

Da *La piovra* a *L'ultimo padrino*

Vent'anni di storie di mafia nella fiction italiana¹.

di Milly Buonanno

1. Le storie di mafia 'tirano' sempre²

Alla fine di novembre 2007 gli organi d'informazione nazionali e, perfino con maggior rilievo, la stampa internazionale e i siti internet, hanno dato notizia dell'arresto nel quartiere Zen di Palermo di un boss mafioso latitante. Per quanto fosse considerato un elemento di spicco di una delle più potenti cosche siciliane, il personaggio non era di calibro tale da meritare l'attenzione dei media informativi internazionali. In realtà, gli osservatori stranieri erano soprattutto colpiti e in qualche misura divertiti dalle circostanze della cattura. Il ricercato, così abile da essere sfuggito solo poche settimane addietro a una vasta operazione di polizia che aveva portato all'arresto del capoclan e dei suoi fedelissimi, era stato sorpreso mentre, nel suo rifugio segreto, assisteva all'ultima puntata de *Il capo dei capi*: la miniserie di Canale 5 che ha raccontato la cruenta ascesa del clan dei corleonesi, sotto il brutale comando di Totò Riina, nella gerarchia del potere della mafia siciliana. La puntata finale, trasmessa il 29 novembre 2007, ruotava intorno alla cattura di Riina, creando in tal modo un effetto di mise en abîme dell'analogo evento in corso nella realtà effettuale. La vita reale irrompe nella fiction mafiosa, titolavano numerosi articoli. Nel caso particolare l'irruzione era già imminente nella stessa fiction, ispirata ad autentici fatti di cronaca criminale e giudiziaria.

L'episodio non è così bizzarro da non poter rivestire qualche significato emblematico. Innanzitutto, esso richiama (piuttosto per evocazione che per diretta analogia) la dualità distinguibile ma non inconciliabile, anzi non di rado coesistente e commista, di cronaca e immaginario nella mafia story televisiva. In questo non c'è naturalmente niente di nuovo, dal momento che - sia pure in dosaggi e modalità di rielaborazione diverse a seconda delle

¹ Questo articolo è la versione abbreviata e modificata del saggio "Storie di mafia tra cronaca e immaginario" pubblicato in M. Buonanno (a cura di), *Se vent'anni sembran pochi*, Rai-Eri, collana ZONE, Roma 2010.

² E' una battuta pronunciata da Christopher Moltisanti, un personaggio della celebrata serie HBO *The Sopranos*, nell'ottavo episodio della prima stagione.

diverse tradizioni e convenzioni narrative nazionali – la crime story in generale (si pensi semplicemente al poliziesco) è per sua natura aperta e permeabile agli influssi ispirazionali della cronaca. Una asserzione come “la vita reale irrompe nella fiction di mafia” può tuttavia equivalere, assumendo un significato più interessante ai nostri fini, a una sorta di notazione storiografica: la rilevazione e segnalazione, ad esempio, di una nuova tendenza affermatasi all’interno del genere in un certo momento del tempo. Vedremo più avanti che, nel caso della mafia story italiana, proprio di questo si tratta.

In aggiunta, il medesimo episodio sembra esibire nel modo più incontrovertibile l’evidenza della fascinazione per le storie di mafia che, all’interno della più vasta platea del pubblico italiano, arriva a coinvolgere anche gli esponenti della criminalità organizzata. I giovani boss della camorra napoletana, conferma in proposito Roberto Saviano in *Gomorra*, guardano ai personaggi dei film di mafia come ad autentici role models, e ne imitano gli atteggiamenti e gli stili vestimentari, perfino l’architettura e gli arredi delle abitazioni. Una decina di giorni prima del piccolo clamore suscitato dalle circostanze dell’arresto del boss latitante, lo “International Herald Tribune” (18 novembre 2007) aveva pubblicato un articolo che, nel riferire sul successo de *Il capo dei capi*, non mancava di sottolineare come lo stesso Riina si annoverasse fra gli assidui spettatori del programma, per ribadire infine con le parole di un intervistato che “l’Italia è sempre stata affascinata dalla mafia”.

Ne sappiamo abbastanza per poter sostenere che le storie di grandi criminali e di grande criminalità esercitano pressoché ovunque una potente attrazione. E che la rappresentazione cinematografica e televisiva dell’underworld criminale non manca di far presa ai vari livelli delle gerarchie mafiose che, oltre a nutrire interesse per l’immagine mediatica di sé e del proprio mondo, vi trovano più spesso di quanto non si creda, modelli di comportamento e esempi di stili di vita da imitare.

Il pubblico italiano non è certo l’unico a manifestare un robusto appetito per la criminalità organizzata sul piccolo schermo. Tuttavia, senza essere così eccentrico o folklorico come rischia di apparire allo sguardo anche simpatetico ma stereotipato di osservatori non nativi, è innegabile che il caso italiano si distingua per una sua significativa diversità rispetto agli altri paesi citati. Merita dire subito, in attesa di esporne le prove empiriche, che questa diversità risiede nella *ineguagliata abbondanza dell’offerta televisiva di storie di mafia*.

Di fatto, nell’arco di vent’anni a partire dalla fine degli anni ottanta (1988-2008), la produzione e la programmazione di dramma del prime time sono

