



ADRIANO D'ALOIA, CECILIA PENATI

CATTURATI DALLE STORIE

Il carcere come figura narrativa in Romanzo Criminale – La serie



*Abò a rega', 'n c'è niente da fa'.
Mamma Regina è 'n pezzo de core, è 'r passato che 'n se ne vole annà.
FIEROLOCCHIO, episodio 1x06*

Nel covo della narrazione

Ogni storia ha bisogno di un luogo in cui rifugiarsi da se stessa. Spesso è un luogo di passaggio, nel duplice senso della parola: luogo in cui non ci si ferma a lungo, e soglia che una volta attraversata determina un cambiamento. In questo luogo particolare l'andamento del racconto sembra segnare il passo, scostarsi un momento in un antro, nascondersi quasi, persino temporaneamente imprigionarsi. In quel luogo di (apparente) distacco la narrazione subisce una condensazione, si concentra su ciò che là fuori non poteva risolversi, si apre a nuove dimensioni (la memoria, l'interiorità) e modifica significativamente le relazioni fra i soggetti che abitano il mondo della storia.

Una delle forme concrete che questo *topos* narrativo può assumere è il carcere, da intendersi non tanto e non solo come spazio fisico entro cui è ambientata la vicenda di un testo narrativo (o una sua porzione), ma come luogo che consente la realizzazione strategica di una o più funzioni narrative. In questa prospettiva, nelle prossime pagine proporremo un'analisi del ruolo (cruciale) del carcere in *Romanzo criminale – La serie*, un caso eccentrico nel panorama della fiction televisiva italiana, per almeno due ragioni. In primo luogo perché la serie, che racconta le vicende dell'organizzazione malavitosa romana conosciuta come “Banda della Magliana” seguendone le vicissitudini per un trentennio di storia italiana, si innesta in una fortunata e composita “genealogia testuale”. Fatti reali (e la loro trasfigurazione cronachistica) della storia nazionale prendono una prima forma narrativa in un prodotto letterario (il romanzo del giudice Giancarlo De Cataldo, pubblicato nel 2002) e assumono nuovo vigore con l'adattamento del libro per il grande schermo realizzato nel 2005 da Michele Placido. Ma se nel film il carcere non ricopre un ruolo rilevante (i personaggi *entrano* o *escono* da Regina Coeli, ma poco della loro permanenza al suo interno è dato a vedere), nella serie esso è un *motivo* (sebbene non un *tema*) ricorrente con precise funzioni strategiche.

In secondo luogo, *Romanzo criminale – La serie* è indubbiamente uno dei casi più interessanti nella produzione originale di fiction in Italia degli ultimi anni, che ha saputo dare vita a stratificati esempi di testualità ancillare e fenomeni di culto¹. All'origine di questa eccentricità vi è la sua peculiare genesi produttiva (è uno dei primi titoli prodotti da Sky Cinema) e la sua collocazione entro il *bouquet* cinema dell'offerta televisiva satellitare a pagamento di Sky². Origine e collocazione alternativa alle produzioni Rai-Mediaset hanno permesso alla serie di distanziarsi dagli standard linguistici della fiction generalista italiana e di proporre un elevato livello di sperimentazione nella scrittura, nello stile e nella tecnica espressiva, sul modello dei linguaggi della serialità via cavo americana³.

Alla luce dell'eccentricità e originalità del caso di studio ci soffermeremo sulle specifiche modalità attraverso cui il carcere funziona nel testo come innesco narrativo fondamentale. Un *topos* a partire dal quale si organizza e si snoda il racconto seriale, in grado di attivare al suo "interno" una serie di soluzioni narrative e di direzioni della trama che non potrebbero essere intraprese all'"esterno". Questa analisi chiama inoltre in causa la fitta rete di riferimenti e di matrici espressive che fanno di *Romanzo criminale – La serie* un "crocevia di generi".

Piccoli Cesari

Romanzo criminale – La serie è il frutto di una complessa ma precisa rete di riferimenti di genere. Il *prison movie* è solo uno di questi riferimenti convenzionali. Se ne può riscontrare l'incidenza negli episodi in cui il carcere (nella fattispecie il carcere giudiziario romano di Regina Coeli) ha un ruolo predominante (in particolare nel sesto della prima stagione). Alcune delle convenzioni tradizionali del genere, soprattutto a livello tematico, vengono tuttavia disattese: non c'è la ribellione contro l'ingiustizia da parte di prigionieri innocenti o comunque redenti che subiscono i soprusi del potere costituito e organizzano un'evasione⁴. Siamo lontani anche dalla rappresentazione del carcere come "macchina" funzionale o disfunzionale, tipica di serie americane *network*, come *Prison Break* (Abc, 2005-2009), o *cable*, come *Oz* (Hbo, 1997-2003)⁵.

