

# Le origini del telefilm poliziesco sovietico: *Sledstvie vedut ZnaToKi*

Stefano Bartoni

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 153-166 ◇

*Il nostro lavoro è pericoloso e difficile  
E di primo acchito anche non visibile  
Se qualcuno, a volte, da qualche parte  
Non vuole vivere onestamente  
Dobbiamo combatterlo in modo invisibile  
Così ha stabilito il destino per noi  
Lavoro, giorno e notte  
Se da qualche parte qualcuno ha un problema  
Lo aiuteremo, siamo sempre al nostro posto  
E se all'improvviso uno di noi  
Si trova in difficoltà  
Beh, ci siamo dati una mano più di una volta  
E più di una volta in un momento difficile  
Ci ha scaldato il cuore di un amico  
Spesso sentiamo rimproverarci dai nostri cari  
Che lavoriamo quasi senza sosta  
Che i distacchi sono a volte senza fine  
E gli incontri durano poco  
Solo che, di nuovo, ci fa alzare all'alba  
E ci porta a combattere la nostra battaglia invisibile  
Il nostro senso del dovere*

A. S. Gorochov [testo della sigla del telefilm]

**N**egli ultimi anni, in Russia e in parte negli Stati Uniti, si è assistito a un sempre più crescente interesse da parte di esponenti della comunità scientifica, critici televisivi, sociologi e culturologi nei confronti del fenomeno delle serie televisive, di produzione russa ed estera, presenti in modo sempre più consistente all'interno dei palinsesti dei vari canali della televisione russa<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Si vedano E. Prokhorova, *Fragmented Mythologies: Soviet TV Mini-Series of the 1970s*, Pittsburgh, 2003 [disponibile all'indirizzo web [http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-06062003-164753/unrestricted/prokhorova\\_etd2003.pdf](http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-06062003-164753/unrestricted/prokhorova_etd2003.pdf)]; V. Zvereva, "Televizionnye serialy: Made in Russia", *Kritičeskaja Massa*, 2003, 3 [<http://magazines.russ.ru/km/2003/3/zvereva.html>]; D. Dondurej, "Naši serialy predlagajut žit' včera", *Ogonek*, 2004, 45 (4872) [<http://www.ogoniok.com/archive/2004/4872/45-14-17/>]; D. MacFayden, "Literature Has Left the Building: Russian Romance and Today's TV Drama", *Kinokultura*, 2005, 8 [<http://www.kinokultura.com/articles/apr05-macfayden.html>]; V. Zvereva, "Zakon i kulak: rodnye milicejskie teleserialy", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2006, 78 [<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/zver20.html>].

Il dato, ancorché facilmente spiegabile da un punto di vista culturologico, in quanto, come giustamente è stato notato, "i telefilm sono l'argomento prediletto dagli studiosi che scrivono sulla problematica della cultura di massa"<sup>2</sup>, ha raggiunto negli ultimissimi anni una rilevanza direttamente proporzionale al sempre crescente spazio che i vari canali televisivi hanno deciso di destinare al genere:

La televisione [russa] vive un autentico "boom" di telefilm: i telefilm russi vanno in onda in prima serata sui maggiori canali televisivi russi, togliendo spazio ai film di provenienza americana ed europea; due di essi nel 2003 sono stati pluripremiati, e nei piani delle aziende di produzione è annunciata la realizzazione di nuovi telefilm, la cui quantità non è paragonabile al passato<sup>3</sup>.

È indubbio che il telefilm, come genere televisivo, sia un contenitore notevolmente ampio; un'interessante indagine condotta nel 1996 ci mostra quali fossero i sottogeneri più popolari e con maggiori garanzie di successo:

L'opposizione tra amore e dovere [...], tra onestà e disonestà, il superamento della sofferenza e il trionfo della giustizia sono la base della costruzione di questi telefilm. E, naturalmente, l'amore: non le avventure e le conquiste, ma proprio le sofferenze e le peripezie drammatiche, i distacchi e le privazioni, i dolori e il superamento delle difficoltà, e tutto questo in nome dell'Amore. [...]. Non sorprende che ogni allontanamento del telefilm dal canone del melodramma porti a una diminuzione del suo pubblico piuttosto che a un suo ampliamento. Forse solo il poliziesco può completare questo genere, in quanto anche nel poliziesco si manifestano gli stessi valori: si impara a superare le disgrazie e l'ingiustizia, ci si oppone alla disonestà e al tradimento, vengono preservate la dignità e l'onestà, e così via. E la presenza di un mistero non fa che rafforzare lo stato di inquietudine, indispensabile per la percezione di questo tipo di produzione televisiva<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> V. Zvereva, "Televizionnye serialy", op. cit.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> V. Dubickaja, "Teleserialy na ekrane i v postsovetsoj mifologii", *Sociologičeskie issledovanija*, 1996, 9, pp. 79-80.