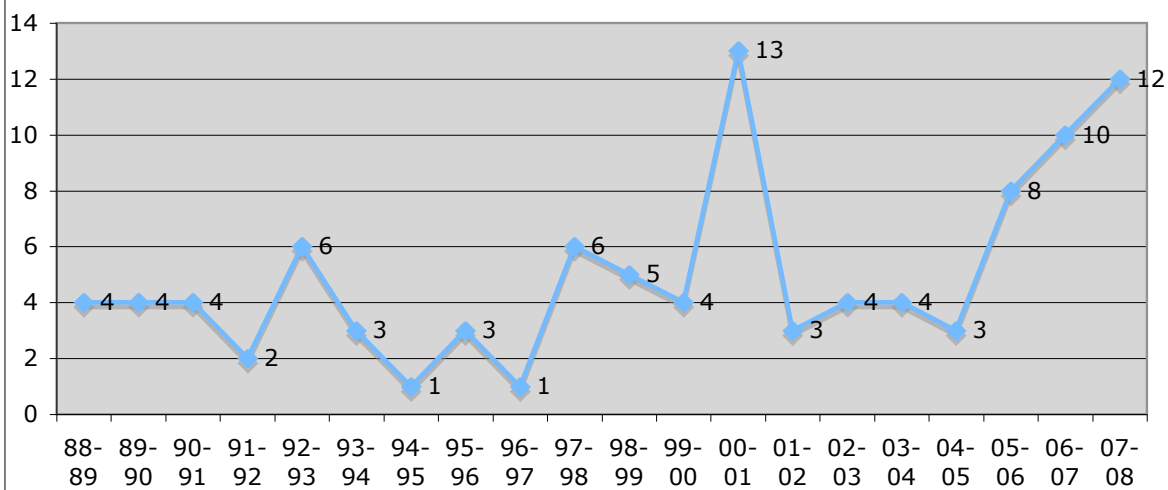
state marcate dalla presenza forte, e in buona parte dei casi coronata da successo, della mafia story. La stagione iniziale (1988-1989) di questo periodo ventennale coincide con la chiusura del “ciclo di Cattani” all’interno della saga de *La Piovra*; è la fase di massima popolarità di quella che resta la più celebre fiction italiana dell’epoca post-sceneggiato, nonché l’antesignana del ricco filone delle storie di mafia televisive. La puntata conclusiva de *La Piovra* 4, culminante nella morte dell’eroe protagonista Corrado Cattani sotto il fuoco mafioso, raggiunge livelli di ascolto (17 milioni di spettatori) destinati a rimanere insuperati. Vent’anni dopo, in un ambiente ormai multicanale, la stagione televisiva (2007-2008) spicca a sua volta sia per i buoni successi – sebbene più che dimezzati rispetto alla fase iniziale del ciclo - sia e soprattutto per una stupefacente densità dell’offerta, che comprende oltre dieci titoli di storie incentrate su/ o correlate a temi, personaggi, ambienti delle grandi organizzazioni criminali: da *Il generale Dalla Chiesa*, *Il capo dei capi*, *L’ultimo padrino* (Canale 5) a *La vita rubata*, *Il coraggio di Angela*, (Raiuno), e altri ancora.

Che una lunga fase, un ciclo ventennale della storia della fiction italiana si apra e si chiuda all’insegna inconfondibile del ‘genere mafia’, offrirebbe motivo di interesse e di considerazione anche se dovesse trattarsi di una coincidenza. Non lo è, comunque. Dai risultati di una sistematica ricostruzione dell’offerta emergono con nettezza il carattere continuativo e i valori crescenti della presenza di storie di mafia nella fiction italiana tra gli anni 1988 e 2008.

2. La centralità di Cosa Nostra

Con la preliminare avvertenza che i dati esposti da qui in avanti si riferiscono alla programmazione del prime time, del resto la più pertinente rispetto al genere in analisi, cominciamo dalla cifra complessiva: nel periodo considerato le fiction dedicate (in tutto o in parte) alla mafia e in genere al crimine organizzato, trasmesse sulle reti Rai e Mediaset, sono state esattamente 100. In proporzione, oltre il 10% dell’offerta in titoli dell’intero periodo, relativamente alla fascia oraria serale. La numerosità di una presenza ineguagliata anche in mercati televisivi più ampi, differenziati e dalle più elevate capacità produttive (come quello statunitense) si accompagna a una continuità che, pur attraverso picchi e avvallamenti, mantiene la peculiare prerogativa di non venire mai meno; vale a dire che

Andamento dell'offerta stagionale (1988-2008)



*non c'è stata negli ultimi venti anni stagione televisiva in cui non comparisse almeno una, ma di norma più d'una, storia di mafia*³.

Sarebbe facile e largamente plausibile ricondurre questa prodigalità della fiction domestica – capace di toccare livelli di autentico “eccesso” di offerta: si veda la stagione 2000-2001 e il triennio 2005-2008 - al radicamento storico, la pervasività capillare in ampie zone e settori di attività del paese, il monopolio della violenza, l'enormità dei traffici illegali, e in breve a tutto quanto fa delle organizzazioni e delle culture criminali, di stampo mafioso o altro, un drammatico e irrisolto problema della società italiana. Nel bene (il racconto televisivo si fa carico di mantenere la questione aperta nell'orizzonte di consapevolezza critica degli spettatori) e nel male (la fiction stimola e asseconda il gusto per le storie di mafia espresso dal pubblico di un paese a forte tradizione e componente criminale: il paese mafioso per antonomasia, nelle visioni stereotipe spesso accreditate all'estero), una simile spiegazione speculare e referenziale restituisce solo parte della verità. Torna opportuno richiamare quel che un critico acuto della cultura popolare, Robert Warshow, aveva scritto sul *gangster movie* negli anni quaranta: “L'importanza di questo genere non può essere misurata sulla base del posto che la figura del gangster o il problema del crimine occupano nella vita americana”⁴

Occorre qui riconoscere il ruolo basilare de *La piovra* nel lanciare la mafia story sul piccolo schermo, un ruolo propulsivo del tutto analogo a quello svolto da *Il padrino* nel cinema americano. Sebbene negli anni settanta la

³ L'appuntamento annuale con la mafia-story non è venuto a mancare neppure nelle stagioni successive, 2008-2009 (*Squadra antimafia*, Canale 5) e 2009-2010 (*L'onore e il rispetto 2*, e *Squadra antimafia 2*, sempre su Canale 5).

⁴ R. Warshow, *The Immediate Experience*, Harvard University Press, Cambridge 2002, p. 100

Rai avesse già avviato la produzione di alcuni sceneggiati storici in tema di organizzazioni criminali - una biografia di *Joe Petrosino* (Raiuno, 1972), *Alle origini della mafia* (Raidue, 1976), *Storia della camorra* (Raiuno, 1978) – la enorme popolarità guadagnata fin dai suoi esordi (1984) da *La piovra* è stata determinante nel creare e mantenere le condizioni di una abbondante fioritura della mafia story televisiva negli anni a venire.

Non è un motivo di sorpresa costatare come la Rai, dopo aver scoperto ed esplorato per prima il filone narrativo del crimine organizzato, vi abbia investito un impegno produttivo doppio rispetto alla televisione commerciale: i due terzi dei titoli monitorati sono stati prodotti dalla Rai, prevalentemente (ma questo è anche il caso di Mediaset) nei formati corti del film tv e della miniserie. Abbastanza di frequente, tuttavia, temi e motivi legati alla grande criminalità vengono immessi nelle produzioni seriali; in particolare nelle serie poliziesco-investigative cui forniscono materia sia per qualche plot episodico sia, in modo più consistente e continuativo, per la linea orizzontale serializzata

Nel linguaggio comune la parola mafia ha perso in gran parte la valenza identificativa di una specifica tipologia di organizzazione, cultura e sistema di potere criminale (nota storicamente come “Cosa Nostra”), per divenire una sorta di generico termine-ombrello che può riferirsi a qualsiasi fenomeno di macrocriminalità. Lo svuotamento semantico depaupera la capacità definitoria della parola, ma finisce per esaltare - estendendo indefinitamente i suoi confini, facendone l’emblema di ogni potere criminale – lo statuto di Cosa Nostra. Cinema e televisione, del resto, hanno sempre assecondato questa china; le reti televisive americane dichiarano solo ora di voler attingere in futuro a bacini etnici diversificati per raccontare nuove storie di grande criminalità, ma fin qui la mafia story cinematografica e televisiva (perfino in una serie fuori da ogni convenzione come *I Soprano*) ha sistematicamente eletto la mafia italo-americana di matrice siciliana, appunto Cosa Nostra, a protagonista.

