



## Meridiana. 61, 2008. Mezzogiorno/Italia

Testata: Meridiana • Anno di pubblicazione: 2009

### EDIZIONE CARTACEA

pp. 288, ISBN: 9788883343834

€ 25,00 -15% € 21,25

[AGGIUNGI AL CARRELLO](#)

[WISHLIST](#)

### EDIZIONE DIGITALE

PDF • ISBN: 9788883348259

€ 19,99

[ACQUISTA](#)

[INDICE](#)

[AUTORI](#)

[ABSTRACT](#)

### Mezzogiorno/Italia

**Maurizio Franzini**, Di-vario Mezzogiorno: modi di leggere il Sud e l'Italia. Un'introduzione (p. 9-20). - Open access

**Salvatore Lupo**, Il conio del capitale sociale. La questione meridionale dopo il meridionalismo (p. 21-41).

**Giuseppe A. Micheli** e **Rosella Rettaroli**, Esiste una specificità demografica del Meridione? (p. 43-98).

**Camille Schmoll**, Economie della circolazione e mercati locali. Un'etnografia del commercio transnazionale a Napoli (p. 99-114).

**Giulio Guarini** e **Sergio Scicchitano**, Il capitale umano nel Mezzogiorno: un approccio di sistema per evitare la trappola del basso sviluppo (p. 115-148).

**Antonio Costabile**, «Vivere di politica» nel Sud d'Italia (p. 149-168).

## A Sud della *fiction*. L'immagine del Meridione italiano nella narrativa televisiva (1988-2007)

di Piero Vereni

Quelli che sono interessati agli stereotipi sul potere hanno a disposizione un luogo importante per la loro produzione: i mezzi di comunicazione di massa.

(M. Herzfeld, *The practice of stereotypes*, in Id., *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, Routledge, New York 1997, pp. 156-64, p. 163)

### 1. Introduzione

In un recente saggio Aldo Grasso equipara il consumo televisivo di *fiction* alla lettura delle grandi opere letterarie<sup>1</sup>, valorizzandone quindi la dignità e lo spessore intellettuale. Sebbene la sua riflessione riguardi la *fiction* statunitense, possiamo provare a generalizzare e sostenere che le narrazioni veicolate dai *mass media* hanno ormai un peso centrale nella costruzione dell'immaginario. Se cioè le comunità sono «immaginate»<sup>2</sup>, qualunque scienza umana deve prendere in considerazione il ruolo dell'immaginazione come «pratica sociale»:

molte vite sono oggi inestricabilmente legate a rappresentazioni, e [...] quindi abbiamo bisogno di incorporare nelle nostre etnografie la complessità delle rappresentazioni espressive (film, romanzi, resoconti di viaggio), non solo come appendici tecniche, ma come fonti primarie con cui costruire e interrogare le nostre stesse rappresentazioni<sup>3</sup>.

Nelle pagine seguenti ci soffermeremo a indagare il Sud d'Italia nella rappresentazione che ne ha dato la *fiction* italiana nel ventennio

<sup>1</sup> A. Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano 2007.

<sup>2</sup> B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996 (ed. orig. *Imagined Communities. Reflections on the Origins of Nationalism. Revised and Extended Edition*, Verso, London 1991).

<sup>3</sup> A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2001, p. 90 (ed. orig. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996).

1988-2007. La scelta del periodo in esame dipende da due ragioni. In primo luogo, va detto che è solo a partire dalla metà degli anni novanta che l'industria della *fiction* italiana raggiunge dimensioni che le consentono di superare il livello artigianale: quindi un'analisi dell'ultimo ventennio è in grado di rappresentare adeguatamente il valore attuale della *fiction* anche in termini di impatto sull'*audience*<sup>4</sup>. In secondo luogo, l'analisi per questo periodo è stata resa possibile anche grazie alla disponibilità della serie di volumi *La fiction in Italia, l'Italia nella fiction*, esito editoriale dei rapporti annuali di ricerca che ormai da quasi un ventennio Il Campo, l'Osservatorio sulla *fiction* italiana (Ofi), produce sotto la direzione di Milly Buonanno<sup>5</sup>.

Gli alti costi di produzione e il grave rischio di non rispettare gli impegni di share, sulla base dei quali si vendono gli spazi pubblicitari, rendono estremamente arduo lo sperimentalismo nel campo della produzione della *fiction* italiana. Ciò significa che questo mondo produttivo, per ragioni strutturali, tende a essere conformista e conservatore, dato che, in una situazione di costante incertezza in cui il rapporto tra costi e benefici può essere molto alto, il rischio minore consiste nel riproporre formule e temi vincenti. Qualunque novità, infatti, può andare incontro a un grande successo ma anche a insuccessi clamorosi, che costringono le emittenti a rimodulare la programmazione o addirittura a cancellare la messa in onda se non vengono rispettati gli obiettivi minimi della rete.

Questo è il punto più grave, perché poi alla fine non si ha il coraggio di osare e si rincorrono sempre gli stessi temi. Quando un filone ha successo si continua fin quando iniziano gli insuccessi. Attualmente vanno le miniserie a tema, che portano in evidenza il problema della serialità lunga [...]. La sensazione forte che io ho, da anni, è che poi ripetiamo sempre le stesse cose, stiamo riciclando gli stessi temi, e non si riesce ad andare oltre<sup>6</sup>.

L'effetto di questo limite produttivo è il rinforzo dei modelli narrativi e dei caratteri dei personaggi, con un'inevitabile tendenza allo stereotipo. Tale impostazione è rafforzata da un'ulteriore variabile eco-

<sup>4</sup> Sullo sviluppo dell'industria della *fiction* italiana si vedano M. Buonanno, *Un decennio di successi. La Golden age della fiction italiana* e F. Lucherini, *Tradizioni vecchie e nuove. L'evoluzione delle politiche editoriali Rai e Mediaset nella stagione del rilancio produttivo*, entrambi in *La bella stagione. La fiction in Italia, l'Italia nella fiction. Anno Diciottesimo*, a cura di M. Buonanno, Rai-Eri, Roma 2007.

<sup>5</sup> Colgo l'occasione per ringraziare, oltre al direttore dell'OFI, anche F. Lucherini, vicedirettore, e T. Russo, segretario generale, per la loro disponibilità a rendere più completo questo lavoro, le cui manchevolezze sono mia esclusiva responsabilità.

<sup>6</sup> Intervista a G. Giacometti, sceneggiatrice professionista, registrata a Roma il 24 novembre 2007.

nomica, e cioè il costo della logistica. Sembra esserci un circolo virtuoso tra la presenza privilegiata di alcune ambientazioni e la disponibilità delle Regioni a contribuire finanziariamente e logisticamente alla realizzazione della *fiction*. Detto altrimenti, in alcune regioni la produzione di *fiction* è facilitata da una serie di servizi resi disponibili dalle Film commission regionali o da quote di finanziamento diretto, che hanno come obiettivo la valorizzazione in termini produttivi e di richiamo turistico grazie al *territorial branding*. Ciò ha spinto ulteriormente la produzione ad accentrarsi in località predefinite. Questa variabile di ordine economico non è secondaria se si vuole comprendere lo sviluppo dell'immagine del Meridione nella *fiction* nostrana, dato che solo di recente la possibilità di usare con un certo agio ambientazioni meridionali ha consentito alle produzioni di superare il modello narrativo della *mafia story*, di fatto l'unico a essere presente per molti anni nel caso delle storie ambientate nel Sud dell'Italia.

Tenendo a mente questa costrizione strutturale, nei paragrafi che seguono concentreremo l'attenzione su tre temi la cui predominanza è emersa nel corso dell'analisi: si tratta del peso del crimine; della rappresentazione della società nel suo contesto territoriale; e della rappresentazione della famiglia.