Pur se ormai datata nel tempo, l'analisi di V. Dubickaja non ha perso di attualità: nonostante negli ultimi anni stia avendo sempre più successo il format della serie televisiva tratta da classici della tradizione letteraria nazionale (*Idiot*<sup>5</sup> [L'idiota], *Master i Margarita*<sup>6</sup> [Il maestro e Margherita], *Esenin*<sup>7</sup>, solo per citarne alcuni), le conclusioni a cui giunge la sociologa russa sono sostanzialmente ancora valide, come dimostrano in maniera lampante i dati dell'audience registrati dalla Tns, (una delle aziende leader nel settore delle ricerche di mercato) che testimoniano il dominio pressoché assoluto del melodramma e del poliziesco: nella top 10 dei telefilm più visti, ben otto rientrano in queste due categorie<sup>8</sup>.

Il poliziesco, quindi, rimane uno dei generi prediletti tra i telefilm (ma in generale nella cultura di massa), anche perché risponde a un'esigenza cui sono sensibili tutti i paesi, cioè mettere al centro della scena gli organi statali che garantiscono (o dovrebbero garantire) la tutela dell'ordine pubblico:

Tra le istituzioni rappresentate sullo schermo un posto consistente è assegnato alle "vecchie" istituzioni, gli organi statali che sono abituali al telespettatore fin dai tempi sovietici. [...] Attualmente si può notare una tendenza alla crescita della quantità di menzioni degli enti militari, del Ministero degli interni, della guardia di finanza, della procura, dei giudici, di quello che concorre a creare l'immagine mediatica del controllo dello Stato sulla società e sulla singola persona<sup>9</sup>.

Il poliziesco permette quindi la creazione di un modello positivo di tutore dell'ordine pubblico, compito a cui nessuno stato è mai indifferente, meno che mai quello russo, in cui l'immagine del poliziotto è estremamente discredita dai molti anni di corruzione, violenza e soprusi ai danni del cittadino successivi al crollo delle istituzioni sovietiche. Tuttavia il problema era sentito anche in epoca precedente: gli

anni del governo di Stalin erano stati caratterizzati da soprusi sistematici da parte delle forze dell'ordine e l'immagine del poliziotto era associata da una buona parte della popolazione al terrore di sentir bussare alla propria porta nel cuore della notte. Era forte, quindi, da parte degli organi preposti (soprattutto il Ministerstvo Vnutrennich Del (Mvd) [Ministero degli Affari Interni], l'esigenza di mostrare un tutore dell'ordine che potesse godere della totale fiducia anche da parte del più anonimo cittadino sovietico: non c'era niente di meglio che farlo in televisione, e nello specifico in un telefilm, che consentiva, rispetto al film, un'azione più duratura nel tempo e una continua possibilità di aggiornamento delle tematiche da trattare.

A partire dalla metà degli anni '60 l'Mvd iniziò a progettare la realizzazione della serie televisiva. Nel 1969 il regista teatrale e televisivo Vjačeslav Brovkin<sup>10</sup> iniziò a lavorare all'ideazione di un telefilm poliziesco sul lavoro di un gruppo operativo del Moskovskij Ugolovnyj Ruzysk (Mur) [Polizia giudiziaria di Mosca] in collaborazione con gli sceneggiatori Aleksandr Lavrov, che aveva lavorato per alcuni anni nella procura del Ministero degli interni, e di sua moglie Ol'ga Lavrova, giornalista di cronaca nera. I Lavrov avevano iniziato a collaborare con la televisione alcuni anni prima con la realizzazione del documentario *Petrovka, 38*, che illustrava l'attività di tutti i gangli della polizia della capitale. Ma fu la collaborazione con Brovkin a rendere il loro nome popolare in tutto il territorio dell'Unione sovietica: fu in questo modo che nacque la leggendaria serie televisiva *Sledstvie vedut Znatoki* [L'indagine è condotta da esperti]. Si tratta del più lungo telefilm della storia della televisione sovietica, composto da 22 episodi (e relativi casi) trasmessi tra il 1971 e il 1989<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Regia di V. Bortko, 2003, con E. Mironov (Myškin), V. Maškov (Rogožin) e L. Veleževa (Nastas'ja Filippovna).

<sup>6</sup> Regia di V. Bortko, 2005, con O. Basilašvili (Volland), A. Koval'čuk (Margherita) e S. Bezrukov (Yeshua Ha-Nozri).