È necessario allora allargare l'orizzonte. La serie è piuttosto un "congegno di generi", un dispositivo testuale che ingloba una varietà di matrici espressive. Questa contaminazione o ibridazione raggiunge nelle sequenze ambientate in carcere il punto di massima intensità. Il carcere (e i suoi luoghi: la cella, il corri-

¹ Sulla generatività testuale di *Romanzo Criminale – La serie* e la sua penetrazione nei discorsi sociali e nelle pratiche mediali si veda A. D'ALOIA, *Romanzo Criminale*, in A. GRASSO, M. SCAGLIONI (a cura di), *Televisione convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, RTI, Milano 2010, pp. 199-209.

² *Romanzo criminale – La serie* è stata prodotta da Sky Cinema con la collaborazione di Cattleya e RTI-Mediaset. Si compone di due stagioni (la prima di 12 episodi, la seconda di 10 episodi, in entrambi i casi da 50'). La prima stagione è andata in onda nel 2008 sul canale satellitare pay Sky Cinema 1 e in seguito su Fox Crime e, in chiaro, su Italia 1. La seconda stagione è stata trasmessa nel 2010 su Sky Cinema 1.

³ Cfr. S. BANET-WEISER, C. CHRIS, A. FREITAS (a cura di), *Cable Visions. Television Beyond Broadcasting*, New York University Press, New York 2007.

⁴ Sulle caratteristiche del genere si vedano N. RAFTER, "Prison and Execution Films", in ID., *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*, Oxford University Press, Oxford 2000; D. GONTHIER, *American Prison Film since 1930. From The Big House to The Shawshank Redemption*, Edwin Mellen Press, Lewiston, NY 2006.

⁵ Sulla rappresentazione finzionale del carcere nella serialità USA si veda B. YOUSMAN, *Prime Time Prisons on U.S. Tv. Representation of Incarceration*, Peter Lang, New York 2009.

doio, il cortile, la mensa, la palestra, il parlatorio, ecc.) non è luogo esclusivo di un genere, ma anzi spazio di incontro e stratificazione di generi affini.

Romanzo criminale mette in scena la cupa e violenta storia d'Italia degli anni di piombo, raccontando la nascita, l'ascesa e il declino della banda della Magliana. Il focus narrativo è sulle dinamiche interne alla banda, sull'accanito ma vano lavoro della polizia giudiziaria e sulle macchinazioni dei servizi segreti deviati che s'intrecciano con la parabola della banda. Per l'incidenza della cronaca e per il fatto che le vicende narrate sono ispirate a personaggi e accadimenti reali (l'assassinio Moro, la strage di Bologna, le proteste giovanili), la serie è riconducibile al sottogenere *true crime*. Tuttavia l'aria che si respira è decisamente finzionale e contaminata dall'influenza di una molteplicità di generi. *Romanzo* si muove più propriamente nell'orizzonte *crime drama* riferendosi principalmente agli stilemi del *gangster movie*, in cui il punto di vista della narrazione è quello di una banda di malviventi e in cui viene raccontata la parabola ascendente e poi discendente dei protagonisti, sino alla loro morte (ovvero la sanzione sociale della loro condotta). Il genere vanta radici antiche, da ricondurre almeno a *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930; *Piccolo Cesare*) e al primo *Scarface* (Howard Hawks, 1932; *Scarface – Lo sfregiato*)⁶. I “piccoli cesari” di *Romanzo criminale*, alle prese con la conquista della città a partire dalla sua periferia degradata, assetati di un potere che è anche il cancro che li ossessiona e uccide, vestono perfettamente i panni tipici del genere. Quando poi sono i rapporti con la Camorra o Cosa Nostra a intorbidire gli affari della banda, si respira anche l'aria del *mob film* di mafia. Ed è indubbio che fra le influenze di *Romanzo criminale* debba rientrare il “braccio italo-americano” della Nuova Hollywood. Martin Scorsese, anzitutto, con *Mean Streets* (1973; *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*) e *Goodfellas* (1990; *Quei bravi ragazzi*), e Francis Ford Coppola con la trilogia di *The Godfather* (1972-1974-1990; *Il padrino*)⁷. Rispetto a tali riferimenti, a emergere come tratto comune è soprattutto la rappresentazione esplicita, massiccia e disinvolta della violenza (fisica, sessuale, psicologica, morale, verbale).

Vi sono evidentemente molte altre influenze di genere. La colorazione fortemente *noir* delle ambientazioni (scenografiche, ma anche psicologiche) e *gialla*, per i molti misteri da svelare e per le indagini svolte fra mille impedimenti dalla polizia, viene attenuata con una certa frequenza da un tono da commedia, grazie soprattutto all'uso dei dialoghi venati da una spiccata connotazione locale romanesca.

Romanzo esce in parte dall'influenza americana per abbracciare riferimenti nostrani. Se rimandiamo agli anni Settanta, allora è il poliziottesco a costituire la matrice espressiva cui la serie attinge maggiormente⁸, recuperando un immaginario di genere che coinvolge sia possibili trame, sia luoghi e spazi convenzionali. Crimini efferati e sparatorie sanguinose, fumose sale da biliardo nel retro dei bar della periferia di Roma o Milano, alcol a fiumi, bagagliai d'auto colmi di pistole e banconote, esibizione esplicita di nudi femminili. Gli eccessi dei poliziotteschi, specchio delle tensioni e dei misfatti di quella stagione della storia italiana,

⁶ E. MITCHELL, “Apes and Essences: Some Sources of Significance in the American Gangster Film”, in B. GRANT, *The Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin 1986, pp. 219-228.