## 2. *L'immagine del crimine: La piovra e i suoi epigoni*

Tramontata l'epoca degli «sceneggiati televisivi» in cui la televisione pubblica del monopolio, ancora impegnata nella sua funzione pedagogica, trasponeva per il piccolo schermo grandi classici della letteratura (da *Piccole donne* a *Cime tempestose*, da *La cittadella* a *Il mulino del Po*), negli anni settanta e fino alla prima metà del decennio successivo la produzione di *fiction* narrativa ha segnato uno stallo produttivo. Il racconto televisivo che ha segnato un rilancio di questo genere televisivo è stato sicuramente *La piovra*, clamoroso successo ultradecennale di una serie iniziata nel 1984 e proseguita, sia pure con alterne vicende e con lunghi periodi di sospensione produttiva, fino al 2000.

Al di là del seguito di pubblico (l'*audience* media è sempre stata tra gli otto e i quattordici milioni di spettatori, tranne che per l'ultima miniserie in due puntate – trasmessa su Raidue diversamente dalle precedenti andate in onda sulla rete ammiraglia – scesa a meno di sei milioni), *La piovra* deve la sua importanza alla struttura narrativa che mette in gioco e che ne costituisce un tratto caratterizzante: la fusione della

storia criminale con le vicende personali e soprattutto familiari dei protagonisti<sup>7</sup>. Il commissario Cattani inizia le sue inchieste sostanzialmente per dimenticare il turbamento che gli ha causato la scoperta di un antico tradimento della moglie, e mentre indaga sulla morte di un collega finisce per innamorarsi di una giovane contessa che poi si suiciderà. La separazione dalla moglie (che torna al Nord) sarà uno dei motivi che renderà possibile il rapimento della figlia adolescente da parte della mafia locale, e il modo in cui Cattani libera la figlia (senza informare nessuno e facendosi sostanzialmente giustizia da sé) rende impossibile districare la trama poliziesca dall'ordito del melodramma familiare. Cattani è, contemporaneamente, un uomo integerrimo e in crisi profonda ed è come se i due versanti della sua personalità (quello pubblico di funzionario impeccabile, quello privato di marito ferito e padre incerto dietro una maschera di autorità) tendessero sistematicamente a scambiarsi il ruolo.

Un altro aspetto notevole è il tono cupamente disforico che la caratterizza: l'eroe buono può vincere qualche battaglia, ma la guerra contro il Male sembra non solo sistematicamente perduta, ma addirittura un obiettivo che non ci si pone realisticamente. L'eroe positivo maschile muore alla fine di ogni ciclo: ne *La piovra 4* tocca al commissario Cattani (Michele Placido), ne *La piovra 6* muore Dave Licata (Vittorio Mezzogiorno), mentre ne *La piovra 9* toccherà al commissario Arcuti (Raoul Bova) morire sotto i colpi della mafia. Il pessimismo politico della serie circoscrive narrativamente una deresponsabilizzazione collettiva: possiamo lottare, anzi, dobbiamo lottare, tanto sappiamo che perderemo e quindi nessuno potrà imputarci alcuna responsabilità.

Seguendo separatamente i due temi indicati, possiamo notare che il primo prenderà rapidamente una connotazione specifica, lontana dal prototipo. Da *Il ricatto* (Canale 5, 1989) fino a *Sospetti* (Raidue, 2000) molti sono gli epigoni fedeli, ma ben preso il modello verrà stravolto: la compresenza narrativa di storia criminale e dramma familiare verrà riscritta come contrapposizione tra fedeltà al legame familiare e fedeltà al sodalizio criminale. In termini di antropologia politica, mentre il classico *plot à La piovra* presenta lo scontro tra pubblico (negativo) e privato (positivo), sembra emergere una nuova contrapposizione tra solidarietà meccanica (basata sul legame di somiglianza e in particolare sulle strutture di parentela) e solidarietà organica (fondata invece sulla

<sup>7</sup> Sulle sorti di questa *fiction* si veda M. Buonanno, *La Piovra. La carriera politica di una fiction popolare*, Costa & Nolan, Genova 1996.

divisione del lavoro e sulla relazione tra i diversi gruppi sociali esterni alla famiglia «naturale»<sup>8</sup>. Gli esempi sono numerosi.

Nella miniserie *Uomo contro uomo* (Raiuno, 1989) fratello e sorella compiono scelte antitetiche ma sarà proprio il legame familiare a ricongiungerli: lui, ormai criminale incallito, pagherà con la vita per non aver voluto uccidere il magistrato amico della sorella, nel frattempo divenuta insegnante. Sono la povertà e l'ignoranza a produrre il contesto «arretrato» che tiene in vita la cultura mafiosa, e l'arma di riscatto è l'istruzione, come metafora dello sviluppo.

Il tema è ripreso qualche mese dopo, in *Un bambino in fuga* (Raiuno, 1990). Anche in questo caso due fratelli con destini antitetici: uno prosegue la faida e verrà ucciso, l'altro alla fine decide di interrompere la spirale della violenza. Tutta la *fiction* ruota attorno alla contrapposizione morale tra chi ancora è «interno» al sistema culturale della faida, raffigurato come quadro rurale e premoderno, e chi invece ne è «esterno», perché non calabrese o perché motivato a uscirne. Nel 1991 Raiuno riprenderà la storia in *Un bambino in fuga - Tre anni dopo*. Il ragazzo è perseguitato dalla storia della sua famiglia e sembra non trovare scampo. Così ne parla l'estensore della scheda sul *Catalogo della fiction italiana 1988-2000*:

È infatti il Sud il vero protagonista di questo racconto, un Sud malato che assiste immobile alla decimazione dei suoi eroi positivi [...] un Sud rurale, avvolto in un'atmosfera cupa e luttuosa, sprofondata nella violenza, dove la criminalità non rimanda a nessun grande circuito malavitoso, ma semplicemente alla lotta per il controllo di un territorio circoscritto che altro non è se non la propria terra di origine.

Un altro esempio è costituito da *Il magistrato* (Canale 5, 1990), in cui un funzionario calabrese scopre che suo figlio, da molti anni in Australia, traffica armi e droga con la 'ndrangheta. Alla fine la sconfitta del male coincide con il ricongiungimento familiare. Molto simile la *fabula* de *L'ispettore anticrimine* (Raidue, 1993) che racconta le vicende di un poliziotto che, partendo da Bari, insegue le rotte del crimine internazionale (traffico d'armi, droga e sangue infetto) per scoprire che è il fratello faccendiere a reggere le fila di tutti quei traffici illeciti.

Di questo filone, forse l'esempio più compiuto è la serie *L'onore e il rispetto* (Canale 5, 2006), un melodramma in salsa *soap* ambientato

<sup>8</sup> La distinzione tra solidarietà meccanica e organica si deve originariamente a E. Durkheim, *De la Division du travail social, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, par Émile Durkheim*, F. Alcan, Paris 1983 (trad. it. *La divisione del lavoro sociale*, Edizioni di Comunità, Milano 1977).

tra gli anni cinquanta e settanta tra Torino e la Sicilia, in cui diventa impossibile districare la famiglia dalle storie di mafia. Tonio e Santi, due fratelli siciliani di Mascalucia, si trasferiscono a Torino. Uno diventerà un boss mafioso, l'altro un magistrato antimafia. L'onore di cui parla il titolo è quello canonico, vale a dire lo spazio della dignità della famiglia che può essere infangato dal comportamento sessuale delle donne, secondo il più classico modello mediterraneo<sup>9</sup>. Il padre della famiglia emigrata al Nord ha cercato sostegno in un piccolo negoziante del quartiere, Pippo o' calabrese (Giancarlo Giannini), che però, invece di aiutare il buon uomo, lo ha vessato caricandolo di debiti fino a spingerlo al suicidio. Tonio, il fratello cattivo (Gabriel Garko), per vendicare la morte infelice del padre, non farà altro che sedurre e mettere incinta la figlia di Pippo, la quale, abbandonata e quindi «svergognata», verrà poi sposata da Santi, il fratello «moderno» che ha superato il sistema morale entro cui è ancora invischiato il fratello. Ma se i due fratelli, per tutto il racconto, incarnano visioni morali antitetiche, alla fine, quando si tratterà di scegliere tra la famiglia e la «famiglia», Tonio deciderà di salvare il fratello magistrato anche a costo di rimetterci la vita. Rivolto al boss gli dirà: «– Don Calogero. Vi ricordate quando mi avete chiesto di scegliere tra me e la mia famiglia? – Certo. E tu hai scelto bene. – Vi siete sbagliato – Rivolto agli sgherri del boss – Buttate le armi o lo ammazzo!».

