



C'era una volta *La Squadra* Note sulla fine di un serial tv

di Salvatore Zingale

Dipartimento Indaco, Politecnico di Milano

Abstract

Questo articolo si interroga in prima istanza sulle ragioni che hanno portato al passaggio da *La Squadra* (2000-2007, Raitre) a *La nuova Squadra* (dal 2008, sempre su Raitre) e su ciò che questa operazione di spin-off ha prodotto. Il passaggio da una versione all'altra non ha infatti comportato solo mutamenti sul piano espressivo e a livello narrativo e discorsivo, ma ha messo in questione il mondo di valori su cui la prima storica si basava e gli obiettivi di senso che l'avevano caratterizzata. Nella seconda parte l'articolo si sofferma su alcuni caratteri e su alcune "questioni di poetica" della serie storica.

1. Ciò che finisce
 - 1.1. *Lo spin-off*
 - 1.2. *Da un gusto all'altro*
 - 1.3. *Un genere contaminato*
 - 1.4. *Una differenza di scrittura*
2. Dentro e fuori il Sant'Andrea
 - 2.1. *L'oggetto della narrazione*
 - 2.2. *Due modi di raccontare la morte*
 - 2.3. *Poetica dell'indeterminatezza*
 - 2.4. *Una squadra poco squadra*
3. In conclusione, arrivederci su YouTube

1. Ciò che finisce

Alla fine della puntata 221, dopo otto stagioni, con una pallottola al cuore viene ucciso Pietro Guerra, Ispettore capo nella serie televisiva *La Squadra* trasmessa da Raitre. Viene ucciso colpito da un sicario, di sorpresa, vulnerabile come Achille, mentre in braccio tiene sorridente una bambina ucraina appena liberata, una clandestina a cui un boss camorrista aveva intenzione di espantare un rene per il proprio figlio malato. Pietro è l'eroe dell'intera serie. La sua morte ne sancisce la fine. Iniziata il 3 marzo 2000, si è conclusa il 5 dicembre 2007. Eppure, non si è trattato di una vera fine.

Navigando fra i diversi forum in rete, è ancora possibile trovare la domanda stupita e stizzita di molti fan e telespettatori: “Ma perché hanno fatto morire Pietro?”. Se si rivede – su YouTube – la scena della morte di Pietro, una risposta a quella domanda viene data da Salvatore Sciacca, chinato e straziato sull'amico morente: “No, Pietro non muore. Noi siamo una squadra, senza Pietro non è una squadra”.

Ma Pietro muore, fra le braccia del Sovrintendente Sciacca, sotto un silos del porto di Napoli, alla fine di una delle tante azioni corali, *di squadra*, andata a buon fine. Le parole di Sciacca sono le parole degli autori che firmano l'ultima stagione e l'ultimo episodio: Mario Cristiani, Donatella Diamanti, Francesca Serafini.¹ Sono le parole di un metatesto di commiato, così come quelle messe in bocca a Valerio Cafasso, l'anziano Vicequestore, che nella stessa puntata informa il collega Giorgio Pettenella, finalmente al comando del commissariato Sant'Andrea, che quel commissariato ora chiude, diventa tutta un'altra cosa, una struttura burocratica, un ufficio “dove si firmano delle carte e poco altro”.

1.1. *Lo spin-off*

L'ultima puntata si offre così, a posteriori, a letture stratificate: al racconto manifesto si aggiunge il metaracconto degli autori, criptico. Come ogni saga, la morte dell'eroe segna la fine della narrazione; e questo gli autori, gli sceneggiatori e i registi lo sapevano e hanno voluto farlo sapere, scrivendo un episodio di grande intensità investigativa ed emotiva, richiamando ad arte alcuni personaggi da tempo assenti, come quando a teatro gli attori si presentano alla ribalta per il saluto finale. Ciò che non sapevano, quando hanno scritto quell'episodio, è che quella serie sarebbe invece continuata, non sarebbe stata del tutto sospesa. Come *Nosferatu*, non sarebbe del tutto spirata.

Infatti, le saghe del piccolo schermo hanno il cuore a forma di salvadanaio, direbbe De André. Ed è per questo che proprio durante la scena della morte di Pietro, quando lo sconforto degli spettatori era ancora alto, ecco apparire una scritta in sovrimpressioni, un ingrato intruso paratestuale, che

¹ Del gruppo dei soggettisti hanno fatto anche parte, oltre ai tre citati: Debora Alessi, Claudia Bellana, Giorgio Grossi, Fabio Paladini. Gli ideatori dell'intera serie sono: Wayne Doyle, Mauro Casiraghi, Chris Mc. Court.

annunciava: “LA SQUADRA VI ASPETTA A MARZO PER UN NUOVO APPUNTAMENTO”. L'eroe muore e la saga finisce, ma lo show annuncia che continuerà alla prossima stagione. Eppure, non ci sarà nessun vero nuovo appuntamento. Ci sarà un'altra serie: *La nuova Squadra*. Tutta un'altra cosa.