Non diversamente accade nella fiction italiana, dove la mafia siciliana (anche se emigrata o espansa in altri territori nazionali o internazionali) è implicata in ben oltre la metà delle narrative (57 titoli su 100). Le organizzazioni altre da Cosa Nostra trovano uno spazio d’attenzione ridotto - meno di un terzo dei titoli racconta storie di camorra e ‘ndrangheta - forse lievemente in crescita negli anni più recenti, grazie a tendenze industriali di decentramento produttivo che utilizzano le risorse di nuove location campane e calabresi: la Tropea di *Gente di mare* (Raiuno), Napoli ne *La squadra* (Raitre), *Il coraggio di Angela* (Raiuno), *Donne sbagliate* (Canale 5), e qualcos’altro. Resta da vedere se il fenomeno editoriale e

cinematografico *Gomorra* avrà un impatto sulla mafia story televisiva, orientandola maggiormente verso la criminalità campana.

La geografia del potere criminale ha subito negli ultimi anni una significativa ristrutturazione. La camorra campana e la 'ndrangheta calabrese sono diventate le più potenti e temibili organizzazioni criminali dell'Italia contemporanea, avendo aperto e sfruttato nuovi filoni di lucrative attività illegali cosiddette "s sofisticate" (ecomafia dei rifiuti, ad esempio, traffico d'armi, di immigrati) senza perdere posizione nei settori di attività più tradizionali (racket, droga). Il pentitismo, la crescente efficacia dell'azione di contrasto delle forze dell'ordine, il rafforzamento delle altre associazioni criminali hanno invece messo in difficoltà la mafia siciliana. Cosa Nostra ha visto sminuita la propria centralità nel mondo reale del crimine organizzato⁵.

Se la fiction, in specie quella ispirata alla cronaca, non manca di render conto delle sconfitte di Cosa Nostra (la cattura di Riina e di Provenzano, ad esempio, sono state narrate più di una volta), un corpus dell'estensione di 57 titoli testimonia comunque che nel mondo immaginario del crimine organizzato la mafia conserva la sua preminenza: non foss'altro (ma non è poco) come incarnazione del male, epitome del potere criminale, *social evil* contro cui battersi. Sta di fatto che negli ultimi vent'anni l'organizzazione criminale Cosa Nostra, mentre cominciava a subire colpi nella realtà, rimaneva saldamente al centro dell'immaginario televisivo mafioso.

Del resto, la mafia story è sicuramente fra i generi che meno fanno appello all'esperienza della realtà degli spettatori. Per la stragrande maggioranza del pubblico televisivo - fatta in parte eccezione per coloro che vivono nelle regioni egemonizzate da mafia camorra e 'ndrangheta - la criminalità organizzata è letteralmente una fiction, nel senso di appartenere a un mondo possibile ma non direttamente esperibile o esperito (fortunatamente) nelle concrete circostanze della vita quotidiana. La fiction, televisiva e cinematografica, e la cronaca giornalistica, sul versante dei media informativi, si incaricano di rendere pressoché universale, sul piano dell'immaginario, un'esperienza che sul piano della realtà è tra le più rare per lo spettatore comune. L'essere permeabile agli influssi della cronaca e dell'attualità, come si è detto più sopra, e dunque incorporare elementi e accadimenti che possono essere entrati se non altro nell'orizzonte di consapevolezza degli spettatori, non toglie che la mafia story faccia

⁵ A. La Spina e altri, *L'analisi sociologica della mafia oggi*, "Rassegna italiana di sociologia", n. 2, aprile-giugno 2009, pp. 301-335

prevalentemente appello, nella sua relazione con il pubblico, a un orizzonte di riferimenti per così dire endogeni, creati dal genere stesso nel corso della sua genesi e del suo divenire.

Il formidabile dispositivo del “ritorno del già noto” lavora qui, più che altrove, su un terreno di riferimenti autoreferenziali – si tratti di tipi umani, situazioni, azioni, linguaggi, paesaggi, o altro ancora... le cui pretese veritative o più semplicemente la riconoscibilità e la credibilità poggiano in larga misura sul fatto di appartenere a un repertorio di genere già familiarizzato e collaudato attraverso un precedente corpus di storie. La verosimiglianza di un personaggio di mafioso, di una condotta criminale, di un gergo da affiliati, viene a essere misurata secondo criteri di similarità e di differenza rispetto a personaggi, condotte, modi di espressione che, essendo stati “sperimentati” in altre fiction, contribuiscono a orientare il sistema di attese degli spettatori verso la riconferma di esperienze simili o poco differenti. “L’originalità è benvenuta solo nella misura in cui intensifica le esperienze attese senza alterarle in modo fondamentale”⁶.

Proprio la rarità dell’esperienza mafiosa reale e per contro la universalità dell’esperienza immaginaria possono creare le condizioni di quell’effetto di “inversione della realtà” che si verifica quando le rappresentazioni finzionali diventano la pietra di paragone del reale. Si ricorderà la sorpresa, e forse perfino la delusione, serpeggianti nell’opinione pubblica quando le foto di Totò Riina diffuse dopo la sua cattura nel 1993 ne esibirono la faccia primitiva e contadina, l’aspetto rozzo e brutale, così in contrasto con l’immagine edificata da tanta fiction televisiva e cinematografica dei boss mafiosi come personaggi romanticamente affascinanti e carismatici, signori del crimine, potenti della terra.