⁷ Si veda F. MASON, *American Gangster Cinema: from Little Caesar to Pulp Fiction*, Palgrave Macmillan, New York 2002.

⁸ Cfr. G. BUTTAFAVA, “Procedure svelite”, in «Il Patalogo 2», Annuario dello spettacolo, 1980, pp. 101-121.

offrono grande ispirazione al regista della serie Stefano Sollima, che non a caso è il figlio di Sergio, creatore di Sandokan ma anche nome importante fra gli autori di poliziotteschi (*Città violenta* [1970], *Revolver* [1972]), insieme a Fernando di Leo, Umberto Lenzi, Damiano Damiani e molti altri⁹.

Per tornare nuovamente negli Stati Uniti, naturale è la connessione fra i commissari protagonisti di questi film e i loro corrispettivi statunitensi, come Popeye in *The French Connection* (William Friedkin, 1971; *Il braccio violento della legge*), *Serpico* (Sidney Lumet, 1973) o l'ispettore Callaghan nei cinque episodi della serie (1971-1988)¹⁰, a riprova dell'influenza delle produzioni nordamericane sul contesto italiano. Influenza peraltro reciproca se si pensa che molti poliziotteschi, considerate produzioni di serie B, hanno ispirato lo stile di Brian De Palma e Quentin Tarantino¹¹. Ma se nel poliziesco americano e italiano degli anni Settanta sono i tutori della legge a occupare il ruolo di (spietati) protagonisti, *Romanzo criminale* è più propriamente una *gangster fiction* perché l'ossimoro "eroe fuorilegge" è rovesciato e l'asse portante dell'azione è retto dai componenti della banda. Il commissario Scialoja (che nella serie incarna l'autorità investigativa) è un idealista frustrato le cui azioni non conducono mai all'obiettivo, spesso a causa degli intrighi pianificati da un potere "superiore" (i servizi deviati). In *Romanzo* non vi è un allineamento morale fra giustizia e legalità realizzato con l'uccisione finale del criminale. Allo spettatore piuttosto è proposto un allineamento emotivo con i banditi, certo destinati a cadere una volta all'apice della loro esaltante ascesa, come vogliono le convenzioni di genere, ma ritratti con grande accuratezza psicologica e pervasi da conflitti sentimentali che inevitabilmente chiamano alla simpatia e all'empatia, lontani dall'approssimazione psicologica dei commissari dei poliziotteschi o dai "giustizieri della notte" statunitensi come dalla sua negazione, quando violenza e sesso sono rappresentati senza implicazioni sentimentali o morali, come nell'*hardboiled*.

Il carcere come *figura narrativa*

Romanzo criminale – La serie costituisce dunque un testo stratificato e complesso sotto diversi punti di vista. In primo luogo, propone un composito ancoraggio a molteplici matrici di genere, combinato al costante riferimento a vicende reali della storia nazionale. In secondo luogo, è costruito su uno schema narrativo che, a differenza di quanto generalmente accade nella fiction italiana *mainstream*, si sviluppa principalmente lungo trame orizzontali dalla continuità inter-episodica e spesso anche inter-stagionale. La rappresentazione dello spazio del carcere nella serie è significativa da entrambi i punti di vista: entro le due stagioni di *Romanzo criminale*, infatti, la prigionia risponde a un ampio spettro di necessità narrative.

⁹ Sul poliziottesco e più in generale sul cinema italiano implicitamente o esplicitamente "politico" dagli Sessanta agli anni Ottanta si vedano R. CURTI, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006; C. UVA, M. PICCHI, *Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma 2006; C. UVA, *Sehermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

¹⁰ S.M. KAMINSKY, "Prospettive storiche. L'incandescente violenza degli anni Settanta", in ID., *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma 1997.

¹¹ Cfr. G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, pp. 259-260.

La prima e più evidente è l'*organizzazione del materiale narrativo entro l'architettura seriale del racconto*. Se nei primi cinque episodi della prima stagione il carcere è presente solo come assenza significativa, evocato come possibile termine conclusivo dell'esperienza criminale della banda («Magari finimo ar gabio, magari sotto-tera», spiega il Libanese agli altri soci, presentando il piano di conquista delle piazze dello spaccio di Roma), allo snodo esatto di *mid-season*, il sesto episodio, il carcere diviene un fondamentale “congegno narrativo” da cui variamente scaturiscono le direzioni della storia. La presenza di trame ambientate in carcere (ogni due episodi lungo il corso della prima stagione e a intervalli ancora più ristretti nella seconda) scandisce da lì in avanti gli archi stagionali in moduli costanti.