Ma che cosa è successo? Semplice: la produzione – Grundy Italia e Rai Fiction, alla cui direzione sedeva Agostino Saccà – aveva deciso di “mettersi al passo con i tempi”, come dichiarava l'amministratore delegato di Grundy Roberto Sessa al quotidiano *Il Mattino* il 15 maggio 2007 (in Giannini 2007). «Le nostre ricerche di mercato – spiega Sessa – ci indicano che gli spettatori vogliono un ritmo del racconto più stretto e spedito (e dunque più scene in una sola puntata) e un racconto più breve (cinquanta minuti invece di cento)». Da qui l'idea dello *spin-off*: partire dalla vecchia serie per ricavarne una nuova fortemente modificata. Mutando rotta, Grundy e Rai Fiction pensavano di volare ben oltre quel 10.50 di share sbandierato da Sessa nella stessa intervista. Risultato: dopo la prima stagione, *La nuova Squadra* ha visto quasi dimezzare gli ascolti. Forse perché era “tutta un'altra cosa”.

«Capisco tutto – ha dichiarato a *La Stampa* Massimo Bonetti, interprete di Pietro Guerra –. Che si dovesse cambiare, che avessimo stancato, che per il bene della rete e della Rai il programma dovesse rinnovarsi. Ma perché chiamarla *La nuova Squadra*?» (in Robiony 2008).

1.2. Da un gusto all'altro

Appunto: qual è la ragione di questa irrisolta “continuità che non continua”? Queste note non sono propriamente un'analisi del *serial*,² ma interrogativi sulle ragioni di questo *spin-off* dai molti risvolti critici.

Se stiamo alle dichiarazioni di Roberto Sessa nell'intervista prima citata, obiettivo del cambiamento era dare al racconto maggiore movimento, agire cioè sul piano espressivo e sul livello discorsivo: «le storie avranno più scene, più esterni e più ritmo». Questo vuol dire che ciò che non piaceva erano i molti dialoghi, i ritmi più riflessivi, le durate investigative più argomentate, il lavoro di scavo dentro la realtà criminale della serie storica. Della voglia di cambiare faceva anche parte una diversa rappresentazione dell'ambiente urbano: «Con più esterni anche Napoli sarà più visibile, perché pensiamo che la sua vita, il suo ritmo, il mare e il sole possano diventare elementi molto suggestivi di racconto». Come dire che la precedente scelta di occuparsi della periferia di Napoli – si pensi a Scampia –, evitando i luoghi comuni (anche geografici) della retorica partenopea, veniva ritenuta non conforme alle attese del pubblico.

Nello *spin-off* l'oggetto della narrazione è così rimasto apparentemente lo stesso – il mondo partenopeo, la lotta al sistema-camorra – ma è cambiato il modo di guardarvi dentro. La ricerca della continuità è palese nell'aver affidato la scrittura della nuova serie a Claudio Corbucci, uno degli autori delle prime stagioni. Ma per quanto alcuni caratteri siano rimasti, il sapore di fondo è apparso subito dissonante. *La nuova Squadra* si è mossa apparentemente all'interno dello stesso mondo di riferimento, ma più che indagare sulla sua complessità ha volto lo sguardo altrove. Ha preferito agire sulla

² Per una più puntuale analisi rimando al saggio di Marta Valenti su questo stesso numero di *Ocula*.

scandalosa e certo più spettacolare commistione tra bene e male, puntando occhi e interesse su poliziotti e funzionari collusi con il sistema-camorra. Una scelta lecita, televisivamente densa di conseguenze. Ma, anche, una scelta che ha cancellato l'*obiettivo di senso* che la precedente *Squadra* aveva sviluppato: fare della fiction un esempio di indagine sulla realtà contemporanea, conciliando spettacolo e conoscenza.

Le ragioni del cambiamento erano infatti solo ragioni di marketing. Come cambiare gusto a una merendina, ritocarne il packaging, distribuirla su punti-vendita diversi. E infatti la produzione non voleva cambiare del tutto prodotto, ma il suo sapore e la sua confezione. Ha modificato il marchio: da "La Squadra" a "La nuova Squadra". Ha spostato la sede del commissariato: dalla periferia al centro, nel quartiere Spaccanapoli. Ha modificato gli spazi interni del commissariato: non più il grande ingresso e a lato gli uffici, la sala riunioni, il reparto della scientifica, ma un enorme *open space*, su cui s'affaccia l'ufficio del capo. Sparisce, in questo nuovo spazio, ogni elemento di accoglienza per i cittadini, né una guardiola né qualcuno che smista le telefonate; così come vengono aboliti gli spazi per discussioni e incontri, e quando ci sono questi vengono sbarrati, oscurati, resi segreti. Soprattutto, lo spin-off ha mandato all'aria la scelta di basarsi su un sistema di valori che alcuni possono trovare "buonista" (come Aldo Grasso, sul *Corriere della sera* del 18 maggio 2007), ma che altri hanno invece accostato a trasmissioni giornalistiche di impegno e di denuncia (come *Report*, *Chi l'ha visto?* e *Primopiano*, consulenti degli autori). Una scelta sancita anche dalla collaborazione, nelle ultime stagioni della *Squadra*, con Roberto Saviano.

Lo schema valoriale – il vecchio "gusto" – che la nuova serie si è lasciata alle spalle poggiava su un modello elementare: rispondere alla minaccia criminale dell'*antisoggetto* per eccellenza del nostro Sud Italia con l'utopia della costruzione di un *soggetto* affidabile, la credibilità delle istituzioni. Un progetto a suo modo "politico", come implicitamente sottolinea Mario Porfito, interprete del capo delle volanti Antonio Ramaglia: «Quando mi incontravano per strada mi dicevano: vorremmo conoscere un poliziotto come lei. Io rispondevo che non è difficile, ce ne sono tanti. Mi auguro che la nuova fiction conservi la stessa utilità che aveva la vecchia Squadra per la città» (in Cervasio 2007).