Cosa Nostra ha assunto nell’immaginario la posizione di una sorta di aristocrazia criminale – si veda ad esempio quanto più grossolana, brutta e repellente appaia di solito la figura del camorrista a fronte del mafioso spietato ma strategico e sottile, non di rado coltivato e con uso di mondo, o quanto più “provinciale” l’underworld della criminalità campana e calabrese rispetto agli orizzonti cosmopoliti della mafia – che contribuisce a mantenerla al centro della scena. Dal dolente “puparo” de *La piovra 4*, a sua volta sovrastato da un autentico genio del male come Tano Cariddi (Raiuno, 1989), all’astuto pianificatore della sommersione mafiosa Bernardo Provenzano (*L’ultimo padrino*, Canale 5 2008), la leadership di Cosa Nostra risulta spesso drammaturgicamente o esteticamente (il che non significa eticamente) nobilitata nella fiction. Il fatto che l’implacabile strategia stragista di Totò Riina ne *Il capo dei capi* (Canale 5 2007) possa suscitare

⁶ R. Warshow, op. cit. p. 100

orrore e repulsione morale nella gran parte degli spettatori, non impedisce al personaggio di rivestire la (pur sinistra) grandezza dell'artefice di una irresistibile presa del potere mafioso. O ancora si pensi al glamour divistico del protagonista di *L'onore e il rispetto*, uno che punta ai vertici della mafia con la necessaria spregiudicatezza e una vendicativa compulsione omicida, non disgiunta peraltro (anche se non redenta) da un elegante fisico da indossatore e una romantica aria da bel tenebroso, dotazione estetica dell'interprete Gabriel Garko.

L'articolo dell' "International Herald Tribune" citato prima trovava inspiegabile che il pubblico italiano, solitamente pronto a rispondere al richiamo delle storie di mafia, avesse disertato *I Soprano*. Non è così inspiegabile. Per i molti aspetti de-mitizzanti, e in particolare per il suo protagonista stressato e psicanalizzato, un marito-padre e un boss la cui autorità nella famiglia di sangue come nella famiglia mafiosa è continuamente messa in discussione, la serie di HBO altera in modo fondamentale le "esperienze attese" del pubblico italiano: esperienze costruite su, e a loro volta costitutive di, un immaginario del crimine che incessantemente si autolimenta del mito ambivalente – tra condanna morale e inconfessabile ammirazione – della supremazia di Cosa Nostra.

3. La cronaca irrompe nella fiction

I dati che saranno presentati e discussi da qui in avanti riguardano un corpus più circoscritto rispetto al totale dei 100 titoli monitorati nei venti anni. Il tema della macrocriminalità nelle storie di fiction non riveste ovunque lo stesso peso in termini di trama narrativa. Talora interviene soltanto in una storyline laterale o di sfondo, ad esempio quando ispira qualche isolato plot episodico di una serie poliziesca o viene utilizzato per rincarare la dose passionale e conflittuale di un racconto melodrammatico. Abbiamo lasciato da parte queste storie di rilievo minore – ma comunque significative quali indicatori del grado di pervasività del genere - per concentrarci sui casi più numerosi in cui il fenomeno criminale costituisce il vero asse portante, il tema focale, la trama principale della narrativa. Si tratta di un gruppo di 69 titoli (47 produzioni Rai, 22 produzioni Mediaset) che venendo a coincidere, come si è detto, con storie di grande criminalità in senso pieno e forte, confermano l'impressione di una offerta decisamente cospicua, anche a tener conto della sua distribuzione entro il non breve arco temporale di due decenni.

Storie di mafia (1988-2008)	plot princ.	plot second.	totale
Primo decennio	21	14	35
Secondo decennio	48	17	65
Totale	69	31	100

E' soprattutto nel secondo decennio, a partire dalla stagione 1998-1999, che l'offerta di mafia story sulle reti italiane conosce una espansione senza precedenti. Il numero totale dei titoli quasi raddoppia, passando da 35 a 65; e temi, trame, mondi criminali vengono a occupare con frequenza ancora più assidua il centro della scena narrativa: il crimine organizzato è protagonista di 48 produzioni di fiction, contro le 21 del primo decennio.

Non a caso. Si verifica in quegli stessi anni l'accelerato processo di crescita delle capacità produttive dell'industria italiana, e gli spazi privilegiati del prime time si aprono come non mai alla fiction domestica. Da qui la necessità di alimentare con un sovrappiù di nuove storie la programmazione serale da cui si attendono, e di norma si ottengono, risultati di ascolti assai remunerativi. In tali circostanze broadcasters e produttori preferiscono fare più intenso affidamento su generi ampiamente canonizzati e contenuti narrativi di sperimentata attrazione ed efficacia. Non c'è dubbio che la mafia story sia tra questi, con il valore aggiunto di una forte connotazione di italianità che si lascia particolarmente apprezzare nel clima di valorizzazione identitaria legato alla rinascita del dramma televisivo domestico (nel rappresentare "la risposta italiana a *Dallas*", *La piovra* aveva sancito per prima la distintiva e vincente italianità della storia di mafia).

I 21 titoli del primo decennio (1988-1998) sono, con poche eccezioni, prerogativa della televisione pubblica. In quegli anni la Rai produce e manda in onda sei edizioni de *La piovra* (dalla quarta alla nona), fa alcune incursioni negli ambienti della criminalità calabrese (*Uomo contro uomo*, *Un bambino in fuga*, già citati, e ancora *Liberate mio figlio*, Raiuno 1992, ispirato al sequestro Casella), affronta il tema inedito dei collaboratori di giustizia (*Non parlo più*, Raidue 1995; *Vite blindate*, Raiuno 1998), affida ad autori (Damiani, De Concini) e interprete (Michele Placido) de *La piovra* la storia della crisi di coscienza di *Un uomo di rispetto* (Raidue 1993). Dalla parte della televisione commerciale, oltre a *Il ricatto* si segnalano nello stesso periodo le due edizioni di *Donna d'onore* (Canale 5 1990 e 1993), a tutt'oggi l'unico tentativo, peraltro fortemente virato verso il melodramma materno, di raccontare una carriera mafiosa femminile in una

ambientazione siculo-americana⁷. Carol Alt, all'epoca una ammirata icona di bellezza e stile, presta se non la sua espressività la sua avvenenza al personaggio della "signorina consiglieri".