Al termine del quinto episodio, tutti i *leader* e i comprimari della banda – eccetto Bufalo, che ricoprirà un ruolo di tramite e canale di comunicazione tra l'interno della prigione e lo spazio esterno della città – vengono arrestati e trasferiti nel carcere di Regina Coeli, nelle cui mura è ambientato l'intero sesto episodio. È così che, dopo una prima parte della stagione dedicata al racconto del percorso di formazione e consolidamento della banda, proprio l'indagine del commissario Scialoja, che culmina con l'arresto e la reclusione dei protagonisti, decreta paradossalmente l'effettiva sanzione del successo dell'organizzazione criminale. Nella prima stagione, il racconto del carcere rispecchia la fase di ascesa dell'organizzazione. L'unità di intenti del Libanese, del Freddo e del Dandi e l'obbedienza degli altri affiliati permette facilmente alla banda di imporre anche a Regina Coeli le proprie regole, importando di fatto nel “microcosmo” della prigione il sistema di relazioni di potere intessuto nel “macrocosmo” della città. Entrambi gli ambienti sono oggetto di un'inesorabile “conquista territoriale”. Tutti gli episodi ambientati in carcere nel corso della seconda stagione riflettono invece il progressivo sgretolamento della banda: i criteri di conservazione individuale sovrastano progressivamente l'ideale “bene comune” del gruppo. Come riassume il commissario Scialoja in un dialogo con il Freddo nel secondo episodio della stagione: «Siete alla frutta Soleri, non siete più in grado di controllare il carcere. La banda è finita».

Proprio nella seconda stagione, il carcere è utilizzato come espediente narrativo per mettere alla prova la fedeltà dei singoli all'ideale del gruppo: durante un interrogatorio con il commissario Scialoja, per esempio, Freddo sceglie di non barattare la propria liberazione con una confessione che permetta l'incriminazione e l'arresto del Libanese («Un infame non è mai un uomo libero»). La prigione diviene un terreno sul quale si misura lo sfaldamento della banda, una figura narrativa che consente di estremizzare la progressiva solitudine dei personaggi, la “tragicità” inscritta nel loro destino di *gangster*¹². Tant'è che gli arresti e i periodi di reclusione coinvolgono singolarmente i componenti della banda. La ricorrente figura del “regolamento di

¹² Il riferimento è alla lettura della figura del gangster come eroe “tragico” proposta da Robert Warshow. La solitudine del criminale, per il quale la necessità di affermarsi individualmente comporta sempre un'inevitabile esposizione all'invidia e alla vendetta, ed è quindi la causa della conclusione tragica della sua parabola, è una delle principali convenzioni del genere gangster. Si veda R. WARSHOW, “The Gangster as a Tragic Hero”, in ID., *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2001, pp. 97-104.

conti”, che culmina con un’aggressione in cortile o nei corridoi del carcere, diviene sempre di più una questione interna alla banda (lo scontro tra Bufalo e Dandi, quello tra Freddo e i fratelli Buffoni).

Solo verso la conclusione della serie, nel nono episodio della seconda stagione, con un ritorno circolare alle dinamiche degli esordi (di cui vengono richiamate anche le modalità espressive, con il montaggio alternato dell’arresto dei diversi personaggi), i componenti della banda sono nuovamente rinchiusi insieme a Regina Coeli e proprio in carcere prenderà vita l’ultimo atto dell’epica criminale, sancito dal processo, dalle sentenze giudiziarie e dall’evasione di uno dei membri della banda, Fierolocchio.



Figura 1. *Romanzo criminale – La serie* (episodio 1x12). Il commissario Scialoja interroga il Freddo.

Insieme a questa funzione “macro-strutturale”, il carcere in *Romanzo criminale – La serie* risponde a una seconda necessità narrativa generale, attiva a un livello più profondo: la *gestione del passo narrativo del racconto*. In primo luogo, la costrizione spaziale permette di congelare momentaneamente l’azione *crime* (il percorso di progressiva conquista di Roma da parte della banda) e di concedere una pausa narrativa che consenta l’introspezione e l’approfondimento delle relazioni tra i personaggi. Le sequenze ambientate a Regina Coeli costituiscono così una sorta di “a parte”, un luogo narrativo dedicato all’evoluzione e alla regolazione dei rapporti personali (fra i leader della banda e i propri amori sofferti, fra i componenti stessi della banda, fra la banda e la polizia, fra la banda e i servizi segreti deviati, fra la banda e i suoi nemici e alleati del momento) e all’indagine delle psicologie dei protagonisti, che possono così uscire dall’appiattimento della figura convenzionale del *gangster* per guadagnare profondità.