<sup>7</sup> Regia di I. Zajcev, 2005, con S. Bezrukov (Esenin).

<sup>8</sup> Si veda la pagina web <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/>.

<sup>9</sup> V. Zvereva, "Zakon", op. cit.

<sup>10</sup> Vjačeslav Vladimirovič Brovkin (1925), per 25 anni regista teatrale al teatro moscovita Sulla Malaja Bronnaja e per 30 regista televisivo. Ha diretto 12 episodi su 22 de *L'indagine è condotta da esperti*.

<sup>11</sup> Si veda l'appendice per l'elenco completo degli episodi. Il telefilm, interrotto nel 1989, ha avuto una ripresa nel 2002,

Il telefilm descrive il lavoro di un gruppo operativo del Mur alle prese con vari tipi di crimine. Quest'ultimo di solito non è rappresentato, e praticamente non consiste mai in un omicidio (a differenza dei telefilm polizieschi di produzione occidentale), che compare infatti in pochi episodi ed è sempre secondario rispetto alla principale linea narrativa. In generale i casi su cui indagano i poliziotti del Mur riguardano atti di vandalismo, furti, appropriazioni indebite e, soprattutto, furti sistematici ai danni della proprietà socialista.

L'obiettivo del telefilm è chiaramente, come già accennato, quello di costruire un'immagine positiva del poliziotto sovietico dopo gli eccessi dello stalinismo, un garante dello status quo (un compito che si armonizzava perfettamente con lo *zeitgeist* del periodo): il target della serie televisiva era costituito innanzitutto dalle giovani generazioni, che non avevano vissuto esperienze collettive aggreganti (soprattutto la Seconda guerra mondiale) e non avevano modelli positivi contemporanei di riferimento. L'educazione dei giovani rappresenta peraltro uno dei temi fondamentali del telefilm venendo trattato in gran parte degli episodi.

Il telefilm riscosse un successo incredibile, al di sopra di ogni aspettativa: gli interpreti principali conobbero una popolarità eccezionale che, se da un lato limitò la loro carriera artistica<sup>12</sup>, dall'altro li rese popolari e amati da milioni di persone, vere e proprie icone, tanto che, ad esempio, il numero 38 della Petrovka fu tempestato di lettere indirizzate al "pubblico ministero Znamenskij" e gli attori erano continuamente chiamati a partecipare a celebrazioni in loro onore da parte di innumerevoli com-

missariati di polizia sparsi su tutto il territorio dell'Unione sovietica.

La scelta degli attori fu semplice: Brovkin in quel periodo lavorava come regista al teatro Sulla Malaja Bronnaja, per questo si privilegiò quegli attori che lavoravano in quello stesso teatro. In questo modo il ruolo del pubblico ministero Znamenskij venne assegnato a Georgij Martynjuk (1940) e quello dell'ispettore Tomin a Leonid Kanevskij (1939). Il ruolo dell'esperto Kibrit doveva essere rivestito dall'attrice Anna Antonenko, anche lei attiva nello stesso teatro, ma essendo in quel periodo incinta fu sostituita da El'za Leždej (1933-2001).

Oltre ai protagonisti, presenti in tutta la serie, nei singoli episodi recitarono i più grandi attori del cinema sovietico. Tra i moltissimi, già stelle di prima grandezza o giovani attori che si sarebbero affermati in seguito, si possono ricordare: L. Bronevoj<sup>13</sup> e V. Smirnitskij<sup>14</sup> (*Rea confessa*), A. Džigarchanjan<sup>15</sup> e A. Kajdanovskij<sup>16</sup> (*Ricatto*), L. Durov<sup>17</sup> (*Incidente*), V. Nosik<sup>18</sup> (*Contrattacco*),

<sup>13</sup> Leonid Sergeevič Bronevoj (1925), il leggendario Müller di *Semnadcat' mgnovenij vesny* [Diciassette momenti di primavera, regia di T. Lioznova, 1973], celebre anche per il ruolo di Arkadij Veljurov nel film cult *Pokrovskie vorota* [La porta Pokrovskij, regia di M. Kozakov, 1982].

<sup>14</sup> Valentin Georgevič Smirnitskij (1944), divenuto famosissimo per il ruolo di Portos interpretato nel film *D'Artan'jan i tri mušketera* [D'Artagnan e i tre moschettieri, regia di G. Jungval'd-Chil'kevič, 1979].