Se nel caso della Rai il raddoppio dei titoli (da 16 a 31) nel passaggio dal primo al secondo decennio rappresenta il notevole rafforzamento di una linea editoriale già dotata di un suo spessore e una sua tradizione, l'offerta più che triplicata di Mediaset (da 5 a 17 titoli) equivale all'affondo in un territorio narrativo fino ad allora scarsamente esplorato. Il punto di svolta è segnato, proprio nella stagione iniziale del decennio, da *Ultimo* (Canale 5 1999), prototipo di una trilogia dedicata all'ufficiale dei carabinieri artefice, con la sua squadra, della cattura di Totò Riina. La trilogia di *Ultimo* consolida l'interprete Raul Bova nel ruolo di eroe antimafia, successore di Cattani, (eredità raccolta nelle edizioni 8 e 9 de *La piovra*), quale si confermerà, questa volta nella parte di un testimone di giustizia, ne *Il testimone* (Canale 5, 2001). L'offerta Mediaset del periodo include talune variazioni melodrammatiche sul tema mafioso (ad esempio *L'onore e il rispetto* e *Donne sbagliate*, entrambe nella stagione 2006-2007) ma si caratterizza soprattutto per le produzioni ispirate, al pari di *Ultimo*, alla cronaca e all'attualità: *Paolo Borsellino* (Canale 5, 2004) e i più volte citati *Il capo dei capi* e *L'ultimo padrino*.

Nel decennio 1998-2008, che vede chiudersi definitivamente la grande saga de *La piovra* (la decima e ultima edizione va in onda su Raiuno nel 2001), la vasta produzione della televisione pubblica frequenta a sua volta la variante biografica della mafia story con *Brancaccio* (la vita di Don Puglisi, Raiuno 2001), *Falcone e Joe Petrosino* (Raiuno, entrambi nel 2006), *L'ultimo dei Corleonesi* (Raiuno 2007). E inoltre ricostruisce il lavoro d'indagine che porterà alla scoperta e alla cattura degli attentatori del giudice Falcone (*L'attentatuni*, Raiuno 2001); trae dalla cronaca ispirazione per storie di testimonianza e coraggio civile contro la criminalità organizzata (*A voce alta*, Raiuno 2002; *La vita rubata* e *Il coraggio di Angela*, entrambe nel 2008); installa la macrocriminalità campana e calabrese nella lunga serialità de *La squadra* (Raitre 2007 e 2008) e di *Gente di mare* (Raiuno 2005 e 2007); coltiva un piccolo filone femminile, sul quale ci sarà modo di ritornare, con le due edizioni di *Una sola debole voce* (Raidue 1999 e 2001), *Donne di mafia* (Raiuno 2001), *Il coraggio di Angela* (Raiuno 2008).

Abbiamo ricordato come il genere crime sia costitutivamente permeabile agli influssi della cronaca e dell'attualità, e i titoli finora menzionati hanno

⁷ Molto di recente si è verificato un nuovo caso di leadership mafiosa femminile nella fiction. Nella seconda stagione del poliziesco melodrammatico *Squadra antimafia*, andato in onda nella tarda primavera del 2010 (quando questo articolo era già stato scritto), si racconta di una giovane vedova di un boss che assume il comando della 'famiglia'.

disseminato numerosi indizi a questo riguardo. Reale e immaginario, fact e fiction, cooperano in relazione non di rado inestricabile alla creazione e alla narrazione di storie, e perfino la più grandiosamente immaginifica e visionaria delle storie di mafia italiane – ovviamente, *La piovra* - non ha mai cessato di intrattenere rapporti con la cronaca criminale e politica, evocandola attraverso un sapiente e intrigante gioco di allusioni (o addirittura anticipandola, secondo una certa mitologia fiorita intorno alla saga all'epoca della sua massima popolarità)⁸. Detto questo, è pur sempre possibile distinguere tra: da un lato, le fiction che svolgono trame di pura immaginazione, indipendentemente dal fatto di riecheggiare l'attualità in modo più o meno manifesto; e, dall'altro, le fiction le cui trame si richiamano in maniera esplicita, e comunque trasparente e riconoscibile, a personaggi reali ed eventi di cronaca contemporanea o del passato, indipendentemente dal fatto di sottoporli a una più o meno profonda trasfigurazione immaginativa.

Una volta suddiviso il corpus secondo questa classificazione binaria, la gran parte delle storie di mafia risulta essere (del tutto prevedibilmente) il frutto dell'immaginazione; non di rado di una immaginazione melodrammatica con o senza pretese *social*, che mette il repertorio delle convenzioni e degli stereotipi della mafia story al servizio di una drammaturgia degli eccessi, tipica appunto del melodramma; il già citato *L'onore e il rispetto* è solo il più recente, e invero riuscito sotto la direzione di Salvatore Samperi, esempio di questo filone. Per contro il ruolo della cronaca quale fonte di ispirazione narrativa non raggiunge, nell'insieme del corpus, neppure la proporzione di un titolo su quattro (18 su 69).

Osserviamo tuttavia come il passaggio dalla prima alla seconda decade coincida con un netto rialzo dell'offerta di fiction-cronaca: da soli 3 titoli nel periodo 1988-1998 – nella terna merita di essere ricordato *Non parlo più*, fiction ispirata alla vicenda della giovane testimone di giustizia Rita Atria, suicida dopo l'assassinio del giudice Borsellino (Raidue, 1995) - ai 15 del decennio successivo. Sono ancorate alla cronaca le storie degli eroi-martiri antimafia, - don Puglisi, Falcone, Borsellino – dei boss Riina e Provenzano e dei loro catturatori, di uomini e donne comuni eppure capaci di opporsi all'imposizione del potere mafioso.

Il fenomeno, a cui Rai e Mediaset hanno contribuito pressoché in parti uguali, non ha probabilmente il carattere impetuoso e le dimensioni di una vera e propria "irruzione": ma è certo che dalla fine degli anni novanta il primato della mafia story di immaginazione si trova alquanto

⁸ Si veda M. Buonanno, *La Piovra. La carriera politica di una fiction popolare*, Costa & Nolan, Genova 1996.

ridimensionato dall'entrata in scena della cronaca, favorita dal processo di espansione produttiva. Concepire nuove storie comporta una maggiore diversificazione delle fonti ispirazionali, e dei dispositivi del ritorno del già noto; e la cronaca può offrire a questo scopo la impagabile risorsa di personaggi ed eventi che, oltre ad essere già noti al pubblico, apportano il valore aggiunto dell'aura veritiera della realtà, della vita vissuta⁹.

Non a caso, le fiction che si richiamano alla cronaca e all'attualità ottengono gli ascolti più elevati all'interno del genere e, talora, in assoluto. Con *Paolo Borsellino* e *Ultimo*, ad esempio, Mediaset ha realizzato due dei maggiori successi della sua storia, mentre *Falcone* è stato il programma dell'anno della stagione 2006-2007. Sotto il profilo della sua capacità di generare successi, e di suscitare forti risonanze nella pubblica opinione, è forse vero che la vita reale mutuata dalla cronaca "irrompe" nella fiction.