È ciò che avviene nel sesto episodio della prima stagione, in cui la reclusione a Regina Coeli diventa l’occasione per una “presentazione emotiva” dei personaggi attraverso *flashback* (distinti dal corpo principale del racconto in termini stilistici, soprattutto per l’uso di una fotografia antica) che ricostruiscono l’infanzia di due dei *leader*, il Freddo e il Dandi. Le ferite emotive subite dai personaggi, che il carcere contribuisce a fare emergere, attenuano l’amoralità della loro condotta: la compromissione dei rapporti di fiducia per il Freddo (il tradimento matrimoniale del padre); l’incapacità di interessare rapporti sentimentali

per il Dandi (solo i soldi conquistano le donne). Attraverso il confronto con una figura ricorrente nelle convenzioni del *prison movie*, quella del compagno di cella, anche il Libanese è costretto a fare i conti con la sua interiorità e con le conseguenze emotive dell'appartenenza alla banda. Gerardo “il Barbaro” è un mito della sua gioventù, la cui presenza in carcere serve a prefigurare il destino di solitudine e inevitabile separazione dagli affetti familiari del *gangster*.



Figura 2. *Romanzo criminale – La serie* (episodio 1x06). Libanese e Gerardo “il Barbaro” in cella.

Il carcere nella serie è dunque uno spazio che rende più complesso l'orizzonte di riferimento del testo, costruendo una partecipazione emotiva tra lo spettatore e i leader della banda. La coabitazione forzata dei personaggi è un espediente narrativo messo in atto strategicamente per *intensificare* le relazioni personali tra i membri del gruppo e portare in evidenza, in misura più concentrata e densa rispetto a quanto avviene negli altri spazi della serie, gli snodi in cui secondo le convenzioni di genere si articola la parabola criminale (formazione e ascesa, successo, declino). La permanenza forzata fra le sue mura, con la pausa dell'azione orizzontale, consente di esplorare verticalmente, in profondità, le motivazioni dei personaggi.

Ciò avviene anche nella seconda stagione della serie, dalle tinte più cupe perché interamente focalizzata sulla ricerca da parte della banda di una *leadership* dopo la morte del Libanese. Il *topos* narrativo del carcere costruisce un lungo “a parte” soprattutto per il personaggio di Bufalo, che trascorre in prigione la maggior parte della stagione e per il quale il carcere rappresenta una sorta di “luogo dell'ossessione”: uccidere il Dandi per punirlo del tradimento (il mancato intervento durante lo scontro a fuoco con la polizia che ha portato al suo arresto). Filo conduttore lungo tutto il corso della stagione, la *storyline* legata a Bufalo rende il carcere un fuoco d'attenzione fondamentale, alimentato dai diversi tentativi di procurarsi l'infermità mentale per ottenere la scarcerazione e soprattutto dallo scontro con il Dandi. Scontro reale quando sfocia nell'aggressione in corridoio, o solo sognato, nella sequenza di *dream diegesis* in cui Bufalo accoltella Dandi in cella. Fino alla “pace armata” raggiunta nel penultimo episodio (ma la vendetta è solo rinviata).

Se da un lato il carcere funziona come figura narrativa che congela temporaneamente le trame *crime* della serie, dall'altro esso è anche un dispositivo variamente utilizzato per far procedere l'azione drammatica e tirare le fila delle molteplici trame inter-episodiche rimaste aperte. Per esempio, è uno strumento di ricatto nelle mani dell'autorità giudiziaria: sia dell'autorità legittima (incarnata da Scialoja e dal procuratore Borgia), sia dell'autorità deviata (i due agenti dei servizi che tentano di corrompere il Libanese promettendogli l'uscita da Regina Coeli). Oppure è una risorsa per proteggere o esporre alla vendetta i membri della banda o i loro affiliati, secondo una caratteristica tipica del *prison movie* e delle sue declinazioni televisive¹³. Come spiega il commissario Scialoja al pentito che consegna la banda nelle mani della magistratura, il Sorcio: «Sono io che decido se campi o se muori. Pensaci bene quando sei lì fuori».

Inoltre, il carcere consente di chiudere le *storyline* aperte in precedenza e lasciate in sospeso, come il regolamento di conti con i personaggi minori coinvolti in alcune trame di puntata secondarie (Cannizzaro, Satana e il Puma): attiva dunque nello spettatore una memoria intra-seriale¹⁴, particolarmente significativa in un modello di serialità orizzontale come quello di *Romanzo criminale*.

Il carcere come crocevia di generi

Come abbiamo anticipato, il carcere inteso come spazio e rete di relazioni in *Romanzo criminale* rappresenta un luogo di osservazione privilegiato per comprendere le diverse matrici di genere a cui la serie attinge e che ibrida a diversi livelli per alimentare il racconto seriale. Negli episodi ambientati in carcere sono molto evidenti tutte le marche di genere del *prison movie*, per esempio nella messa in scena degli ambienti e dei “rituali” della vita carceraria: le celle come spazio di introspezione, il cortile e l'ora d'aria come spazi di interazione, i corridoi come spazio di comunicazione, il parlatorio come spazio di confronto personale, la sala interrogatori come spazio della confessione o del tradimento, l'infermeria come spazio dell'evasione. Ma anche nelle funzioni dei vari personaggi: il compagno “traditore”, il secondino corrotto, l'avvocato “coadiuvante” incaricato di rendere il più rapida possibile la permanenza in carcere. Così come nei temi di fondo che innervano le sottotrame dedicate alla prigione: l'agguato come regolamento di conti, le risse tra i detenuti, l'uscita dalla prigione come momento che misura la solidità delle relazioni familiari.