Dopo la sparatoria, ormai moribondo, Antonio fa chiamare la figlioletta Antonia (cresciuta però dal fratello) e guardandola le dice: «Sei bella». Poi rivolto al fratello in lacrime, lo consola con le parole che lo reintegrano dalla parte del bene: «Santino, la mamma si è sempre sbagliata. Sei sempre stato tu il migliore».

Un altro titolo che sfrutta in pieno il tema è *Era mio fratello* (Raiuno, 2007). Due fratelli calabresi figli di un boss sopravvivono ai genitori e vengono separati: uno viene allevato da un capomafia, l'altro da un comandante del Gis (Gruppo intervento speciale dei Carabinieri), fino a quando, vent'anni dopo la separazione, il legame si sangue tornerà a incrociare le loro vite.

Questo tipo di *fiction* sembra dotato di una struttura regolare. Per prima cosa sono chiaramente distinte le sfere morali di appartenenza: bene e male non hanno margini di sovrapposizione. Stabilita questa separazione tra bene e male, lo sviluppo ha tre opzioni:

<sup>9</sup> Il complesso «onore e vergogna» è stato lungamente studiato (e contestato) dall'antropologia culturale, almeno a partire dal lavoro di J.G. Péristiany, *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Weidenfeld and Nicolson, London 1966.

1. se i legami parentali sono interni alla medesima sfera (vittima e suo parente nella sfera del bene, carnefice e suo parente nella sfera del male) allora alla fine vincerà la sfera del bene, anche grazie alla forza del legame parentale che si nutre al suo interno: il bene che il padre prova per la figlia rapita dai cattivi è tale che «non può» non sconfiggere il male, almeno il «male locale» che ha prodotto il danno al parente del buono. Specularmente, il padre cattivo che vuole vendicarsi del buono che gli ha messo in galera il figlio verrà sconfitto: il bene che egli prova per il figlio incarcerato «non è sufficiente» a sconfiggere il bene;

2. se invece il legame di parentela attraversa le sfere morali (un parente dalla parte dei buoni, uno da quella dei cattivi) allora le alternative sono due:

2a. il buono, alla fine, riesce a trascinare nella sua sfera di influenza il cattivo, cioè il legame familiare produce paradossalmente una relazione positiva sul piano della strutturazione organica della società tramite un rapporto parentale, quindi di tipo meccanico, magari anche solo in nome della parentela stessa, dato che può essere il cattivo stesso a decidere di sacrificare la sua vita per salvare il parente buono in pericolo, divenendo così egli stesso buono in quanto combatte il cattivo;

2b. oppure la tensione giungerà a un punto di rottura e il buono deciderà che si deve soprassedere sul legame familiare in nome di una solidarietà più alta, vale a dire quella organica che tiene in piedi il sistema delle istituzioni extra familiari.

Comunque sia, il legame familiare non è mai dannoso per il buono, dato che o produce effetti positivi (gli dà la certezza che sconfiggerà i cattivi nel caso 1, e nel caso 2a gli consente di tirare dalla sua parte il parente cattivo) oppure si rivela ininfluente. A meno che gli spettatori non si identifichino con i cattivi (e non è detto che la cosa non avvenga, come discuteremo alla fine di queste pagine) il messaggio di una struttura narrativa di tale fatta è evidentemente sbilanciato a favore della positività del legame familiare: combattere per il bene della propria famiglia di fatto «coincide» con il combattere per il bene generale. Questo principio è passato forte e chiaro in una delle ultime *fiction* disponibili per quest'analisi, vale a dire *La vita rubata* (Raiuno, 2008), basato su una storia vera. Beppe Fiorello è il fratello carabiniere di Graziella Campagna, una diciassettenne uccisa nel messinese nel 1985 per aver casualmente scoperto l'identità di un pericoloso latitante. La ricerca dei colpevoli diventa per il fratello una vera ossessione, che non lo abbandonerà fino a quando non saranno consegnati alla giustizia, vent'anni dopo il fatto criminoso. La *fiction* non ha timore di presentarci il giovane letteralmente perseguitato dalla sua missione in un



crescendo di tensione patemica sicuramente coinvolgente. Dirà a un certo punto il protagonista, per giustificare le sue insistenze: «Qui da noi la giustizia bisogna trovarla, non viene da sé».

Il problema «ideologico» di questo tipo di messaggi dipende dalla loro natura dissemica. Per dissemia, sulla scia di quanto indicato da Herzfeld, indichiamo il fatto che ogni segno ha un duplice connotazione morale e, soprattutto, che questo dualismo morale interno ai segni «appartiene al codice stesso»<sup>10</sup>. Il che significa che non possono essere gli sceneggiatori di *fiction* a stabilire quale debba essere il valore morale del segno «parentela» e che la regola che essi credono di aver stabilito (se sei dalla parte del giusto, è giusto difendere i propri parenti con tutte le proprie forze, e con [quasi] tutti i mezzi) apre inevitabilmente le porte alle peggiori interpretazioni, dato che tutti, più o meno, sentiamo di essere dalla parte del giusto e quindi in determinati contesti di ricezione anche la difesa del figlio del boss può essere letta come la scelta giusta.

Ma dato che tratteremo in un paragrafo dedicato l'immagine della famiglia meridionale, riprendiamo ora le sorti dell'altro filone generato da *La piovra*, che descrive una criminalità organizzata che non sembra possibile vincere «del tutto». La miniserie *Un uomo di rispetto* (Raidue, 1993) presenta un ex mafioso trapanese che viene risucchiato suo malgrado nella spirale del crimine, quasi lo specchio criminale del commissario Cattani: lo stesso livido pessimismo di fronte all'immovibilità radicale del contesto mafioso. È probabile che si debba rintracciare in questa matrice narrativa parte del fascino morboso che il mondo del crimine organizzato, soprattutto mafioso, sembra esercitare su una certa tipologia di sceneggiature.

Anche nella ricostruzione italiana del mondo mafioso non mancano infatti le rappresentazioni «simpatetiche» con l'universo culturale della mafia, inteso quasi come uno spazio primigenio di socializzazione basato su ipotetici vincoli primordiali fatti di onore, parola data, rispetto e immediatezza dei vincoli familiari. Resa senso comune nell'immaginario mediatico grazie al duplice lavoro di romanziere e sceneggiatore di Mario Puzo<sup>11</sup>, quest'immagine dell'«onorata società» si intreccia molto bene con il melodramma familiare. Un esempio particolarmente efficace di questo modo di intendere la mafia come «stile

<sup>10</sup> Herzfeld, *Cultural Intimacy* cit.