Gli ascolti stellari realizzati da *La Piovra 4* (1989: ascolto medio 14.025) e *La Piovra 5* (1990: ascolto medio 12.476) nel primo decennio restano evidentemente insuperati; a conferma, in parte, della forza dirompente della grande immaginazione narrativa che alimentava la saga seminale creata da Sergio Silva, ma anche a testimonianza di un tempo appena trascorso in cui il potere di convocazione ancora *unchallenged* della televisione generalista consentiva alla mafia story di esercitare al massimo grado la sua intrinseca e perdurante ("le storie di mafia tirano sempre") capacità di attrazione sui pubblici televisivi.

La top ten delle storie di mafia ispirate alla cronaca nel decennio 1998-2008

Titolo	Stagione	Rete	Media ascolto
Paolo Borsellino	04-'05	Canale 5	10.834
Ultimo	98-'99	Canale 5	8.930
La vita rubata	07-'08	Raiuno	7.604
Falcone	06-'07	Raiuno	7.597
Il capo dei capi	07-'08	Canale 5	7.284
Il testimone	00-'01	Canale 5	6.954
Brancaccio	00-'01	Raiuno	6.935
Il coraggio di Angela	07-'08	Raiuno	6.412
L'ultimo dei Corleonesi	06-'07	Raiuno	6.360
L'ultimo padrino	07-'08	Canale 5	5.926

⁹M. Buonanno (a cura di), *Il ritorno del già noto*, RAI-ERI, Roma 2004

4. Protagonisti e antagonisti

Nelle cerchie d'opinione della critica cinematografica, e fra gli stessi appassionati del gangster movie, è stata accreditata a lungo la convinzione che un genere così intrinsecamente legato al grande schermo (a somiglianza del western, a cui viene spesso comparato nelle storie e teorie del cinema) non potesse acclimatarsi nell'ambiente estetico ed etico della televisione senza accusare la perdita di certe sue caratteristiche fondanti - divenendo, in tal modo, altro da sé. Al di là, ad esempio, della rinuncia alle intense coloriture espressioniste della fotografia che sono una delle marche estetiche del genere, si riteneva (si deplorava) che la transizione dal grande al piccolo schermo esigesse aggiustamenti compromissori e snaturanti soprattutto in relazione al punto focale della rappresentazione narrativa, ovvero il protagonismo criminale. Per quanto palesemente intrisa di pregiudizi anti-telesivi, questa posizione per così dire "purista" è corretta nell'identificare la riscrittura "secondo i propri principi" come una prerogativa esercitata dalla televisione nell'appropriarsi di - nel duplice significato di far propri e rendere appropriati al nuovo contesto - generi codificati dal cinema, o da altre forme culturali e artistiche.

Nella tradizione cinematografica, infatti, il protagonista del gangster movie o del film di mafia è, di norma, il criminale: l'individuo singolo, o l'organizzazione. La costruzione cinematografica di una mitologia criminale e di una mistica della mafia ha trovato un efficace strumento e un consistente sostegno proprio nel risalto protagonistico conferito all'eroe negativo, si tratti di una personalità individuale oppure di un gruppo. Sebbene non sia da postulare alcuna necessaria o inevitabile coincidenza tra ruolo drammaturgico di primo piano e punto di vista dominante nella narrativa, è evidente come la centralità diegetica dell'eroe negativo - motivo di fascinazione non meno che di pubblica controversia - costituisca in linea di principio un terreno fertile per dinamiche di tipo mitopoietico. Non a caso, il genere stesso nella sua versione cinematografica classica aveva fin dalle origini codificato, a titolo di antidoto o argine alla mitizzazione della figura del gangster, una struttura narrativa articolata in una traiettoria di ascesa e una altrettanto rilevante di caduta, preludio della tragica e mortale sconfitta dell'eroe negativo.

Per motivi che conservano una buona misura di validità - malgrado la smentita inferta loro più di recente, con tutta la forza di una eccezione geniale, da *I Soprano* - l'ambiente televisivo, in specie all'interno di un sistema generalista, risulta alquanto refrattario all'adozione dei canoni cinematografici del gangster movie. In particolare, il carattere domestico e

quotidiano del medium si concilia male con il regime narrativo del tragico, mentre la sua fruizione familiare, in specie durante gli orari del prime time, sconsiglia di porre una eccessiva enfasi protagonista sui personaggi negativi. (Le eccezioni non mancano e, anche senza andare al di là dell'oceano, si può citare *Romanzo criminale*, serie prodotta da Sky e trasmessa nell'inverno 2008-2009).

Di conseguenza, fin dal suo primo approdo alla televisione americana, nei tardi anni cinquanta, il genere della mafia story si è espresso in una variante televisiva che situa di preferenza il protagonismo entro il mondo della legge e delle istituzioni anti-crimine piuttosto che nell'underworld criminale.

E' a questa variante televisiva che si attiene prevalentemente la fiction italiana. Nell'insieme, le fiction che hanno raccontato storie di macrocriminalità mettendo al centro della scena l'azione di contrasto, la "lotta" al crimine da parte di figure istituzionali, di servitori dello Stato, sono più della metà del corpus (55%): quattro volte più numerose, per entità di titoli, delle storie incentrate su individui e organizzazioni criminali. Esempi di quest'ultima categoria: le due edizioni di *Donna d'onore* (Canale 5), *Un uomo di rispetto* (Raidue) negli anni novanta, *L'ultimo dei Corleonesi* (Raiuno), *Il capo dei capi*, *L'onore e il rispetto*, *L'ultimo padrino* (tutti titoli di Canale 5) negli anni duemila.

Quel che abbiamo definito più sopra "la centralità diegetica dell'eroe negativo" riveste dunque scarsa incidenza nella distribuzione dei ruoli protagonisti all'interno della mafia story italiana. Va da sé che anche senza essere protagonisti, o personaggi di spessore, i mafiosi della fiction possono funzionare egualmente come efficaci ingredienti di storie di più o meno forte e durevole impatto emotivo, cognitivo, etico, estetico. Il tratteggio sostanzialmente unidimensionale della persona di Totò Riina ne *Il capo dei capi* non rende meno coinvolgente il racconto della sanguinosa ascesa dei Corleonesi ai vertici di Cosa Nostra, né priva lo stesso protagonista di quel poco o tanto di "fascino sinistro" così deplorato da quanti temono, a torto o a ragione, che le storie di mafia cinematografiche e televisive corrano (senza saperlo evitare) il rischio di "favorire i boss"¹⁰. E forse più romantico che sinistro è il fascino emanato dal personaggio elementarmente ambivalente di Tonio Fortebracci, antieroe protagonista – già "mitico" per gli adepti dei numerosi fans club fioriti sulla rete - della melodrammatica mafia story *L'onore e il rispetto*.