<sup>15</sup> Armen Borisovič Džigarchanjan (1935), famoso per il ruolo del "Gobbo" nel telefilm *Mesto vstreči izmenit' nel'zja* [Il luogo di incontro non va cambiato, regia di S. Govoruchin, 1979], per quello di Kac in *Na Deribasovskoj chorošaja pogoda, ili Na Brajton-Bič opjat' idut doždi* [Sulla Deribasovskaja fa bel tempo, oppure a Brighton Beach piove di nuovo, regia di L. Gajdaj, 1992] e anche per aver dato la voce ad alcuni personaggi dei cartoni animati, su tutti il Lupo di *Žil-był pes* [C'era una volta un cane, 1982].

<sup>16</sup> Aleksandr Leonidovič Kajdanovskij (1946-1995), lo stalker dell'omonimo film del 1979 di Andrej Tarkovskij.

<sup>17</sup> Lev Konstantinovič Durov (1931), famoso per aver interpretato dei ruoli secondari in molti popolarissimi film sovietici, soprattutto degli anni '70, come *Bol'shaja peremena* [Un grande cambiamento, regia di A. Korenev, 1972] e *Po semejnym obštatel'stvam* [Per motivi di famiglia, regia di A. Korenev, 1977], per il ruolo di De Treville in *D'Artan'jan i tri mušketera*, e per aver dato la voce al cane Šarik nel cartone animato cult *Troe iz Prostokvašino* [Tre da Prostokvašino, 1978].

<sup>18</sup> Valerij Benediktovič Nosik (1940-1995), famoso per avere interpretato il ruolo di Fukin in *Bol'shaja peremena*.

quando è uscito il caso numero 23, dal titolo *Tretejskij sud'ja* [Il giudice terzo], con G. Martynjuk e L. Kanevskij nei ruoli di Znamenskij e Tomin, e L. Veleževa in quello di una nuova esperta della polizia scientifica, Tat'jana Kitaeva

<sup>12</sup> Tranne nel caso di Kanevskij, salvato, forse, dal ruolo di contrabbandiere interpretato nel leggendario *Brilliantovaja ruka* [Un braccio di brillanti], film del 1968 diretto da Leonid Gajdaj, gli altri due protagonisti rimasero per sempre legati ai personaggi de *L'indagine è condotta da esperti*.

E. Gerasimov<sup>19</sup> (*A ogni costo*), N. Kračkovskaja<sup>20</sup> (*Prima del terzo sparò*), N. Karačencov<sup>21</sup> (*Pastorello con cetriolo*), Ju. Kajurov<sup>22</sup> e L. Kuravlev<sup>23</sup> (*Dalla vita dei frutti*), M. Neelova<sup>24</sup> (*Ladro a mezzogiorno*)<sup>25</sup>.

*L'indagine è condotta da esperti* è un telefilm estremamente interessante soprattutto a livello culturologico: visto ora, con il filtro del tempo passato dalla sua prima messa in onda, aiuta a comprendere le coordinate ideologiche (e non solo) della società sovietica degli anni '70 e '80, i cambiamenti avvenuti nel corso degli anni decisivi tra la cosiddetta "stagnazione" brežneviana e l'ultimo periodo della *perestrojka* gorbačeviana.

La parola *znatoki*, che in russo significa, appunto, esperti, rappresenta, cosa che nel primo episodio l'esperta Kibrit spiega ai suoi due colleghi, e conseguentemente al pubblico, l'acronimo formato dalle lettere iniziali dei tre cognomi dei personaggi principali sui quali è incentrato il telefilm: il pubblico ministero Pavel Pavlovič Znamenskij, l'ispettore Aleksandr Nikolaevič Tomin (To) e l'esperta della polizia scientifica Zinaida Janovna. Questi tre personaggi svolgono delle funzioni molto specifici