<sup>11</sup> M. Puzo, *The Godfather*, Putnam, New York 1969 (trad. it. di M. Giardini, *Il padrino*, Club degli editori, Milano 1970). Quasi inutile ricordare che l'enorme successo dell'adattamento cinematografico (1972) lanciò due romanzi-sequel (a loro volta prontamente tradotti in pellicola) e una fila sterminata di epigoni tuttora vitali.

di vita», si ha nell'adattamento *Donna d'onore* (Canale 5, 1990)<sup>12</sup>. La *fiction* sembra voler suscitare una morbosa fascinazione per la dimensione «ancestrale» del Sud, tanto che, ad esempio, sangue e rito si legano sistematicamente in questa storia di mafia e onore: il velo della prima comunione intriso del sangue paterno diverrà un feticcio; la prima mestruazione è legata all'omicidio dello zio della protagonista, che stava tentando di violentarne la madre; il primo bacio avviene in concomitanza dell'assassinio della madre; il matrimonio della protagonista si concluderà con la sposa che ammazza il marito, anni prima involontario omicida del padre. Più che condanna sociale sembra esserci una sorta di riconoscimento sentimentale delle motivazioni delle pratiche mafiose della vendetta.

Da forza invincibile a zona oscuramente fascinosa, l'area del crimine mafioso può divenire rapidamente lo spazio immaginario del Male, per cui la criminalità organizzata non è rappresentata in quanto tale, ma come semplice incarnazione di una funzione narrativa. Si tratta per lo più di commedie o melodrammi, in cui «il mafioso» è, senza particolari sfumature, l'ostacolo che si frappone tra il buono e il raggiungimento del suo scopo. Non credo che si debba sottovalutare l'impatto di questo tipo di *fiction*, dato che in molti casi di questo tipo il mafioso è l'unico meridionale presente sulla scena, producendo un'inevitabile equazione mafia = male = Meridione.

Ma per comprendere a pieno il meccanismo di produzione del racconto mafioso e l'idea di Meridione che lo sottende almeno fino alla fine degli anni novanta, bisogna riprendere l'analisi dalla contrapposizione tra spazio urbano metropolitano e provinciale, da un lato, e tra spazio sociale proletario e borghese dall'altro.

### 3. *La provincia e lo spazio della borghesia*

Colpisce, fino alla fine degli anni novanta, l'assenza nel Meridione della *fiction* di uno spazio borghese riconoscibilmente provinciale. Che sia il luogo degli «antichi valori» o invece il regno dell'ipocrisia (o, spesso, una compresenza di queste due dimensioni morali), la cittadina di provincia sembra esistere come oggetto di rappresentazione borghese solo nel Nord e nel Centro del Paese. Tra il 1988 e il 1999, dei 39 titoli che presentano (anche) ambientazioni meridionali, solo le tre an-

<sup>12</sup> Tratto dal romanzo di S. Casati Modignani, *Donna d'onore*, Sperling & Kupfer, Milano 1988.

nate di *Un posto al sole* (Raitre, iniziato nel 1996) raffigurano un quadro «borghese», pur se virate secondo le forme poco realiste della *soap*.

Per il resto, si tratta di storie dove il crimine organizzato o il disagio sociale hanno un ruolo predominante. Napoli appare altre sei volte, e i temi sono la malavita, l'infanzia oppressa, i bassifondi, l'emarginazione sociale e il crimine internazionale. Parziali eccezioni sono la *microfiction Joe e suo nonno* (Raiuno, 1992), che racconta Napoli attraverso le canzoni di Edoardo Bennato e la Napoli molto cupa descritta in *Un cambiamento d'aria* (Raidue, 1991), malriuscito adattamento di un thriller d'ambientazione americana<sup>13</sup>. Restando in Campania, vi sono altri due titoli che trattano di camorra ed emarginazione ma in contesto provinciale, e infine *Una storia italiana* (Raiuno, 1993) che racconta con accenti inevitabilmente didascalici i successi sportivi dei fratelli Abbagnale come storia di riscatto sociale. In tre altri casi campani, Pozzuoli, in quanto sede dell'Accademia aeronautica, è il luogo necessario di una serie in stile *Top Gun* (*Aquile*, Raidue, 1990), *Positano* (Raiuno, 1996) l'ambientazione in cui una villa sulla costiera amalfitana diventa lo spunto per una commedia di situazione, e infine Capri è il trionfo della macchietta meridionale nella commedia nostalgica di Carlo Vanzina interpretata da Ezio Greggio (*Anni '50*, Canale 5, 1998).

Venendo al resto, la Calabria compare sette volte, sempre in contesti di crimine organizzato o di profonda marginalità sociale che li conduce o che da lì proviene. La Puglia due con mafia e crimine internazionale; la Sardegna una volta, con un caso di rapimento; la Sicilia, infine, compare quindici volte, di cui tredici in contesti mafiosi, una come parziale ambientazione di un melodramma che è una curiosa trasposizione della *Anna Karenina* di Lev Tolstoj (*Il grande fuoco*, Canale 5, 1995) e una volta come luogo di ritorno di una famiglia meridionale dopo la tragedia di Seveso, in un contesto di profonda miseria ed emarginazione sociale in *Una lepre con la faccia da bambina* (Raidue, 1988).

Come si vede, fino al 1999 manca una rappresentazione della «classe media» meridionale, invisibile tra mafiosi, macchiette e miserandi in cerca di riscatto, come manca la «cittadina di provincia» meridionale, oppressa tra crimine metropolitano, paesaggio agreste/insulare e nuove forme internazionali del crimine. A cambiare il quadro ci pensa *Il commissario Montalbano* (Raiuno, 14 film-tv dal 1999)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Si tratta di J. Hadley Chase, *Have a Change of scene*, Hale, London 1973 (trad. it. *Cambia aria Larry Carr!*, Mondadori, Milano 1975).

<sup>14</sup> Sul personaggio segnaliamo i lavori di M. Pistelli, *Montalbano sono: sulle tracce del più famoso commissario di polizia italiano*, Le Cariti, Firenze 2003 e G. Marrone, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Rai-Eri, Roma 2003.

Per capire il grado di novità di questa figura, bisogna ricostruire brevemente il contesto della *fiction* italiana dell'epoca che, nel genere giallo/poliziesco, consentiva di fatto tre alternative:

1. il giallo «astratto», fatto di intrighi criminosi internazionali (*La ragnatela*, Raidue, 1991), di rapine del secolo (*Il colpo*, Raiuno, 1989) o di investigatori *hard boiled*, come Sergio Castellitto che interpreta *Un cane sciolto*, con i *sequel* 2 e 3 (Raiuno, rispettivamente 1990, 1991 e 1992);

2. la *mafia story*, secondo la variante «eroe onesto ma perdente» (Cattani *docet*) o nella recente versione «eroe che vince», incarnata da *Ultimo* (Canale 5, 1998), che aprirà un filone sostanzialmente autonomo, su cui torneremo nel paragrafo finale;

3. «bravi uomini» delle forze dell'ordine che lavorano in una Roma strapaesana – il bonario poliziotto incarnato da Nino Manfredi in *Un commissario a Roma* (Raiuno, 1993) e in *Linda e il brigadiere* (Raiuno, 1997), *Linda e il brigadiere 2* (Raiuno, 1998) – oppure nella Milano dei crimini «metropolitani» (bische clandestine, droga, *ultras* calcistici: tutti temi de *Il commissario Corso*, Raidue, 1992) o sempre più spesso nella provincia del Centro-nord su crimini privati: il bolognese *Ispettore Sarti* interpretato da Gianni Cavina è del 1991 (Raidue, la seconda serie è del 1994); il *maresciallo Rocca* di Gigi Proietti è ambientato a Viterbo e inizia nel 1996; nel 2000 inizia anche la saga di *Don Matteo* (Raiuno), improvvisato *detective* in quel di Gubbio.