Alcune *storyline* ambientate in carcere, poi, appaiono inserite come un puro “pretesto di genere” per valorizzare alcune strutture archetipiche del *prison movie* (la ricerca di armi improvvisate, l'agguato nel cortile, la rissa provocata). È ciò che accade, per esempio (nel sesto episodio della prima stagione), con l'omicidio in cortile del quarto fratello Cannizzaro, intenzionato a vendicare l'uccisione dei fratelli coinvolti nel sequestro del barone Rosellini nel pilota della serie.

¹³ Cfr. D. WILSON, S. O'SULLIVAN, *Images of Incarceration. Representations of Prison in Film and Television Drama*, Waterside Press, Winchester 2004.

¹⁴ Cfr. M. SCAGLIONI, F. COLOMBO, “Quel che resta della fiction. Le incerte formule della memoria dello spettatore”, in M. P. POZZATO, G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Milano 2008, pp. 245-255.



Figura 3. *Romanzo criminale – La serie* (episodio 1x06). La banda in parlatorio.

Tuttavia la serie non si limita a recuperare e replicare un vasto repertorio di convenzioni di genere, ma dà vita a una forte ibridazione dei linguaggi, in un tentativo di rileggere le marche distintive di una lunga tradizione cinematografica (e, in misura minore, televisiva) in chiave “meta-generica”.

Questa dinamica è molto evidente nel sesto episodio della prima stagione: nelle prime sequenze che mostrano gli scatti delle foto segnaletiche e l’interrogatorio condotto da Scialoja, declinate in chiave comica dall’uso dissonante della musica pop e dal montaggio in stile videoclip. Poi, nell’esibizione palese del modello “Padrino” e del film di mafia nella *storyline* che vede la banda confrontarsi in carcere con don Macrì, e negli archetipi del melodramma che soggiacciono al racconto del triangolo sentimentale tra il Freddo, il fratello Gigio e Roberta, esasperato dalla reclusione del leader della banda.

La stessa funzione è assolta dal carcere nel quarto episodio della seconda stagione con l’arresto di Patrizia, l’amante del Dandi, per sfruttamento della prostituzione. La prigioniera diviene in questa linea narrativa uno spazio che lascia temporaneamente da parte l’azione *crime*, per esplorare la relazione sentimentale tra Scialoja e Patrizia, proponendosi dunque come mero sfondo per una linea narrativa più melodrammatica che coinvolge i due personaggi lungo il corso di entrambe le stagioni. La sala interrogatori cambia statuto, trasformandosi da spazio deputato ai contatti tra l’autorità investigativa e i detenuti a luogo del confronto privato tra i due personaggi.

La prima stagione della serie, come confermano anche le modalità di rappresentazione del carcere, è quella in cui le marche di genere (sia quelle del tradizionale cinema *crime* hollywoodiano, nelle sue diverse sfaccettature che spaziano dal *prison* al *mafia* e al *gangster movie*, sia quelle del poliziesco all’italiana) sono esibite con più decisione. La sperimentazione dei linguaggi, soprattutto attraverso la costruzione “a tavolino” di una testualità di culto alimentata da sequenze “sgangherabili”¹⁵ e l’ibridazione di genere, viene esercitata in modo più convinto. Anche per la corrispondenza cronologica tra i fatti narrati (gli anni Settanta e i primi anni Ottanta) e l’affermazione di un preciso modello di cinema italiano di genere (il poliziottesco).

¹⁵ Cfr. M. SCAGLIONI, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano 2006.

Anche nella seconda stagione non mancano stratificati riferimenti a un vario immaginario di genere. Per esempio, nel nono episodio, il Dandi trova nel suo letto in cella un animale sgozzato, con un evidente rimando al *mafia movie* e in particolare alla nota sequenza nel primo episodio de *Il Padrino* di Coppola, poi ricontestualizzata in chiave comica dalla battuta del protagonista («Io qui a fa' il cappone de Capodanno nun ce resto»). Ma s'indeboliscono parzialmente le dinamiche di gioco e sperimentazione di linguaggi, anche per assecondare la necessità di chiudere progressivamente tutte le linee narrative e tirare le fila della vicenda storica della banda della Magliana.

Le sequenze conclusive dello stesso nono (e penultimo) episodio della seconda stagione sono focalizzate sul processo alla banda. La rappresentazione dei fatti che si svolgono fra i trasferimenti da Regina Coeli alle celle dell'aula del tribunale è basata su un'estetica che attinge a un nuovo bacino di riferimento: la cronaca giornalistica, in particolare le immagini televisive del maxiprocesso. Non tanto il processo stesso alla banda della Magliana (tenutosi nel 1986 al termine di un'inchiesta durata alcuni anni presso il tribunale di Roma), quanto piuttosto il maxiprocesso a Cosa Nostra, celebrato a Palermo dal 10 febbraio 1986 al 16 dicembre 1987 e la cui restituzione televisiva ha penetrato in profondità l'immaginario mediale e collettivo. La matrice espressiva di riferimento si sposta dunque sul genere dell'informazione, sempre e comunque ricombinata in un continuo gioco di riferimenti incrociati: la penultima puntata si chiude con l'assoluzione del Dandi e di Ricotta e con l'evasione di Fierolocchio, in una sequenza che, nuovamente, ibrida i linguaggi e gli immaginari di riferimento della serie attraverso l'utilizzo della colonna sonora, con il brano *Shout* dei Tears for Fears (*Shout, Shout, Let it all out / These are the things I can do without*) a commentare la conclusione della saga criminale della Magliana.