1.3. Un genere contaminato

Seguendo questa traccia e per cercare di capire le ragioni dello spin-off, può essere allora utile portare l'attenzione su un particolare, notato sia dallo stesso Grasso (*Corriere della sera*, 11 aprile 2008) sia da altri (*La Stampa*, 17 aprile): nei titoli di coda della *Nuova Squadra* non vi sono più i ringraziamenti d'uso alla Polizia di Stato, segno che questa non ha fornito alcun supporto. Che questo supporto sia stato negato o nemmeno richiesto («per non metterli in imbarazzo», come dichiara su *La stampa* Francesco Nardella, capostruttura di Rai Fiction [in Robiony 2008]) poco importa. Importa sottolineare che la collaborazione con la Polizia di Stato, nella prima serie, era più che una consulenza tecnica: era una delle fonti della narrazione. Era la mediazione tra ciò che avviene nel mondo e ciò che avviene della fiction. Cosa che ha fatto di *quella* fiction un racconto tutt'altro che "finto" o "inven-

tato". Invece lo spin-off ha orientato le scelte verso modelli già collaudati, anche se forse poco conosciuti in Italia: *La nuova Squadra* fa esplicito riferimento alle serie americane *The Shield* e *Dexter*, dove dominano poliziotti ambigui e che ragionano secondo modi collaterali al crimine. Scelte che possono anche essere lette come desiderio di produrre una fiction più allineata alla tipicità del genere. Più "fiction". Una fiction e basta.

Potremmo allora dire che *La Squadra* era diventata sede di uno strano esperimento, forse mal tollerato dalla produzione: utilizzare le modalità espressive della fiction per produrre *anche* approfondimento giornalistico. Come una contaminazione tra generi. Come se a un *genere manifesto* (di tipo finzionale) si sovrapponesse un *genere latente* (di tipo informativo). Oppure: come se la comunicazione di intrattenimento si facesse carico anche di una comunicazione di servizio e di riflessione. Il fine del racconto della *Squadra*, a pensarci bene, non era solo quello di gettare luce su questo o quel crimine, ma il mostrare l'esistenza del diritto e la natura delle leggi. Interpretare fino in fondo della "detective story", *La Squadra* non si limitava insomma a seguire il solco dei canoni del poliziesco, ma ha utilizzato il *genere manifesto* come forma di riflessione su un pezzo di storia italiana (*genere latente*).

Per tradurre in prodotto televisivamente efficace questo obiettivo di senso, il gruppo di autori ha fatto ricorso alla tecnica della "narrazione multilinare" (cfr. Allen 1995 e Johnson 2005), che ha permesso di far scorrere, parallelamente al *running plot* della lotta alla camorra, le linee narrative della variegata realtà metropolitana di Napoli. La multilinearità permette infatti la pluralità e la contemporaneità di diverse narrazioni, di incrociare il quotidiano con l'eccezionale, la tragedia con la commedia, pezzi di cultura popolare con complesse investigazioni. Rispetto alle modalità di espressione, la multilinearità fa leva sulla forza dell'*indicalità*: la connessione fra ciò che accade nel mondo e ciò che accade nel racconto, quasi in tempo reale. Rispetto alla fruizione, la multilinearità permette di tenere viva l'attenzione dello spettatore, guidandolo per sentieri narrativi apparentemente distanti e separati ma di fatto fra di loro connessi.

1.4. Una differenza di scrittura

Con lo spin-off, quell'esperimento di incrocio fra generi s'è perso. Fruendo nell'etimologia di *to spin off*, si trova il senso del *far girare oltre, in altra direzione*. Come la spola del telaio che cambia verso o velocità – ma rimanendo sempre sullo stesso telaio. In questo cambio di marcia tra una serie e l'altra lo spin-off ha infatti accelerato le forme della narrazione e riportato la fiction dentro un "sistema di previsioni" più in linea con gli standard tipici del genere, andando incontro alle attese del pubblico (cfr. Buonanno 2002). Ricordiamo l'intenzione espressa da Sessa: seguire le indicazioni del mercato, acquisire nuovi spettatori senza, pensiamo, perdere i vecchi.

Ma forse in questa operazione – certamente legittima sul piano delle scelte editoriali – la produzione ha commesso un "errore di senso". Non ha pensato al fatto che i vecchi telespettatori avrebbero cercato i vecchi valori, senza trovarli. Infatti, non si è limitata (i) a mutamenti sul *piano espressivo* (le "accelerazioni", l'impiego delle nuove tecnologie di ripresa); (ii) a mettere in scena un diverso *livello discorsivo* (ad esempio i nuovi tratti caratteriali, i

nuovi ambienti); (iii) ad architettare un nuovo *livello narrativo* (la trasformazione delle idee e dei valori in racconto). Ha minato anche il *livello assiologico*: la scelta su quali valori e obiettivi di senso puntare per allestire una narrazione ancor più efficace. Così, più che ricavare da alcuni elementi dalla serie precedente “lievito” per sviluppi più avanzati, ha cercato la continuità solo attraverso l’esteriorità di alcuni *segni di riconoscimento*: il nome, il logo, tre personaggi “sopravvissuti”.