In questo quadro di riferimento, la città o la provincia centro-settentrionale sono lo spazio del crimine privato, tendenzialmente piccolo-borghese in provincia e più nitidamente appannaggio delle classi alto-borghesi o subalterne nella metropoli, mentre il Sud ha come unico spazio di confronto con il crimine le grandi organizzazioni, i loro protagonisti luciferini e i loro nemici implacabili, il tutto su uno sfondo metropolitano (Napoli, Palermo) o privo di tratti riconoscibili.

Con il suo semplice apparire, Salvo Montalbano sovverte questa regola, dato che nell'immagineria Vigàta dove opera si incrociano tre ingredienti prima tenuti sempre rigorosamente separati: la provincia fatta di consuetudine e conoscenze; una classe borghese attiva e dinamica, ancorché vittima del suo stesso malessere e delle sue ipocrisie; il Sud dell'Italia.

Per la prima volta, quindi, la narrazione televisiva può parlare al Sud di crimine borghese, senza implicare necessariamente la mafia. Si tratta di una scelta intenzionale di Andrea Camilleri, che l'ha esplicitata più volte, da ultimo in occasione della polemica sulla messa in onda de *Il capo dei capi* (Canale 5, 2007), di cui parleremo più avanti. In

un'intervista rilasciata a «La Stampa» il 5 ottobre 2007, pur senza fare riferimento alla *fiction* che sarebbe stata trasmessa solo venti giorni dopo ma di cui già si parlava, il creatore di Montalbano esprime questo giudizio estremamente severo:

un narratore sia pure pessimo finisce col nobilitare il fenomeno mafioso. Lo abbellisce, lo rende attraente... Certo, non potevo fingere che [la mafia] non ci fosse: così l'ho introdotta come un basso continuo, un fruscio di fondo. Ma farne la protagonista, mai.

Questa presa di distanza è probabilmente l'evento più importante che attraversa la rappresentazione del Sud nella *fiction* italiana a cavallo del nuovo millennio, un evento che verrà riconosciuto immediatamente dal pubblico, che farà di Salvo Montalbano uno dei suoi beniamini assoluti. Sicuramente il grande successo della serie (che regge benissimo le numerosissime repliche) si deve anche alla cura della produzione, che ha confezionato dei veri «film per la televisione», oltre che alle notevoli qualità di Luca Zingaretti come interprete. Ma non vi è dubbio che nelle vicende di Montalbano il pubblico ha riconosciuto finalmente la possibilità di parlare della Sicilia come spazio del «crimine borghese».

Nell'episodio *Il gioco delle tre carte*, una bella vedova così risponde al commissario che le chiede se la morte del marito abbia una matrice mafiosa: «Commissario, non crederà anche lei che tutti gli omicidi che si commettono nella nostra bella Sicilia siano opera della mafia?». Montalbano è la voglia di affermare una Sicilia «normale», non certo un posto dove non avvengono crimini, ma un posto dove i crimini avvengono per i diversi motivi «umani» che caratterizzano il crimine ovunque.

Con la comparsa di Montalbano (e con il suo successo, che produce emulazione) emerge quindi una nuova immagine del Sud, meno legata allo stereotipo del crimine organizzato e disponibile ad articolazioni complesse della sua composizione sociale e culturale.

*Il commissario Corso* (Raidue, 1992) era di origini meridionali ma trapiantato al Nord. Lo stesso attore, Diego Abatantuono, diversi anni dopo interpreterà un personaggio speculare, un giudice che torna nella natia Lecce dopo aver lavorato molti anni a Milano (*Il giudice Mastrangelo*, Canale 5, 2005; *Il giudice Mastrangelo 2*, Canale 5, 2007). Siamo di fronte a un caso di recupero identitario:

Sulle prime il giudice è tutt'altro che entusiasta del suo nuovo ambiente di lavoro: abituato all'efficienza milanese, Diego non riesce ad adattarsi ai ritmi compassati dei nuovi colleghi. Impiegati svogliati, segretarie imbranate e un rapporto conflittuale con il Procuratore Capo [...] provocano in lui la sensazione di esser capitato nel posto sbagliato.

Con il passare del tempo, tuttavia, Mastrangelo si accorge anche dei pregi delle persone che lavorano con lui [...] impara a conoscere meglio i suoi conterranei, e si rende conto che alcuni dei suoi pregiudizi erano sbagliati [...] Sul piano professionale supererà i preconcetti e le diffidenze reciproche, su quello personale imparerà ad utilizzare il suo lato istintivo e passionale e a non aver paura dei propri sentimenti<sup>15</sup>.

Notevole, in questa sintesi, l'implicita associazione tra Sud e «lato istintivo e passionale» che si può però consolidare non più dentro un immaginario di miseria sociale, ma lasciando la scena a una borghesia «moralmente media» (vale a dire né pervertita dal Male criminale né rassegnata al suo ruolo di vittima di quel Male), finalmente in grado di esprimere un orgoglio identitario che non sia, automaticamente, adesione belluina a un codice minimo di valori legati al sangue o all'onore delle donne. Sembra quindi farsi avanti una rappresentazione dell'identità meridionale sempre meno «etnica» e sempre più «civica», per usare un'opposizione dubbia sul piano delle realtà sociali<sup>16</sup>, ma che forse può dare conto in modo adeguato degli stili di rappresentazione utilizzati nella finzione narrativa.

La nuova immagine di un Sud non più destino di sconfitta ma opportunità di recupero di un mondo positivo perduto nell'illusione di uno spazio «nordico» migliore era già stata esplicitata nel film-tv *L'inganno* (Raidue, 2003): la protagonista è un'attrice di origini siciliane che ritrova nella sua terra i legami umani che il freddo mondo della città e del lavoro senza sentimenti le aveva tolto.

*L'inganno* resta comunque un piccolo film-tv, ma il concetto di fondo espresso nel cambio di atteggiamento del giudice Mastrangelo verso i suoi riscoperti compaesani troverà piena conferma nella miniserie di grande successo *L'uomo che sognava con le aquile* (Raiuno, 2006). Rocco (Terence Hill) è tornato in Aspromonte, dopo anni trascorsi nel volontariato internazionale, per proseguire l'attività di produzione artigianale del formaggio, ereditata dai genitori. Si opporrà coraggiosamente all'imprenditore senza scrupoli (del Nord!) che intende fare speculazione edilizia, e riuscirà a portare tutto il paese dalla sua parte. Per quanto discutibile per lo stile elementare con cui contrappone buoni e cattivi, questa *fiction* ha tuttavia il merito di rappresentare per la prima volta in modo chiaro un Sud che riesce a

<sup>15</sup> Su <http://www.fiction.mediaset.it/fiction/mastrangelo/index.htm>.

<sup>16</sup> Sulla natura di questa opposizione e sul suo senso attuale vale la pena di leggere C. Geertz, *Che cos'è un paese, se non è una nazione?*, in *Mondo globale, mondi locali*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 56.

valorizzare la sua «tradizione» senza farla coincidere con il richiamo del sangue o la spensieratezza dell'incoscienza buffona.

Questo passaggio abbastanza deciso verso un modello condiviso di identità che sta attraversando la rappresentazione del Sud per quanto riguarda la sua conformazione sociale pubblica sembra invece piuttosto tentennante quando si tratta di verificare la rappresentazione dell'istituzione sociale di gran lunga più rappresentata nella *fiction* italiana, vale a dire la famiglia.