In questa continua sovrapposizione di piani e riferimenti, il carcere è sempre raccontato come uno spazio di transito, funzionale a una permanenza breve e limitata: non c'è intento di realismo nella rappresentazione della prigione, nonostante il riferimento sia sempre quello a un carcere concreto e reale, quello di Regina Coeli. Così, sebbene il materiale narrativo di partenza della serie sia ispirato a vicende realmente accadute, il carcere assolve a una funzione di marca di genere molto più che a una di "effetto di realtà"¹⁶.

Il crimine paga

A partire dalla rilevanza del carcere nell'economia narrativa complessiva di *Romanzo criminale – La serie* è stato possibile descrivere la sfaccettata gamma di funzioni che esso ricopre. La prigione riveste un'importanza strategica perché in essa convergono e poi si rilanciano molte linee di sviluppo della trama, è il luogo in cui diversi immaginari (fattuale, finzionale, onirico) si congiungono, e in cui si condensa e intensifica la stratificazione di matrici cinematografiche (e televisive) di genere.

¹⁶ Cfr. per uno studio delle funzioni della rappresentazione del crimine nella tv italiana R. EUGENI, A. BELLAVITA, "Espropriazione senza mandato. La rappresentazione del crimine nella fiction, nell'intrattenimento e nei programmi di approfondimento televisivo", in G. FORTI, M. BERTOLINO, *La televisione del crimine*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 241-274.

Il carcere è un luogo da concepire come uno spazio “altro”, un mondo parallelo, se vogliamo, ma non alternativo al suo “esterno”, e che anzi lo condiziona pur rimanendo autonomo. Uno spazio *chiuso* ma non necessariamente *limitato*, uno spazio *protetto* ma non totalmente *separato*. Certamente per gli eroi maledetti di *Romanzo criminale* il carcere è uno spettro, una minaccia da cui sfuggire quotidianamente. Ma in fondo è quasi una casa, di certo una “casa base” da cui si è passati una volta e a cui, prima o poi si torna, si deve tornare per confermare quel “battesimo criminale” che aveva emancipato dei ragazzi sfortunati a *bravi ragazzi*. Un rito di passaggio, un marchio impresso sulla fronte. Regina Coeli è “un pezzo di cuore, un passato che non se ne vuole andare”.

Dunque non semplicemente uno spazio di detenzione, bensì un *topos* narrativo: il carcere è riparo, caverna, cripta, segreta, tana, covo, a seconda degli snodi del racconto che veicola e del valore semantico che ricopre per l'evoluzione psicologica degli individui, delle coppie e dei gruppi. Come abbiamo visto, il carcere è un luogo che sancisce il successo della banda e al contempo può renderne manifesto lo sgretolamento. In ogni caso uno spazio che, limitando la libertà esteriore, apre ampi varchi interiori, talvolta voragini, ponendo i personaggi di fronte al loro passato o al dilemma tra fiducia e tradimento dei compagni, dei familiari, degli amori. Il carcere di fatto è un microcosmo che riproduce le dinamiche della vita esterna e ne intensifica i conflitti, portandoli a un punto di saturazione ed esigendo una loro soluzione. Parallelamente alla sospensione dell'azione criminale, infatti, il *topos* del carcere è in grado di far progredire l'azione drammatica. Quanto avviene in carcere di fatto orienta in modo decisivo l'evoluzione narrativa modificando e riformulando diversi ordini di relazione intersoggettiva e intrasoggettiva: il rapporto fra la banda e i contendenti (rivali vendicativi, la mafia), il rapporto fra i membri della banda stessa, il rapporto fra i leader e il loro passato (di borgatari) o il loro futuro (gli affetti). Si tratta in tutti i casi di luoghi del conflitto, interiore ed esteriore, psicologico e materiale, luogo al contempo dell'introspezione e del regolamento di conti, della mediazione e dello scontro. In sintesi estrema, il carcere in *Romanzo criminale* è occasione di manifestazione dell'interiorità (verso il Sé), di soluzione dei conflitti (verso l'Altro) e di verifica del potere (verso il Mondo).