Certamente la continuità visuale del logo è servita come richiamo per molti telespettatori, ma l’ingaggio dei tre personaggi è ciò che ha messo in evidenza il punto debole dell’operazione: la *differenza di scrittura* e con questa una sostanziale discontinuità narrativa. Subito disorientante è apparsa ad esempio la loro differente collocazione all’interno dell’architettura testuale, e quindi la loro posizione attanziale: nella serie storica, ogni poliziotto era *soggetto* dell’azione, e “la squadra”, nonostante la gerarchia dei gradi della Polizia, era un soggetto collettivo; nella nuova versione la coralità d’azione salta e i tre reduci del Sant’Andrea vengono relegati a funzioni di *aiutante* o *d’opponente* rispetto ai nuovi soggetti, in ruoli subalterni al dominio dei cosiddetti “falchi”. Il loro *saper fare* viene schiacciato dal *poter fare*: da ciò che è loro permesso/negato di compiere. La loro attività investigativa non è più dialogica, ma dipendente da direttive monologiche.

L’effetto era estraniante: ognuno dei tre sembrava il fantasma di ciò che era nella serie precedente, il corpo dell’attore era il medesimo, ma non la partitura che lo dirigeva. La nuova scrittura ne ha quasi del tutto modificato le *caratterizzazioni tematiche* (come i richiami alla loro vita privata) e in parte *figurali* (soprattutto la gestualità). Dei tre personaggi si sono così persi molti tratti *individuali*, ciò che fa di un tipo astratto un soggetto singolare e unico. Insomma, non erano più “loro”.

Dell’Ispettore Walter Battiston, ad esempio, sono scomparsi i travagli affettivi e familiari che prima avevano contribuito a disegnarne il carattere ondivago eppure robusto.³ Ma per chi lo ricorda, è soprattutto il personaggio di Salvatore Sciacca a mettere in luce tale scarto. Nella prima serie era un fine investigatore, arrivato a Napoli dall’inferno di Palermo, unico sopravvissuto a un attentato mafioso. Figura tragica, capace di superare il dolore trasformandolo a ogni occasione in coraggio. Quasi un detective filosofo, incline alla sintesi aforistica, acida o amara, fulminante o enigmatica: a volte esistenziale (“Io non capisco perché uno si deve fingere un altro quando è già tanto difficile essere se stessi”), a volte pragmatista (“I fatti sono fatti, e i fatti producono conseguenze”). Nella nuova serie, invece, Sciacca viene relegato al lavoro d’ufficio, sembra recitare solo per ricordare che una volta c’era la squadra del Sant’Andrea: e l’aforisma si riduce a battuta.

³ Solo nell’ultima parte della nuova serie, quella andata in onda nell’autunno 2009, questi caratteri vengono ripresi. Ciò autorizza a pensare che, probabilmente, la produzione abbia avvertito il passo falso compiuto con lo spin-off. Ma questa, direbbe un accorto detective, è solo una congettura.

2. Dentro e fuori il Sant'Andrea

Vorrei ora portare l'attenzione su alcuni aspetti della serie storica, e specialmente delle ultime quattro stagioni, quelle in cui, a mio avviso, il *progetto* dell'intera serie è diventato via via più evidente.

2.1. L'oggetto della narrazione

Il primo aspetto riguarda l'oggetto della narrazione. Lo spin-off non ha solamente evidenziato una differenza di scrittura e di struttura. La buona scrittura è sempre sorretta da un buon *oggetto*, inteso sia à la Peirce come motore della produzione del senso, sia à la Greimas come oggetto di valore, obiettivo cui tendere. Il termine *oggetto* riassume qui tre aspetti: (i) è la fonte della narrazione, il mondo degli eventi che la determina; (ii) di conseguenza si presenta come il mondo di riferimento della narrazione; infine (iii) rappresenta l'insieme delle intenzioni e degli obiettivi di senso posti dall'autore come fine dell'enunciazione. In altri termini: la buona scrittura è funzione di *che cosa* ci spinge a raccontare, di *che cosa* raccontiamo e del *perché* e *per chi* raccontiamo.

Nella *Squadra* l'oggetto di senso è il mondo-problema di Napoli, in particolare la dipendenza dell'economia del Sud Italia dalla malavita organizzata e la fragilità delle istituzioni. I locali del Sant'Andrea sono stati crocevia di infinite storie: luogo di confluenza della precarietà sociale di quartieri come Scampia e Piscinola, della conflittualità fra Stato e antistato, dell'arte di arrangiarsi che ignora i confini e le opportunità della legge. Alcuni episodi sono stati ripresi dalla cronaca, spesso al confine fra tragedia e commedia: come le rapine agli uffici postali con il trucco del nano nascosto nel pacco da spedire. Altri raccontavano di una Napoli al centro di una malavita ormai internazionale e globalizzata, come la prostituzione dall'est, l'immigrazione clandestina dal sud, la mafia cinese. Una Napoli da cui transitano i corrieri della cocaina colombiani e i carnefici dei desaparecidos argentini.

Altre volte ancora l'investigazione non scopriva il *male* ma la fatica del vivere e l'inadeguatezza della struttura sociale: come quando a rubare i pochi averi di un immigrato africano è la vicina di casa, una pensionata che vive con 280 euro al mese e che *sparagna* anche sull'acqua. I casi della *Squadra* sono sempre stati i casi che tormentano Napoli e il Sud Italia. Accanto al versante della *razionalità indagatrice*, che si esprimeva sia attraverso lo sguardo abducente dei detective sia attraverso i dialoghi e le argomentazioni, nella *Squadra* la detection batteva anche il versante antropologico ed etnografico, esplorando e descrivendo il tessuto culturale e ambientale. Una realtà che va compresa, che bisogna invogliare a comprendere, attraversando le sue infinite storie. E ciò vale tanto per chi da Napoli è distante, tanto per chi ne vive ogni giorno i problemi.