#### 4. La famiglia

Il tema è in assoluto il più pervasivo nella *fiction* italiana. Si può dire che gli esempi in cui non compaiono esplicitamente tematizzati dei rapporti familiari sono rarissimi, e solitamente riguardano format di importazione, come *Camera Café* (Italia 1, in onda dal 2003) o i rari casi di *fiction* di avventura pura o *fantasy*. Dire *fiction*, in Italia, vuol dire la rappresentazione di parenti e affini, prima di tutto. Alcune *fiction* molto seguite hanno costruito il loro successo proprio attorno a questo prometeico oggetto sociale, ad esempio le diverse serie di *Un medico in famiglia* (Raiuno, sei stagioni dal 1998 al 2008), e il recente successo de *I Cesaroni* (Canale 5, 2006 e 2008), ma la famiglia, e i sentimenti che la corredano, incrocia praticamente tutti i generi, divenendo una sorta di flogisto della *fiction* nazionale. Che si tratti di poliziotti, medici, avvocati, psicologi, parrucchiere o di qualunque altra professione o ambiente sociale rappresentato, il legame fondamentale resta quello familiare.

Come ci si potrebbe aspettare, la rappresentazione della famiglia nella *fiction* riflette i mutamenti che questa istituzione sta attraversando nella società, per cui un grande tema di riferimento a partire dalla fine degli anni ottanta è stata la «famiglia atipica», vale a dire tutte le forme di convivenza che non prevedano la soluzione canonica «padre, madre, figli». Attenzione si è prestata al ruolo dei genitori divorziati, ai vedovi e alle «famigliastre», famiglie cioè composte da una coppia di cui almeno uno dei due partner non è genitore naturale di uno dei «figli» che vivono sotto il tetto. Il tema è stato trattato sotto l'angolazione leggera della commedia o la sensibilità drammatica che si deve a un «tema sociale», in diversi contesti socio-economici, con protagonismo ora maschile, ora femminile. Tra tutte le combinazioni sociologiche possibili, l'unica che non trova una sua rappresentazione adeguata in termini quantitativi sembra quella meridionale: la famiglia atipica è

una prerogativa che nella *fiction* italiana resta confinata all'Italia centro-settentrionale. Questa assenza è tanto più evidente (e tanto più significativa) se si misura l'entità anche quantitativa di questa tematica nelle sceneggiature.

L'attenzione spesso è posta sulla nuova paternità, più responsabile e fatta anche di sensibilità affettiva oltre che di virile garanzia di sicurezza. Che siano divorziati o vedovi, questi nuovi padri sensibili sono sempre dell'Italia centrale o settentrionale.

*Vita coi figli* (Canale 5, 1991) racconta le vicende di un padre rimasto vedovo che deve per la prima volta fare i conti con i cinque figli. Per non farsi mancare nulla in termini di nuove combinazioni parentali, alla fine il padre scoprirà addirittura che la giovane donna di cui si è innamorato è in realtà la compagna del figlio maggiore. Tutta la vicenda si svolge a Milano. A Roma è invece ambientato *Un papà quasi perfetto*, storia di un direttore di supermercato (Michele Placido) vedovo e padre di sei figli.

Una variante di questo tipo è l'ex Peter Pan che riesce a riscoprire il legame coi figli, a lungo trascurati. Il protagonista di *Giorni da Leone* (Raiuno, 2002) e *Giorni da Leone 2* (Raiuno, 2007) si sposta tra Roma e la Romagna per compiere questo percorso di maturazione.

Sul taglio della commedia classica si presenta invece *Pazza famiglia* (Raiuno, 1995) e *Pazza famiglia 2* (Raiuno, 1996), serie che raccontano le vicende di un doppio divorziato romano (Enrico Montesano) che ha avuto figli da entrambe le ex mogli e che ora vive con l'ex suocero (Paolo Panelli).

La nuova paternità è divenuta un luogo talmente comune della *fiction* italiana da trovare spazio anche nel genere *sitcom*, solitamente poco frequentato per evidenti ragioni di carenze di sceneggiatura. Nella *sitcom* *Il mammo* (Canale 5, 2004 e 2005) Marco Columbro gioca in leggerezza con questo nuovo ruolo sociale che, dato il protagonista, suona nitidamente nordico.

Spostandoci dai genitori ai figli, un altro macrotema è quello delle adozioni. *Ma tu mi vuoi bene?* (Raiuno, 1992), e *Sì, ti voglio bene* (Raiuno, 1994) vedono Dorelli affrontare situazioni relazionali complesse. Nella prima il giudice del tribunale dei minori seguirà a Roma il caso di una piccola vietnamita, fino ad adottarla, mentre nella seconda, spostatosi a Trieste, si innamorerà di una romana che, a sua volta, ha adottato un bambino e unirà le due famiglie.

A volte i figli adottivi sono il pretesto per una ricongiunzione. In *Un Oscar per due* (Raiuno, 1998), ambientato nel Nord Italia, una coppia in via di separazione ricucirà la relazione quanto ottiene la do-



manda di affidamento che aveva fatto anni prima. Non mancano gli esempi settentrionali in cui il tema dell'adozione si incrocia con quello mafioso: in *A due passi dal cielo* (Raiuno, 1999) una coppia torinese finisce per adottare un bimbo figlio di un testimone di mafia, vittima di un attentato insieme a sua moglie. Il Sud è un bimbo da salvare, innocente non tanto perché non abbia colpe, ma perché non ne ha coscienza. In *Torniamo a casa* (Raidue, 2000) una tribolata vicenda di adozione si svolge tra la Romania e Pesaro, da cui proviene la coppia senza figli. Se poi il protagonista di una complessa storia di adozione è Lino Banfi, come in *Raccontami una storia* (Raiuno, 2004), immediatamente le connotazioni meridionali dell'attore vengono attenuate, e la collocazione si fa genericamente «italiana».

Se vi è una qualche associazione tra Sud e adozione, è perché il Nord si offre di adottare i profughi del Sud mafioso, come nell'appena citato *A due passi dal cielo*, o perché la camorra ha organizzato un giro di adozioni irregolari, come nella commedia sociale *Giulia e Marco - Inviati speciali* (Raiuno, 2001). Oppure ancora l'adozione ha luogo se la madre è morta per mano mafiosa (*Una sola debole voce 2*, Raidue, 2001) o se il bimbo viene da famiglia mafiosa e quindi deve essere salvato (*La luna e il lago*, Raiuno, 2006). Tra le molte combinazioni possibili, al Sud sembra difficile trovare spazio per un'adozione «normale».

Se la trama vira su tematiche sociali, uno dei temi affrontati può essere quello dei figli contesi. In *Due madri* (Raiuno, 1989) una bimba adottata da una coppia borghese di Roma vedrà tornare la madre naturale, profuga politica argentina. *Un figlio a metà* (Raidue, 1992), miniserie che ebbe un ottimo successo (oltre gli otto milioni di spettatori la media delle due puntate) e ispirata a una storia vera di figli contesi, ha come padre il romanissimo Gigi Proietti e come madre un'americana (Kathy Connelly). Il successo portò a un *sequel* trasmesso nel 1994. In *Storia di Chiara* (Raidue, 1995) Barbara De Rossi è una psicologa romana che riesce ad ottenere l'affidamento della figlia che il suo defunto compagno aveva avuto dal precedente matrimonio.

Oppure, sempre rimanendo a cavallo tra famiglia e *fiction* di taglio sociale, si affrontano le recenti questioni etiche e psicologiche legate alle nuove tecniche di fecondazione assistita. Due milanesi senza figli sono i protagonisti del film-tv *Piange al mattino il figlio del cuculo* (Raitre, 1989). Convincono una giovane marocchina ad accettare un'inseminazione artificiale in cambio di denaro, ma la donna porterà a termine la gravidanza con l'intenzione di tenersi il bambino. Ne *Il padre di mia figlia* (Raidue, 1997) il protagonista, triestino, scopre che il seme che ha donato dieci anni prima è stato utilizzato da una coppia

romana. La madre ora è vedova e lui si avvicina alla donna e alla bimba, di cui diverrà finalmente *pater* dopo essere stato *genitor*.