Se la macrocriminalità e i suoi esponenti assurgono di rado a veri protagonisti delle storie, è perché nella distribuzione dei ruoli

¹⁰ Si veda in proposito lo speciale sul rapporto tra film, fiction e mafia, pubblicato nel numero di settembre 2009 dalla rivista di cinema "Duel".

drammaturgici essi rivestono nella gran parte dei casi la funzione opposta e complementare di antagonisti. In una narrativa ben temperata, e in specie nella mafia story dove il conflitto è massimamente coesistente al genere, gli antagonisti sono figure cruciali per lo sviluppo della trama e per l'agire degli stessi protagonisti (e non sono neppure rari, specie nel cinema, i casi di personaggi protagonisti eclissati da antagonisti più seducenti, meglio costruiti e meglio interpretati, data anche una certa predilezione di autori e attori per i personaggi negativi ritenuti più intriganti e interessanti). Nel praticare diffusamente la dislocazione dell'underworld criminale dalla scena protagonista al fronte dell'antagonismo, la fiction italiana non fa che aderire alle convenzioni istituite, per le ragioni citate più sopra, dalla variante televisiva del gangster movie. Tuttavia alcune peculiarità dello *story-telling* domestico, e segnatamente la tendenza a mettere un po' ovunque la sordina sulle dinamiche dei conflitti – mafia story eccettuata – nonché l'inclinazione davvero senza pari a una sovrabbondante produzione di questo genere di storie, finiscono per creare condizioni a loro volta uniche, difficilmente osservabili altrove: ovvero, accade che la mafia story diventi il territorio narrativo dove si condensa la rappresentazione dei conflitti forti, e che la mafia e in generale il crimine organizzato e i suoi esponenti assurgano nella drammaturgia (e nelle politiche di rappresentazione) della fiction italiana ad antagonisti per eccellenza e per antonomasia. Conseguenza e insieme testimonianza eloquente ne è il fatto che il repertorio del “conflitto con antagonista criminale/grande criminalità” tracima, per così dire, dall'alveo della mafia story vera e propria (il corpus dei 69 titoli) per infiltrare narrative di diverso genere – se ne contano nei vent'anni almeno una trentina di casi - dove funge all'occorrenza da corroborante delle trame e alimentatore della tensione. Sotto questo profilo la lezione de *La Piovra*, che nel sistema mafioso (costruito sull'alleanza tra grande criminalità, politica e finanza) aveva additato il “nemico”, il *social evil* del Paese, è ancora presente e viva.

Quasi mai, peraltro, siamo di fronte a figure antagonistiche di spiccata individualità, personalità criminali complesse la cui sfaccettatura vada oltre l'astuzia e la violenza, o altri limitati set di caratteristiche stereotipe a utilità ripetuta. Nella mafia story italiana tutto avviene – con poche eccezioni, fra cui *L'ultimo padrino* – come se la natura antagonistica e avversaria della macrocriminalità rivestisse una tale autoevidenza e fosse talmente radicata nel terreno del dato per ovvio, da poter essere facilmente e convincentemente incarnata da personaggi-tipo, figure semplificate, convenzionali cliché. Come antagonisti, essi impersonano e rappresentano il potere e la minaccia criminale alla maniera di maschere piuttosto che di individui. Sono, non nel senso mistico-religioso del termine, ma nella sua

accezione metaforica di simulazione iconica della realtà, i ricorrenti e riconoscibili *avatar* attraverso i quali mafia, camorra e ‘ndrangheta si manifestano nella fiction.

5. Eroi e eroine

Avendo fatto leva di preferenza sul protagonismo delle forze dell’ordine e della magistratura, la mafia story italiana è divenuta una fabbrica di eroi anti-mafia. Che si tratti di personaggi del tutto immaginari, come il commissario Cattani de *La piovra*, oppure prestatati all’immaginario dalla vita reale - come il capitano Ultimo, i giudici Falcone e Borsellino, il generale Dalla Chiesa, il vice-questore Sanna (nome fittizio attribuito ne *L’ultimo padrino* al capo della squadra investigativa della polizia che ha scovato e catturato Provenzano) - gli eroi istituzionali anti-mafia hanno affiancato in buon numero le popolari figure di difensori della legalità e della giustizia create dalla fiction italiana negli ultimi venti anni.

Reali o immaginari, martiri o vincitori, gli eroi istituzionali della mafia story (poliziotti, militari, magistrati) compongono un gruppo quasi totalmente monogenere (maschile), se non fosse per una sparuta rappresentanza femminile: ridicibile, nel primo decennio, alla figura della giudice Conti (definita ne *La Piovra 4* “il volto bello e dolente della giustizia italiana”), e nel secondo decennio alla commissaria Giovanna Scalise di *Distretto di polizia*, alle prese nelle due prime stagioni della serie con antagonisti mafiosi che assicurerà alla giustizia e, in un caso, colpirà a morte in uno scontro frontale¹¹.

Non ci sarebbe motivo di sottolineare un dato in larga misura prevedibile – il carattere “maschiocentrico” della fiction italiana è stato più volte messo in luce¹² – se non fosse per la buona ragione di far meglio risaltare, per contrasto, l’eccezione annidata all’interno di un ulteriore cluster di storie.

Si tratta del gruppo, nettamente meno numeroso (18 titoli) ma tuttavia niente affatto irrilevante, delle storie di mafia che eleggono a protagonisti non gli uomini delle istituzioni, ma i membri della società civile, i cittadini etici e coraggiosi i quali senza aver abbracciato la missione di servitori dello Stato e dunque nella posizione di eroi disarmati, danno a loro volta prova e testimonianza attiva della volontà di contrastare il potere d’imposizione

¹¹ Fuori della nostra rilevazione ventennale, un’altra serie di Canale 5 ha proposto nella stagione 2008-2009 e in quella successiva il personaggio del vicequestore Claudia Mares, capo della *Squadra antimafia*.

¹² M. Buonanno, *Le ragazze con la pistola. La femminilizzazione del poliziesco televisivo italiano*, in A. Tota (a cura di), *Gender e media*, Meltemi, Roma 2008, pp. 63-82

delle organizzazioni criminali. Da *Il coraggio di parlare* (Raiuno 1991) a *Il coraggio di Angela* (Raiuno 2008), attraverso *Brancaccio* (Raiuno 2001), *Il testimone* (Canale 5 2001), *A voce alta* (Raiuno 2006), questa ulteriore declinazione del genere mafia percorre l'intero arco ventennale, riproponendosi tuttavia con maggiore frequenza nel secondo decennio: in sintonia, da un lato, con la crescente tendenza della fiction italiana a celebrare i "comuni eroi del quotidiano" e in relazione, dall'altro, con la "irruzione" della cronaca cui talune vicende e personaggi si ispirano (*Brancaccio, Il testimone, Il coraggio di Angela*).