E alzando lo sguardo da Napoli all'intero paese, non sono mancate le occasioni per uno sguardo critico su alcune inadeguatezze del nostro sistema giuridico, come il testamento biologico e la mancanza di diritti per le "coppie di fatto". Difficile da dimenticare quel "Vaffanculo!" sussurrato, ripetuto, gridato da Tiziana Torre, sostituita di Cafasso, davanti al compagno morto

per un ictus: perché nessuno le ha riconosciuto il diritto di acconsentire a una delicata operazione che avrebbe potuto salvarlo.

Fra gli episodi più riusciti vi è certo quello dedicato allo spinoso tema dell'eutanasia, scritto prima che i casi Welby ed Englaro occupassero l'attenzione della stampa. All'inizio viene segnalata la scomparsa di Agata, una ragazza gravemente ammalata. Forse è un rapimento. Poi si scopre che si trattava d'altro: della volontà di Agata di sottrarsi al mondo e alla costrizione delle cure, fingendosi rapita, per mettere fine alle proprie sofferenze.

Di questo episodio parla l'autrice, Francesca Serafini, in un articolo pubblicato su *Nazione indiana* (Serafini 2007). Ne riporto l'incipit, che è un buon modo per capire di che cosa ha parlato *La Squadra*:

Negli ultimi quattro anni ho ucciso un centinaio di persone. Ho violentato bambini comprati su internet. Ho cambiato sesso, in segreto, e ho rischiato di finire dentro per custodire quel segreto. Ho fatto a pezzi una ragazza per nascondere un aborto clandestino andato male. Ho ucciso uno che non c'entrava niente perché l'ho scambiato per un altro. Ho venduto valvole cardiache difettose per guadagnarci di più. Ho nascosto rifiuti tossici di cui gestivo il traffico. Una donna che abitava nei paraggi si è ammalata di tumore. Io ho ucciso il marito perché lo voleva denunciare. Ho dato soldi in usura e una lezione a chi non rispettava le scadenze. Ho portato a battere un certo numero di puttane. Ho spacciato roba buona e ho spacciato roba cattiva, guadagnandoci gli stessi soldi; e poi ho ammazzato uno che l'aveva scoperto e voleva sputtanarmi su un fumetto. Ho ucciso per soldi, per vendetta, per precauzione. Qualche volta per amore. Ho rubato, truffato, rapinato, violentato. Mi sono data un sacco da fare.

Una volta, ho riconosciuto in un vecchio pensionato il gerarca nazista che mi aveva sterminato la famiglia, tanti anni prima. L'ho rapito e poi l'ho lasciato andare per essere diverso da lui. Ho combattuto in Iraq e poi ho deciso di disertare: ho preferito la Corte Marziale perché era meglio dell'orrore di cui non volevo più essere complice. Ho combattuto la guerra nostra, la camorra, e ho sconfitto un certo numero di clan. Ho assistito al riformarsi di altri, ma non ho mai smesso di sperare di sconfiggerli tutti. Un giorno.

Negli ultimi quattro anni ho fatto un sacco di cose. Anche se, a dire il vero, ho fatto sempre la stessa. Ho scritto *La Squadra*, il poliziesco di Raitre, insieme al suo instancabile gruppo di autori.

Come si vede, questo truce elenco potrebbe essere il resoconto della cronaca di un paio di mesi di un qualsiasi quotidiano nazionale. Ma come si può immaginare, l'elenco è incompleto per difetto. Questo "impero del male", si noti, è la quotidianità, è il mondo dell'imperfezione che persiste nell'epoca dell'universo della precisione. Questo mondo era il macro-movente delle indagini della *Squadra*. Era il suo *obiettivo di senso*: «Noi attori – spiega ancora Mario Porfito –, quasi tutti provenienti dal teatro, ci credevamo. Ci siamo sempre identificati in trasmissioni come *Report*. In fondo denunciavamo e riportavamo in chiave sceneggiata casi come quelli della Gabanelli: traffici di armi, reclutamento di manodopera della camorra a basso prezzo, in una città dove il male endemico è la mancanza di lavoro» (in Cervasio 2007).

Da questo punto di vista, *La Squadra* svolgeva anche una funzione didattica, insegnava a vedere nella misura in cui era capace di *far vedere*. E quindi

di *far conoscere*. In almeno due occasioni la fiction ha tirato dentro di sé un pezzo di realtà: quando il campione olimpionico Giuseppe Maddaloni e il comico Giobbe Covatta hanno recitato se stessi, il primo per raccontare il Progetto Sole per il recupero della delinquenza minorile, il secondo come testimonial dell'Amref (Fondazione Africana per la Medicina e la Ricerca).

Gli autori del telefilm sembrano insomma dare dimostrazione di quanto osserva Massimo Bonfantini nelle sue "lezioni" sull'evoluzione dal giallo al noir: «Il giallo classico, *la detective story*, ha rilevanza per la filosofia, il metodo delle scienze e l'epistemologia. *La storia criminale contemporanea* si intreccia invece soprattutto con la storia e le storie. In un senso duplice, del fare storia: da un lato, illumina tipicamente certe verità storiche; dall'altro, fornisce esempi, modelli e strumenti di interscambio di ricerche per le scienze storiche» (Bonfantini 2007: 101).