La famiglia meridionale della *fiction* è quindi molto meno affetta dai sommovimenti sociali, e quasi sempre «canonica». Uno dei pochi casi di meridionale divorziato si ha in *Piovuto dal cielo* (Raiuno, 2000), una miniserie in cui Lino Banfi interpreta un portiere meridionale di uno stabile torinese disposto ad allearsi con il nuovo marito della moglie pur di rintracciare la figlia scomparsa con la madre. Si tratta in sostanza di una commedia di buoni sentimenti, in cui la frattura iniziale verrà ricomposta alla fine, con tutta la famiglia nuovamente riunita.

Se non parliamo di madri e maternità nella *fiction* italiana la ragione è dovuta alla mole di dati disponibili, che richiederebbe una trattazione a parte. Le donne sole con figli, nella *fiction* italiana, diversamente dai padri, più attivi al Nord, sono in grado di portare a termine il loro compito educativo e di protezione a qualunque latitudine, anche se, quando si tratta di amare i figli oltre ogni ragionevolezza, ci vuole una madre meridionale. In *Madre come te* (Raiuno, 2004) Ida Di Benedetto è una cuoca siciliana trapiantata a Torino e deve dimostrare che suo figlio non è un serial killer, nonostante tutto sembri provarne la colpevolezza. L'unico a crederle inizialmente è il commissario, di origini siciliane. Secondo Fabrizio Vassallo «Rosaria rappresenta insomma la legge dei sentimenti più viscerali opposta a quella dei giudici...»<sup>17</sup>. Probabilmente non è un caso che questa parte debba essere di una siciliana (pur se incarnata da un'attrice partenopea).

In generale, per quanto riguarda il tema della famiglia non sembra possibile rinvenire quel deciso mutamento che sta invece caratterizzando l'immagine più genericamente pubblica della «società» meridionale. Cercando di rappresentare i profondi mutamenti in corso di questa istituzione, le sceneggiature sembrano timorose di mettere mano a una materia evidentemente sentita come difficile da gestire dal punto di vista narrativo.

Negli ultimi anni, questo scarto evidente tra immagine in movimento della famiglia italiana centro-settentrionale e staticità del modello meridionale ha prodotto un paio di casi di riflessione, che riguardano in particolare il ruolo dei padri meridionali nei confronti delle scelte sessuali dei figli. In *Mio figlio* (Raiuno, 2005) Lando Buzzanca, stereotipo riconosciuto dell'italico maschio di chiara impronta

<sup>17</sup> F. Vassallo, *Madre come te*, in *Lontano nel tempo. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno sedicesimo*, a cura di M. Buonanno, Rai-Eri, Roma 2005, p. 347.

meridionale, interpreta un integerrimo commissario di polizia in servizio a Trieste che scopre che il figlio (anch'egli nelle forze armate) è omosessuale, e tutta la *fiction* ruota attorno al dramma di questo padre e al suo terribile sforzo (riuscito) di venire a patti con la realtà. L'anno successivo il dilemma colpirà un altro campione nazionale dell'immaginario meridionale, e cioè Lino Banfi. In *Il padre delle spose* (Raiuno, 2006) Banfi è un uomo del Sud coltivatore di olivi, che scopre che la figlia a Barcellona è sposata con una donna. Ci vorrà qualche tempo, e qualche peripezia, ma alla fine il sentimento paterno prevarrà sul pregiudizio omofobico. Nonostante le evidenti buone intenzioni, l'accento posto sulle origini meridionali dei due padri rischia paradossalmente di produrre l'effetto opposto a quello voluto, sottolineando la resistenza «meridionale» a forme alternative di sessualità.

Lo sforzo di inseguire la realtà sociale è comunque riconoscibile, e fa parte di un chiaro movimento di tutta la *fiction* italiana, che sempre più tende a spostarsi dagli stilemi della narrativa per acquisire non solo i temi, ma anche il passo discorsivo del racconto di cronaca. In questa rilettura della *fiction* come mezzo di espressione collettiva di temi di cronaca l'immagine del Meridione ne risulta particolarmente influenzata e modificata. Vediamo infine come.

### 5. Conclusioni: dalla fiction alla cronaca e ritorno

La *fiction* si avvale spesso della rappresentazione di eventi realmente accaduti, in una sorta di rielaborazione morale di eventi spesso criminali. Tra i primissimi esempi italiani, per l'arco temporale interessato da questa analisi, si possono ricordare *Viaggio nel terrore - L'Achille Lauro* (Raidue, 1991) e, ambientata in gran parte in Calabria, *Liberate mio figlio*, (Raiuno, 1992), film-tv che ricostruisce (pur senza citare i veri nomi dei protagonisti) le vicende del rapimento di Cesare Casella, un diciottenne di Pavia rimasto oltre due anni nella mani della 'ndrangheta e rilasciato il 30 gennaio 1990. La ricostruzione narrativa insiste sulla «mamma coraggiosa» del rapito, che arriverà a incatenarsi nelle piazze delle cittadine della Locride dove si suppone il figlio sia tenuto prigioniero.

Estremamente aderente alla realtà dei fatti è anche la ricostruzione di *Non parlo più* (Raidue, 1995), basata sulla vera storia di Rita Atria, che abbiamo già incontrato come esempio del fallimento del Sud disposto a cercare salvezza al Nord. Sempre a questo filone appartiene *Il dono di Nicholas* (Canale 5, 1998), ricostruzione della vicenda del

piccolo Nicholas Green, vittima nel 1994 di un agguato lungo la Salerno-Reggio Calabria e poi donatore di organi grazie ai genitori.

Un punto di svolta nella produzione di questo tipo di *fiction* si è avuto probabilmente nel 2001, con la messa in onda di *Uno bianca* (Canale 5, 2001), la *fiction* di Taodue che ricostruisce una delle pagine più efferate della cronaca criminale degli anni novanta e che ha lanciato poi ulteriori produzioni dedicate a fatti criminosi o di attualità.

Questo nuovo modello italiano di aderenza alla cronaca (che tra forza morale dell'esempio e verosimiglianza punta decisamente su quest'ultima) presto si incrocia (anche per via del comune produttore originario, vale a dire la Taodue di Pietro Valsecchi) con una nuova modalità narrativa del racconto di mafia, che già dalla fine degli anni novanta stava facendosi spazio con nuovi personaggi post-Cattani. Dalla cronaca proviene infatti la figura del tenente colonnello del Carabinieri Sergio De Caprio, noto come Capitano Ultimo, l'ufficiale responsabile dell'arresto di Salvatore Riina il 15 gennaio 1993. La sua vicenda è stata trasposta in una miniserie di grande successo, *Ultimo* (Canale 5, 1998), che ha dato vita a due sequel (*Ultimo - La sfida*, Canale 5, 1999; *Ultimo 3 - L'infiltrato*, Canale 5, 2004) che marcano la tradizionale volontà di riscatto del Bene sul Male ma anche, questa volta, la nuova convinzione che la vittoria finale, per quanto costosa, sia possibile. In generale, cioè, mentre *La piovra* è sostanzialmente un «melodramma sociale»<sup>18</sup> *Ultimo* (e molta della *fiction* prodotta da Taodue) regge con più saldezza i canoni del poliziesco. Ha quindi meno bisogno di caricarsi esplicitamente di connotazioni simboliche per attrarre gli spettatori, e può limitarsi a rappresentare lo scontro «reale» tra individui «reali». Riportare quindi il Male entro i confini della sua «banalità» è un'importante operazione ideologica, demandata a intaccarne lo spessore simbolico.