Prende forma proprio all'interno di quest'ultimo filone narrativo un fenomeno quantitativamente minore (si tratta appena di sei o sette titoli) ma meritevole di essere segnalato in virtù del carattere di eccezione a cui si accennava più sopra: il ruolo protagonista delle donne, quali eroine antimafia.

La mafia story è costitutivamente maschile: meno per scrupolo di antropologica fedeltà al maschiocentrismo e alla cultura virilista di Cosa Nostra, e piuttosto per le profonde connessioni simboliche tradizionalmente stabilite tra la violenza, il potere e il denaro - le dominanti delle storie di mafia - e la costruzione sociale del maschile. (In realtà, nelle organizzazioni criminali moderne, e in particolare nella camorra, non è affatto insolito che siano le donne a gestire le attività ed esercitare il comando: sia pure il più delle volte in funzione suppletiva, e in virtù di una legittimazione legata al loro rapporto con una figura maschile, padre o marito o fratello). Di regola, dunque, il genere non contempla il protagonismo femminile né entro le cerchie criminali e neppure, per ragioni speculari, entro gli ambienti istituzionali della lotta al crimine. In vent'anni di storie di mafia si sono viste solo rare eccezioni alla regola del protagonismo maschile sui fronti contrapposti del crimine e della legge .

Fuori dalla aree di esercizio della violenza legittima o illegittima, tuttavia, accade alle donne di essere talora protagoniste delle storie di mafia quali esponenti di una società civile avversa e non arrendevole al crimine; o quali soggetti ribelli che, dall'interno stesso degli ambienti criminali o collusi cui sono legate dai cogenti vincoli di appartenenza familiare, maturano le ragioni e trovano la forza per rompere con la cultura e il sistema mafioso. Le ragioni e la forza del rifiuto femminile trovano il più delle volte la loro genesi e alimentazione primaria in una insoffribile ferita degli affetti, nella minaccia o nell'esperienza della perdita irreparabile di "altri importanti" entro la cerchia familiare e amicale, e non ultimo nella tensione salvifica nei confronti dei propri figli.

Madri, figlie, mogli consapevoli o inconsapevoli di mafiosi o collusi (*Un bambino in fuga*, Raiuno 1990; *Non parlo più*, Raidue 1995, *Una sola debole voce*, Raidue 1999, *Donne di mafia*, Raidue 2001), che dal trauma di un evento luttuoso, di una rivelazione scioccante, traggono la spinta per ripudiare e contrastare, sulla base di motivazioni affettive e/o in virtù di una emergente coscienza morale, le regole di un sistema di vita illegale e violento. E ancora donne che, appartenendo alla società legale e condividendone principi e valori, rifiutano di mostrarsi arrendevoli di fronte ai ricatti e alle sopraffazioni della criminalità organizzata (*Liberate mio figlio*, Raiuno 1992; *Il coraggio di Angela*, Raiuno 2008). In entrambi i casi, e cioè sia che scelgano di sottrarsi alla presa dell'ambiente mafioso, sia che si ribellino alla condizione di vittime della prepotenza criminale, le eroine antimafia della fiction si caratterizzano per la tensione, in varia misura istintiva e riflessiva, a revocare, sottrarre, negare il loro consenso all'universo dei valori e dei comportamenti mafiosi: la fiction affida in tal modo ai personaggi femminili il compito di ricordare come, accanto all'azione repressiva delle forze dell'ordine (esercitata dai protagonisti maschi), la perdita e la negazione del consenso possa cooperare a sua volta a minare, dall'interno e dall'esterno, le basi culturali del potere della grande criminalità.

Ciò che conferisce interesse e significatività a queste storie, per concludere, non è in se stessa la centralità conferita ai personaggi femminili. Piuttosto, il radicale ribaltamento della principale funzione culturale effettivamente svolta dalle donne all'interno della società mafiosa latamente intesa (non solo Cosa Nostra). Di fatto, sia che la loro rilevanza sia fondamentalmente limitata ai ruoli familiari di madre, moglie e figlia – che costituiscono peraltro i cardini della famiglia di sangue – e a una funzione di fedele supporto svolta nell'ombra e nel silenzio, sia che prendano parte attiva alle imprese criminali come ormai si verifica anche nella verticistica struttura organizzativa di Cosa Nostra, le donne di mafia sono innanzitutto le depositarie e le agenti del ruolo cruciale della inculcazione dei codici e dei valori mafiosi di onore, omertà e vendetta nelle giovani generazioni, le responsabili e le garanti della riproduzione della cultura mafiosa da una generazione all'altra.

E' nei poteri dell'immaginazione rielaborare la realtà. Il piccolo corpus di fiction cui facciamo riferimento lo fa attraverso una vera e propria "inversione della realtà", dispositivo cui le culture popolari hanno tradizionalmente fatto ricorso nella prefigurazione di mondi immaginari. Talora donne di mafia in senso proprio, talora estranee agli ambienti della macrocriminalità ma per qualche ragione coinvolte in relazioni pericolose con questi, le eroine civili della mafia story italiana appaiono non soltanto

impegnate a testimoniare la resistibilità del potere criminale ma inoltre determinate a rompere, nell'esercizio salvifico del ruolo di madri naturali o vicarie, la continuità intergenerazionale della criminogena cultura mafiosa. Egualmente, il ruolo più attivo e leaderistico che nella realtà le donne vanno assumendo entro le organizzazioni criminali, in un ambiguo processo di emancipazione o pseudo-emancipazione¹³ tutto interno e subalterno al sistema di potere mafioso, viene riconvertito dalla fiction nell'intraprendimento di un percorso di *empowerement* femminile che vuole essere invece di totale emancipazione da questo stesso sistema di potere.

Da qui, sotto le insegne del genere costitutivamente maschile della mafia story, prende forma un'immagine femminile tra le più significative che la fiction italiana abbia saputo creare negli ultimi vent'anni.

¹³Cfr. G. Fiandaca (ed.), *Women and the Mafia*, Springer, New York 2007, e O. Ingrascì, *Donne d'onore. Storie di mafia al femminile*, Bruno Mondadori, Milano 2007