2.2. *Due modi di raccontare la morte*

Un altro tratto del carattere della *Squadra* è il modo di collocare la morte all'interno della strategia narrativa. Sappiamo che il genere della detection – il cui *tipo* è stato inventato da Edgar Allan Poe con *I delitti della rue Morgue* (1841) – prevede un delitto, un assassino inizialmente ignoto, un investigatore, lo smascheramento del colpevole e la conoscenza del movente. Salvo eccezioni, nella detective story l'omicidio è un elemento dell'intreccio, una parte del rebus. È il fatto sorprendente che dà avvio alla storia, indice della presenza e della comparsa del *male*.

Nella "narrativa d'indagine", come Alessandro Perissinotto chiama il racconto poliziesco, le narrazioni sono «concepite come cammino verso l'accertamento o la manifestazione di una verità inizialmente negata» (2008: 7), che il più delle volte coincide con la conoscenza dell'artefice del delitto e del movente. La narrazione è quindi ricerca della verità, della *causa*. Il fascino del "giallo" sta nel sapere che un mondo di verità è possibile: che può esistere qualcuno – il detective – in grado di sottrarci all'angoscia del dubbio. Da qui deriva il suo fine consolatorio, ma anche l'ineliminabile presenza della morte per violenza.

Ma la narrativa di indagine è anche comunicazione di massa, nasce sui giornali popolari con il *feuilleton*. Il suo successo è *di massa* perché capace di incontrare (assecondare e insieme orientare) il flusso della pubblica opinione, dell'umore e del gusto diffusi. Della comunicazione di massa questa forma di narrativa assorbe però anche i difetti, ad esempio la ripetitività, la ritualità, lo stereotipo, lo schema che non cambia e che rassicura. Così, nelle infinite storie di detection che abbiamo letto e visto, la devianza dell'omicidio rischia quasi di diventare normalità, proprio perché non può essere eliminato dall'orizzonte delle attese e delle abitudini: se non c'è cadavere, non c'è detection. Peggio ancora: in molti casi l'omicidio è talmente funzione dell'intrattenimento che viene rappresentato come un modo ovvio per risolvere un problema di soldi o di sesso, i due massimi moventi-cliché. È solo in tal modo che può avere inizio il gioco logico-enigmistico che vede da un lato l'abilità dell'omicida a mascherarsi, dall'altro quella del detective a scovarlo. Ma in tal modo, da *fatto sociale*, nel giallo di massa l'omicidio diventa con un niente un *fatto spettacolare*.

Sempre Perissinotto nota come il poliziesco affronta il “tabù della morte” diversamente dalla cronaca giornalistica: nel poliziesco la morte non è un risultato, ma un processo (Perissinotto 2008: 40 sgg.). È uno dei pochi casi in cui riusciamo a guardare in faccia *come si muore*, e anche *come siamo* dopo la morte. La medicina legale è entrata da qualche anno a far parte del genere poliziesco a pieno diritto. Il serial *Crossing Jordan* ha sede in un obitorio. I cadaveri sono oggetto di analisi anche in *Csi* e altre serie “scientifiche”, fra cui *Ris-Delitti imperfetti*. In *Senza traccia* i corpi scompaiono. In *Cold Case* i resti del corpo, anche dopo diversi anni, sono spesso il primo punto da cui si dipana la sequela di indizi.

In tutte queste serie, così come da sempre nel poliziesco, la morte è insomma il necessario punto di partenza per l'indagine. L'indagine è poi ricostruzione, retroduzione, percorso che dal cadavere porta all'omicida. Difficile sottrarsi a questo schema: è su questo che poggia il successo della detective story, oltre che sull'insicurezza di fondo che la società industriale produce (cfr. Oliva 2003).

A questo schema ha fatto ricorso anche *La Squadra*. Ma è andata anche un passo oltre. Il crimine e la morte spesso avevano una diversa collocazione, coerente con ciò che ho indicato come l'obiettivo di senso della serie. Se infatti nel poliziesco l'omicidio è generalmente il pretesto della narrazione, nella *Squadra* questo si presentava come evento da impedire. Le indagini del Sant'Andrea non avevano per oggetto solo lo svelamento del colpevole – e quindi il *se* lo si scopre e il *come* lo si scopre – quanto soprattutto le ragioni ambientali che spingono al crimine: il *perché* della persistenza del male e il *perché* non si riesce a evitarlo.

È stato più volte notato come la detective story svolge una sorta di ruolo sociale, quello di mediare fra il male del mondo e l'utopia di giustizia. Ma di fronte a questo male anche le stesse “forze dell'ordine” possono mostrare umana debolezza. Quando l'agente Giulia Spanò si dichiara incapace a sfrattare una vecchia signora da un basso, e cerca scuse pur di sfuggire al proprio dovere, non mostra il “volto buono della polizia” ma una polizia che è parte del disagio sociale. Il fine della narrazione non è così la *consolazione* (“il male può essere sconfitto”) ma la *consapevolezza* (“il male ha questa forma”).