Applicata al contesto del crimine organizzato nel Sud dell'Italia, l'operazione «realista» della nuova *fiction* di cronaca ha dato vita a numerosi prodotti di largo seguito e buona qualità media. *L'attentatumi - Il grande attentato* (Raidue, 2001), parte dalla strage di Capaci, ma racconta come una tenace squadra di poliziotti, carabinieri e finanzieri riesca a individuare i colpevoli assicurandoli alla giustizia. Evidente l'influsso del «modello Ultimo» in questo tipo di ricostruzione. Più classicamente legato alla ricostruzione biografica dell'eroe solitario è *Brancaccio* (Raiuno, 2001), che racconta la vita e la morte di don Pino Puglisi, prete coraggio che nel quartiere di Brancaccio si oppone alla

<sup>18</sup> F. Vassallo, *Ultimo 3 - L'infiltrato*, in *Lontano nel tempo* cit., p. 251.

cultura mafiosa fino alla morte. Con il passare degli anni, si fa più evidente la competizione tra le due grandi reti generaliste per impegnare questo settore narrativo, con una serie di titoli in rapida crescita: *Paolo Borsellino* (Canale 5, 2004), *Giovanni Falcone, l'uomo che sfidò Cosa Nostra* (Raiuno, 2006), *Il Generale Dalla Chiesa* (Raiuno, 2007) *L'ultimo dei Corleonesi* (Raiuno, 2007), *Il capo dei capi* (Canale 5, 2007), *L'ultimo padrino* (Canale 5, 2008).

Questo impegno «realista» della *fiction* dedicata alla cronaca criminale rischia, purtroppo, di ottenere l'effetto contrario, investendo proprio i maggiori criminali mafiosi di quell'aura di «eroica normalità» che nelle intenzioni iniziali era appannaggio riservato dei «buoni». Questo in effetti è quel che è successo tra fine 2007 e l'inizio del 2008, con la messa in onda di due *fiction* dedicate a importanti figure di boss mafiosi. Ne *Il capo dei capi* (Canale 5, 2007) si racconta con dovizia di dettaglio la vita di Salvatore Riina, interpretato da Claudio Gioè. La *fiction* ha sollevato un intenso dibattito proprio sulla legittimità narrativa dell'oggetto, che descritto minuziosamente nelle sue determinanti sociali e nella sua intima storia personale rischia di diventare un modello da imitare. In *L'ultimo padrino* (Canale 5, 2008) l'ennesimo Michele Placido incarna un Bernardo Provenzano così descritto dall'attore nel video promozionale:

C'è qualcosa di misterioso nella natura di certi uomini. Ci sono certi uomini che hanno un carisma tale che loro riescono a trasmettere fiducia in tutto ciò che fanno. Lo sappiamo bene che è un mafioso, un criminale. Ma è qualcosa di più sicuramente. È uno che aveva il rispetto di tante... centinaia e centinaia, se non migliaia di persone... E allora è piuttosto capire vedendo il film, io per primo, capire che cos'era tutto quello che succedeva intorno a lui.

Il regista Marco Risi, nel medesimo video, riconosce il rischio dell'operazione, ma insiste su una lettura realista e, sostanzialmente, demitizzante:

Naturalmente il rischio in queste situazioni è che ci si possa affezionare, diciamo così, al personaggio negativo. Però vederlo in una chiave non soltanto negativa è la cosa che mi interessa di più: quanto il male sia contaminato dal bene.

Riportando i dati d'ascolto per *L'ultimo padrino*, Aldo Grasso<sup>19</sup> ha notato che anche in questo caso, come era già avvenuto nell'ottobre del 2007 per *Il capo dei capi*, gli spettatori più fedeli di questa *fiction* sono stati i giovani, ultimamente tra le fasce d'utenza meno disposte a sedersi di fronte al televisore: «Nella fascia di pubblico compresa fra i

<sup>19</sup> A. Grasso, *La mafia in tv affascina i giovani*, in «Il Corriere della Sera», 21 gennaio 2008, p. 53.

15 e 24 anni, la *fiction* con Michele Placido balza improvvisamente in testa alla classifica degli ascolti della settimana, con uno share che tocca il 34%». Particolare impressione suscita il fatto che gli ascolti maggiori vengano registrati al Sud, «con una differenza di oltre trenta punti di share tra la Sicilia e la Calabria (46% di share) e la Lombardia (15%)».

Come sempre quando si tratta di capire le ragioni delle audience, la domanda rimane aperta: il grande seguito di questo tipo di *fiction* dipende dal fatto che l'argomento è sentito come socialmente rilevante (un problema) oppure individualmente affascinante?

Con i dati disponibili, non è certo possibile rispondere a un domanda che richiederebbe di spostare decisamente l'attenzione dal piano della produzione di immaginario a quello del consumo, ma possiamo tuttavia indicare la strada che dovrebbe percorrere la ricerca futura su questo tema. Si tratta di ricostruire i sentieri che dalla *fiction* portano alle pratiche della vita quotidiana verificando quindi quanto della cronaca passi nella *fiction*, ma anche se e quanto della *fiction* passi negli usi e nelle pratiche quotidiane. Per il mondo criminale ha iniziato a fare questo lavoro Roberto Saviano. Nel capitolo «Hollywood» di *Gomorra* racconta come negli ambienti della camorra sempre più «Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario»<sup>20</sup>. Grazie ai numerosi esempi riportati in questo libro – che ha a sua volta segnato profondamente l'immagine che il Sud dà e ha di se stesso –, dobbiamo prendere atto di un fenomeno vero per quanto grottesco: «Come i giovani spartani andavano in guerra con in mente le gesta di Achille ed Ettore, in queste terre si va ad ammazzare e farsi ammazzare con in mente *Scarface*, *Quei bravi ragazzi*, *Donnie Brasco*, *Il Padrino*»<sup>21</sup>.

Questo tipo di immaginario, reso disponibile dal cinema e oggi anche dalla televisione, non riguarda solo i protagonisti in negativo delle gesta criminali. Anche i comuni cittadini possono filtrare la realtà cui partecipano con gli strumenti dell'immaginario messi in circolazione dai flussi delle immagini che circolano attraverso i mezzi di comunicazione di massa:

Ogni volta che torno a Corigliano Calabro non posso fare a meno di pensare al porto e alle pescherie che sono punti di approdo e di distribuzione della droga in tutta la zona della Sibaritide; ai lidi e ai locali notturni, in gran parte proprietà dei mafiosi locali, che gremiscono il lungo mare della costa; al ri-

<sup>20</sup> R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, pp. 272-3.

<sup>21</sup> Ivi, p. 279.

cordo dei frammenti della vetrina sfondata dal rimbalzo del corpo colpito dalle pallottole d'una pistola, al centro dello scalo; alla visione di una Lancia Y crivellata dai colpi delle mitragliatrici sulla Ss 106. Ogni volta che intraprendo la strada di casa mia riaffiorano nei pensieri le immagini di un paese combattuto e stravolto dalla sottomissione alle cosche mafiose [...] a volte pare di rivivere alcune scene da film stile Damiano Damiani, in cui le comparse impersonano le folle spaventate e quasi fiancheggiatrici dei sicari che corrono in sella alla moto dopo aver appena ucciso il disgraziato della situazione<sup>22</sup>.

Tutto questo, come dire, salta all'occhio, si impone con la forza della sua pressione violenta sul visibile. Resta invece ancora da svolgere un lavoro più sottile, perché fatto di una materia prima forse meno appariscente, un lavoro che documenti come altre immagini del Meridione, rese disponibili anche dalla *fiction* domestica, circolino nelle pratiche quotidiane per divenire parte dell'autorappresentazione e del sistema di categorizzazione degli spettatori.

<sup>22</sup> Testimonianza di Giuseppe Tobia Flora, un giovane di Corigliano, raccolta dall'autore ad Arcavacata di Rende (Cs), il 9 febbraio 2008.