Rispetto alla contaminazione di generi che è alla base dell'originalità e del successo della serie e che nel carcere trova un momento di condensazione, dobbiamo rilevare che anche la rappresentazione e l'utilizzo narrativo di un luogo convenzionalmente *crime* evidenzia i tratti di un'influenza di genere dalle sfumature decisamente melodrammatiche (e in questo, forse, tipicamente italiana). Nella serie in effetti non si assiste, come invece nel poliziottesco all'italiana degli anni Settanta, a folli inseguimenti in auto e lunghe sequenze in esterno. In *Romanzo* l'azione è in realtà ben dosata e spesso dominata dalla riflessione e dalla parola. La banda è costretta spesso a riunirsi attorno a un tavolo (da biliardo), e non solo per spartisti la “stecca”, ma soprattutto per delineare strategie e prendere decisioni. E anche nei momenti di reclusione tra le mura del carcere, il vero fuoco del racconto è legato all'approfondimento psicologico dei personaggi, delle loro motivazioni e reciproche relazioni. Così, nelle trame che prendono vita in carcere come in quelle ambientate

nella città, la vera posta in gioco non è l'affermazione criminale, ma la realizzazione personale, che implica una forte riflessività e riguarda da vicino gli affetti: l'amicizia dei compagni di batteria, l'amore a diverso titolo impossibile per le rispettive donne (Patrizia, Roberta, Sara), la stima di una madre (per il Libanese) o di un fratello (per il Freddo). Coloro, insomma, che verrebbero a prenderti all'uscita dal carcere. In questo senso *Romanzo* non è soltanto *novel*, ovvero libera ma realistica e critica ricostruzione storica, ma anche e soprattutto *romance* – appunto –, cioè finzione, allegoria, passione.

Sul fronte dello spettatore la vera posta in gioco, ci pare, è il riconoscimento o il disconoscimento di valori che paradossalmente, soltanto grazie alla licenza morale che la finzione e le convenzioni di genere concedono, non si contrappongono all'amoralità e all'ingiustificabilità dei crimini compiuti. Ovvero, come si può non solo essere affascinati (il fascino del male ripulsa in fondo all'animo di ognuno di noi?), ma persino affezionarsi emotivamente (l'innata tendenza a empatizzare con l'altro?) a personaggi che ci sembrano *desiderare* il bene, almeno nella cerchia dei rapporti personali, e tuttavia *compiono* il male per la società?

Non poniamo la questione alla filosofia morale. Basti un'ipotesi suggerita dalla teoria dei generi cinematografici che perfettamente sembra aderire al nostro caso di studio. Come ha notato Rick Altman, è proprio laddove i testi narrativi incorporano una serie di incroci di genere che si radicalizza l'opposizione «fra due percorsi aperti del testo, ciascuno rappresentante per lo spettatore un tipo diverso di piacere»¹⁷. Da un lato lo spettatore tende a riconoscere i valori culturalmente sanzionati che vengono comunicati dal testo, dall'altro tende, più o meno consapevolmente, a distanziarsi dalle norme culturali in favore del *piacere di genere*. Tale conflitto fra riconoscimento e piacere, potremmo aggiungere rispetto al nostro specifico caso di studio, risulta particolarmente acceso quando il genere in questione è il *gangster*, in cui l'assetto morale è perturbato dall'allineamento emotivo sull'eroe negativo, come ha evidenziato anche Robert Warshow. Da un lato, è necessario che il protagonista compia dei crimini per realizzare la propria ascesa. Come scrive Altman portando l'esempio di un altro film “prototipo” degli anni Trenta, *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931; *Nemico pubblico*),

per chiunque viva *Nemico Pubblico* come un film gangster, il crimine è un passo necessario nel cammino verso l'apprezzamento del genere; sebbene facciamo parte di una cultura che condanna il crimine, noi lo scusiamo in questo contesto perché fa parte dei nostri desideri di genere. Poiché l'illegalità è indispensabile al nostro piacere, noi in effetti la ricerchiamo, producendo con ciò quella soggettività divisa, tipica dell'essere spettatore di genere. Una parte di noi continua a giudicare come la nostra cultura ci ha insegnato a giudicare, mentre l'altro giudica in base a criteri di genere, spesso diametralmente opposti alle norme culturali. Forse il crimine non paga, come ci viene ripetutamente rammentato dai film di Hollywood, ma certamente il genere criminale sì¹⁸.

¹⁷ R. ALTMAN, *Film/Genre*, BFI, London 1999; tr. it. *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 215.

¹⁸ *Ivi*, pp. 216-217.

Lo spettatore di *Romanzo criminale* evidentemente vive lo stesso conflitto fra piacere dell'immedesimazione nel fuorilegge e necessità della sua punizione secondo le regole sociali. Il carcere rappresenta allora un luogo dove il *piacere* di genere e il *dovere* sociale trovano la giusta misura reciproca, realizzandosi e valendo entrambi. Il carcere è vissuto dallo spettatore come la giusta punizione per personaggi che per quanto "eroi" si sono macchiati di crimini violenti, ma anche come un luogo dove questi personaggi continuano a far valere il loro eroismo, anzi vengono presentati al contempo come più sensibili (il loro duro e misero passato, i problemi sentimentali o familiari) e più spietati (il carcere va conquistato come fosse un piccolo ma significativo regno nel grande Impero).