Allo stesso modo, quando, alla fine della lunga e travagliata indagine durante la quale perde la vita l'agente Anna De Luca, il boss camorristico Annibale Ruotolo viene ucciso in un conflitto a fuoco, non si respira aria di *happy end*. Non vi sono pacche sulle spalle. Non troviamo la fine dell'enigma. Nella scena che vede Pietro Guerra e Salvatore Sciacca davanti al cadavere del boss, il primo è il poliziotto che conclude l'indagine, il secondo è consapevole che quell'atto non è affatto conclusivo:

Guerra: Mo' è finita davvero, Salvatò.

Sciacca: Che cambia, Pietro? Che cambia?

Come dire: non finisce mai niente, i casi non si risolvono mai, il sistema della camorra è sempre in piedi. L'oggetto di valore non è la fine del caso (soluzione del rebus), ma limitare il dolore (il problema del vivere).

2.3. Poetica dell'indeterminatezza

Appunto perché nulla finisce mai del tutto, gli episodi della *Squadra* non potevano che rimanere tendenzialmente “aperti”. Oltre ogni realismo, la *Squadra* era un'indagine per “seguire la vita”. Da qui quel certo carattere di *inconclusione* di molte vicende raccontate, proprio perché ogni storia non è costruita sulla base di uno schema logico quanto su un'idea di narrazione che chiamerei “frattale”. Ogni storia era al tempo stesso il tratto individuale di una storia collettiva più ampia; difficile da ingabbiare dentro un plot, da restituire dentro gli argini degli schemi propri del genere. A volte le storie vanno lasciate nel loro disordine.

In un episodio del 2006, una testimone si spazientisce quando le chiedono di raccontare con più precisione “come sono andate le cose”. Anche in quel caso è come se gli autori avessero prodotto un metatesto, quasi a voler esplicitare questa sottesa poetica. Infatti, per giustificare la presunta reticenza, quella testimone così replica: “Le cose una volta raccontate si sporcano, finiscono per risultare uguali ad altre cose a cui assomigliano”. Assomigliano cioè a stereotipi, il terreno di coltura dell'intrattenimento di massa.

Questa osservazione fornisce lo spunto per mettere in evidenza un altro carattere della forma narrativa della *Squadra*, una forma che mette in discussione la *regolarità* del plot narrativo, così come Friedrich Dürrenmatt aveva messo in crisi l'*ordine logico* dell'indagine poliziesca. Nel romanzo *La promessa* del 1956, di cui occorre sempre ricordare il sottotitolo – *Un requiem per il romanzo giallo* –, Dürrenmatt ci ricorda che l'ordine degli eventi è caotico, e che il caso ha capacità di mandare all'aria i più perfetti e calcolati piani dell'investigatore: «nei vostri romanzi – dice a inizio del racconto il Dottor H. – il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. Mandate al diavolo una buona volta queste regole» (Dürrenmatt 1956: 10 trad. it.).

Non si può dire che *La Squadra* abbia mandato del tutto al diavolo queste regole, ma certamente ha seguito più il disordine degli eventi che l'ordine del giallista. Nella *Squadra* non si sapeva mai da quale pedina sarebbe scattato il gioco narrativo, né tanto meno se questo sarebbe finito in farsa o in tragedia. Da qui quella che mi piace chiamare, sulla scia della tesi di Robert C. Allen (1995), *poetica dell'indeterminatezza*, che la scrittura dei serial di per sé enfatizza. Scrive al proposito Grasso: «Il telefilm esprime uno stato d'animo: la voglia di frammentare, di sconnettere, di ritagliare; il desiderio iconoclasta di abbattere i miti delle sequenze compiute, dell'opera chiusa. È il più riuscito (e forse l'unico) esempio di opera aperta» (Grasso 2007a: 27).

Non è l'unico esempio, a dire il vero, se si considerano con la dovuta attenzione le esperienze delle arti visive e musicali del secondo Novecento. È invece attendibile osservare che il telefilm seriale ha ereditato l'intuizione di molti artisti. Così come è vero che *chiudere* un serial è una scelta contraddittoria e problematica. Tant'è che qui si discute di una fine che non finisce.

La scrittura della *Squadra* non poteva allora che restituire il senso di instabilità e di mancanza di direzione. Il suo oggetto di indagine, come abbiamo visto, non permetteva altre soluzioni. Infatti, l'esperienza del crimine non

si presenta nella compiutezza di un solo evento, che si può archiviare e riporre dentro una scatola, come si vede ogni volta nelle scene finali di *Cold case*.

Il crimine, insomma, non ha cornici. Non ha la compiuta coerenza interna del testo. È piuttosto un diagramma di connessioni che per essere interrotto occorre prima tentare di rappresentare, *far vedere*. E finché l'ultimo lato non è stato tracciato, la forma del diagramma rimane indeterminata.

2.4. *Una squadra poco squadra*

Questa indeterminatezza la si ritrova anche nel “diagramma dei personaggi” della *Squadra*. A dispetto di questo titolo, efficace solo per la sua tenuta retorica, la presunta armonia fra i poliziotti più che consonante era dialettica e conflittuale. Era un ossimoro: un equilibrio sempre traballante. La “squadra” era di fatto come un insieme matematico eterogeneo, composto da elementi casuali: dalla poliziotta scugnizza e sbadata (Paola Criscuolo) a quella con un alto senso delle regole (Anna De Luca); dall'agente veneto che a Napoli si trova come a casa sua (Walter Battiston) al torinese che rimane apertamente xenofobo (Simone Ferro); dall'amico di tutti (il centralinista Alfio Donati) al nemico di tutti (Giorgio Pettenella). Era un insieme di personalità contrapposte, pronte sì alla collaborazione e al dialogo, ma inclini alla contrapposizione e ai forti contrasti. L'unica vera amicizia radicata era quella tra Valerio Cafasso e Pietro Guerra. Eppure nella penultima stagione per molte puntate abbiamo visto i due contrapposti dall'ombra di un sospetto di tradimento che ne ha sradicato la fiducia.

