalla sfiducia nelle istituzioni, da un debole senso civico e della diffusa cultura della illegalità.

Bibliografia

Abercrombie, N., Longhurst, B., *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London, 1998.

Allrath G., Gymnich M., *Narrative Strategies in Television Series*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006

Banfield, E. C., *The Moral Basis of a Backward Society*, Glenoce, Ill, The Free Press, 1956 (trad. it. *Le basi morali di una società arretrata*, Il Mulino, Bologna, 2006).

Bauman, Z., *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000 (trad. it.: *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002).

Bird, E., *The Audience and Everyday Life. Living in a Media World*, Routledge, London, 2003.

Beck, U., Giddens, A., Lash, A., *Reflexive Modernization*, Polity Press, Cambridge, 1994 (trad. it. *Modernizzazione riflessiva*, Asterios, Trieste, 1999)

Bennett, T., "Putting Policy into Cultural Studies," in L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (eds.). *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, pp. 23-33

Boltanski, L., *La souffrance à distance*, Éditions Métailié, Paris, 1993 (trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000)

Buonanno, M.(a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana/l'Italia nella fiction*, Anno XVIII, Edizioni VQPT- RAI, Roma, 2007

Buonanno, M. (a cura di) , *Le radici e le foglie. La fiction italiana/l'Italia nella fiction*, Anno XVII, Edizioni VQPT-Rai, Roma, 2006

Buonanno, M. (a cura di), *Lontano nel passato. La fiction italiana/l'Italia nella fiction*, Anno XVI, Edizioni VQPT-Rai, Roma, 2005

Buonanno, M. (a cura di) (a), *Eurofiction 2001. La fiction tv in Europa. Quinto Rapporto*, Edizioni VQPT-Rai, Roma, 2002

Buonanno, M. (ed.) (b), *Storie e Memorie. La fiction italiana/l'Italia nella fiction*, Anno XIII, Edizioni VQPT-Rai, Roma, 2002

Cook, L. "The Police Series", in Pp. in G. Creeber (a cura di), *The Television Genre Book*, British Film Institute, London, 2001, pp. 122-123

Creeber, G., *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, BFI Publishing, London, 2004

Dahlgren, P., Hermes, J., "Cultural Studies and Citizenship", *European Journal of Cultural Studies*, 2006, vol. 9(3), pp. 259-265

Dahlgren, J. *Television and the Public Sphere. Citizenship, Democracy and the Media*, Sage, London, 1995

De Blasio, E., Sorice, M., *Cantastorie mediali. La fiction come story-teller della società italiana*, Audino, Roma, 2004

Fairclough N., *Media Discourse*, Edward Arnold, London, 1995

Ferguson, M., Golding, P. (eds), *Cultural Studies in Question*, Sage, London/New Delhi/Newbury Park, 1997

Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, Routledge, New York, NY, 1989.

Fraser, N., "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy" in C. Calhoun (ed), *Habermas and the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, pp. 109-142

Garnham, N., "Political Economy and the Practice of Cultural Studies," in Ferguson, Golding 1997, pp. 56-73.

Giomi, E. "Public and Private, Global and Local in Italian Crime Drama: The Case of *La Piovra*", in M. Ardizzoni, C. Ferrari, *Globalization and*

Contemporary Italian Media, Lanham, Maryland (USA) Lexington Books, 2009, pp. 81-103.

Gioni, E., “Sex and the City”, in F. Monteleone, *Cult Series. Le grandi narrazioni televisive nell’America di fine secolo*, Dino Audino, Roma, 2005, pp. 5 – 27.

Hammond, M., Mazdon, L., *The contemporary Television Series*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005

Hard, H., “Beyond CS: Recovering the ‘Political’ in Critical Communication Studies”, *Journal of Communication Inquiry*, Fall 1997, pp. 21-70

Lash, S., *The Sociology of Postmodernism*, Routledge, London, 1990, (trad. it. *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*, Armando Editore, Roma, 2000).

Livingstone, S., “Audience Studies at the Crossroads. The ‘Implied Audience’ in Media and Cultural Theory”, *European Journal of Cultural Studies*, 1998, vol. 1(2), pp.193-217

Livolsi, M., *La società degli individui. Globalizzazione e mass-media in Italia*, Carocci, Roma, 2006.

Lutter, C., Reisenleitner, M., *Cultural Studies. Eine Einführung*, Erhard Löcker GesmbH, Wien, 2002 (trad. it. *Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di Michele Cometa, Mondadori, Milano, 2004

Marini, R., *Mass media e discussione pubblica*, Laterza, Bari, 2006

McGuigan, J., “The Cultural Public Sphere”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8(4), pp. 427-443

Morris, M., “Banality in Cultural Studies”, *Discourse*, 1988, 10(2), pp. 3-29.

Morris, M., “On the Beach’”, in L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (eds.). *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, pp. 450-478.

Murdock, G. "Cultural Studies: Missing Links", *Critical Studies in Mass Communication*, 1989, 6(4), pp. 436-40.

Pastore, R., *Sulle strade della fiction. Le serie poliziesche americane nella storia della televisione*, Lindau, Torino, 2008

Rampazi, M., Tota, A. L., (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Carocci, Roma, 2005

Scaglioni, M., *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.

Thornham, S., Purvis, T., *Television Drama: Theories and Identities*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005

Tullio-Altan, C., *La nostra Italia. Arretratezza socioculturale, clientelismo, trasformismo e ribellismo dall'Unità ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1986

Weintraub, J., Kumar, K. (eds), *Public and Private in Thought and Practice: Perspectives on a Grand Dichotomy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

CMCS Working Papers Series.

This series is intended to:

- Present high quality research and writing (including research in-progress) to a wide audience of academics, policy-makers and commercial/media organisations.
- Set the agenda in the broad field of media and communication studies.
- Stimulate and inform debate and policy.
- Bridging different fields of communication studies

Editorial Board

- Series Editor: **Prof. Michele Sorice**
- Series Deputy Editors: **Prof. Emiliana De Blasio** and **Prof. Paolo Peverini**

Board Members

- **Prof. Paolo Fabbri**, LUISS University, Italy
- **Prof. David Forgacs**, University College of London, UK
- **Prof. Guido Gili**, University of Molise, Italy
- **Prof. Matthew Hibberd**, University of Stirling, UK
- **Prof. Bruno Sanguanini**, University of Verona, Italy
- **Prof. Philip Schlesinger**, University of Glasgow, UK
- **Prof. Dario Edoardo Viganò**, Lateran University and LUISS, Italy

IL FAMILISMO MORALE.

Pubblico e privato nelle rappresentazioni della fiction poliziesca italiana

Elisa Gioni insegna Teoria e tecniche della comunicazione di massa all'Università di Siena. Svolge inoltre attività didattica alla LUISS "GuidoCarli" dove è anche ricercatrice del CMCS



Centre for Media and Communication Studies "Massimo Baldini"

LUISS "Guido Carli"

Viale Romania 32 – 00197 Roma

Tel. + 39 06 85 225 759

communication@luiss.it