Ma i personaggi di Cafasso e di Guerra, tutto sommato, rientrano in ruoli di cui la tradizione è ricca, ruoli che rendono solido il “sistema dei personaggi” perché comuni a diversi altri impianti narrativi: il capo paterno che dà sicurezza, l'eroe fiero e coraggioso che dà esempio. Ciò che invece rendeva dialettico e instabile quel gruppo erano le figure del Commissario capo Pettenella e di Sciacca: due invenzioni difficilmente esportabili fuori dalle stanze del Sant'Andrea. Diversissimi fra di loro, erano esempi di eroi eccentrici e solitari, spesso in aperta contraddizione con lo “spirito di squadra”.

Dopo la morte di Anna De Luca, a un Ramaglia in cerca di conforto Sciacca spara in faccia parole di ghiaccio: “... c'ho rabbia con me stesso, che sono cascato nella trappola di questa specie di spirito del cazzo di squadra che avete”. Pettenella da par suo è sempre in conflitto con tutti, anche con l'amata Nicoletta Veneziani, Ispettore della scientifica. Consapevole, svolgeva il ruolo della carogna, tanto insofferente alle “smancerie” dei colleghi quanto diffidente dei loro metodi e delle loro ipotesi. Taglienti e irritanti (per i colleghi, non per gli spettatori) erano molte sue sentenze: “Io in questo momento ho urgente bisogno di un confronto, debbo assolutamente rimanere solo con l'unica persona di cui mi fidi ciecamente: il sottoscritto”.

3. In conclusione, arrivederci su YouTube

I serial televisivi, a rigore, non dovrebbero finire mai, specie quelli dove gli attori possono essere sostituiti senza compromettere la logica degli eventi e quelli dove le linee narrative procedono su sentieri potenzialmente infiniti. Un serial dovrebbe essere una finestra che ognuno apre quando vuole o

quando capita, senza sapere necessariamente nulla di ciò che è avvenuto prima e di ciò che avverrà dopo. Questo, tutt'al più, fa parte del modo occasionale e non pianificato con cui apriamo la finestra catodica della tv. Del resto, anche i programmatori sanno che le puntate vanno scritte per essere viste, ma anche per essere perse.

Ora che *La Squadra* non va più in onda, sostituita da “un'altra cosa”, non resta che sperare nel piacere del rivedere. Anche se questa serie, forse unica fra quelle trasmesse in Italia, non è mai stata replicata sui canali nazionali, come avviene pressoché per tutti i serial e come è nella stessa logica dei serial. Le uniche repliche sono andate in onda sul satellite di RaiSat.

Ma la *tele-visione* – questo medium che dalla monolitica staticità delle origini si avvia a moltiplicarsi in nuove piattaforme e canali –, propone oggi un vedere non solo *lontano* ma anche differito e frammentario. Non si vede mai l'opera integrale. Nessuno ha visto “Tutta *La Squadra*”, soprattutto non in modo sequenzialmente ordinato. Come detto, c'è un che di frattale in questo tipo di narrazione, dove ogni frammento tende a riprodurre l'intero.

Nella sua natura ancora in formazione, questa “nuova televisione” riesce a far sopravvivere *La Squadra* su YouTube, seppure a piccoli frammenti, dove è sempre più possibile rivedere singole sequenze, riascoltare dialoghi, ripercorrere l'evoluzione dei personaggi, ricostruire con un po' di immaginazione interi episodi. In attesa di un nuovo spin-off che, chissà, faccia tornare la spola dalle parti del vecchio progetto.

Bibliografia

- Allen, Robert C.
1995 *To be Continued...: Soap Operas Around the World*, London-New York, Routledge.
- Buonanno, Milly
2002 *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Milano, Sansoni.
- Bonfantini, Massimo A.
2007 *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Bergamo, Moretti Honegger.
- Cervasio, Stella
2007 *Muore l'eroe della Squadra ed è giallo sulla fiction tv*, <napoli.repubblica.it/dettaglio/Muore-l'eroe-della-Squadra-ed-e-giallo-sulla-fiction-tv/>; on line il 7 dicembre 2007.
- Dürrenmatt, Friedrich
1956 *La promessa. Requiem per il romanzo giallo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Giannini, Luciano
2007 *Per “La squadra” puntate più brevi e sei volti nuovi. Così cambia la fiction di Raitre*, “Il Mattino”, 15 maggio 2007, p. 27.
- Grasso, Aldo
2007a *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Milano, Mondadori.
2007b *Troppa Umanità nella “Squadra”*, “Corriere della sera”, 18 maggio 2007.
2008 *Quando la Squadra sbaglia linguaggio*, “Corriere della sera”, 11 aprile 2008.

Johnson, Steven

2005 *Tutto quello che fa male ti fa bene*, Milano, Mondadori.

Oliva, Carlo

2003 *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro.

Perissinotto, Alessandro

2008 *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani.

Robiony, Simonetta

2008 *“Una Squadra troppo violenta”*, “La Stampa”, 17 aprile 2008.

Serafini, Francesca

2007 *Una puntata per Welby*, <www.nazioneindiana.com>.