che e risultano complementari gli uni agli altri. Znamenskij, che con il suo cognome richiama un senso di nobiltà pre-sovietica (il suffisso -skij), incarna la legge socialista, in tutto il suo rigore e il suo idealismo: nel corso dei numerosi interrogatori, Pavel Pavlovič cerca sempre di trovare un linguaggio comune con il suo interlocutore, interessandosi maggiormente non del "come", ma del "perché" di un crimine; Tomin rappresenta l'anello di congiunzione tra le astrazioni della legge (Znamenskij) e della scienza (Kibrit) e la vita quotidiana esperita dai telespettatori del telefilm: di estrazione sociale popolare, Šurik (così il personaggio viene affettuosamente chiamato dai suoi amici) è l'operativo della triade, colui che, grazie ai suoi notevoli mezzi mimetici e linguistici, si infila all'interno delle organizzazioni criminali o assume altre identità allo scopo di raccogliere informazioni e facilitare la chiusura dell'indagine; Kibrit, infine, rappresenta il potere della scienza, braccio non armato al servizio della legge: le sue perizie scientifiche sono un momento imprescindibile delle indagini della triade e in molti casi risultano decisive per giungere alla prova definitiva di colpevolezza. Kibrit, però, costituisce anche l'elemento femminile della triade, e in questo senso ne è l'anello debole, a marcare una differenziazione sessista che, nonostante i proclami del tempo, era presente anche nella società sovietica: nell'episodio 5, *Dinozavr* [Il dinosauro], si lascia scappare un accenno a una perizia riguardante il caso su cui stanno indagando e il fatto provoca, indirettamente, la distruzione di una prova fondamentale, al che Kibrit, posta di fronte alle proprie responsabilità, non trova niente di meglio che mormorare "non c'è niente da fare, una femmina rimane sempre una femmina"; nell'episodio seguente, *Šantaž* [Il ricatto], verrà invece ricattata con la minaccia del rapimento del nipote.

I tre personaggi principali, quindi, svolgono funzioni complementari (soprattutto per permetterne l'identificazione con una gamma

<sup>19</sup> Evgenij Vladimirovič Gerasimov (1951), il mitico robot Werther del telefilm *Gost'ja iz buduščego* [Ospiti dal futuro, regia di P. Arsenov, 1984].

<sup>20</sup> Natal'ja Leonidovna Kračkovskaja (1938), famosa per aver interpretato ruoli secondari in molti popolarissimi film sovietici, soprattutto degli anni '70, come *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* [Ivan Vasil'evič cambia professione, regia di L. Gajdaj, 1973] e *Ne mozet byt'!* [Non può essere!, regia di L. Gajdaj, 1975].

<sup>21</sup> Nikolaj Petrovič Karačencov (1944), attore e cantante popolarissimo ancora oggi.

<sup>22</sup> Jurij Ivanovič Kajurov (1927), famoso per aver interpretato il ruolo di Lenin nel telefilm *Gosudarstvennaja granica* [Confine di stato, regia di B. Stepanov, 1980] e nel film *Lenin v Pariže* [Lenin a Parigi, regia di S. Jutkevič, 1981].

<sup>23</sup> Leonid Vjačeslavovič Kuravlev (1936), l'indimenticabile ladro Miloslavskij di *Ivan Vasil'evič menjaet professiju*.

<sup>24</sup> Marina Mstislavovna Neelova (1947), la Alla di *Osennij marafon* [Maratona d'autunno, regia di G. Danelija, 1979] e la Elena Sergeevna di *Dorogaja Elena Sergeevna* [Cara Elena Sergeevna, regia di E. Rjazanov, 1988].

<sup>25</sup> È interessante notare che la maggior parte di questi grandi attori ha interpretato il ruolo di criminali. Evidentemente, anche in un contesto culturale come quello sovietico, l'immagine del criminale aveva comunque fascino maggiore rispetto a quella del tutore della legge.

maggiore di telespettatori), articolandosi come una grande famiglia, la famiglia socialista: spesso si trovano insieme, quasi sempre nell'ufficio di Znamenskij, dando vita a scene "intime", per molti versi "familiari". In questo senso, il telefilm risponde perfettamente alle coordinate ideologiche sovietiche, che individuavano nel collettivo di lavoro il vero e proprio nucleo familiare della società socialista. Non è un caso che le vere famiglie dei tre protagonisti compaiano assai di rado (la madre di Znamenskij compare solo nel corso dell'episodio 8, *Pobeg* [La fuga], quando si festeggia il suo cinquantesimo compleanno, mentre la madre di Tomin viene introdotta nell'episodio 9, *Svidetel'* [Il testimone], per prendersi cura del figlio, ferito alla fine dell'episodio precedente), e quando lo fanno è solamente per rispondere a esigenze narrative, come nel caso sopraccitato del nipote di Kibrit, usato come pretesto di un ricatto ai danni della zia.

Le stesse relazioni all'interno della triade rispondono alla logica della famiglia socialista, per cui il collettivo è al di sopra di ogni pulsione individuale. Il rapporto tra Znamenskij e Kibrit è esemplare da questo punto di vista: nei primi episodi sembra che questo debba evolversi verso un coinvolgimento sentimentale, ma poi la *liason* non ha un seguito e rimane quasi sospesa, fino a quando una conversazione tra Kibrit e la madre di Znamenskij (con ogni probabilità interprete del sentimento popolare che voleva Kibrit e Znamenskij uniti in matrimonio)<sup>26</sup> non ci fa capire che tra Zina e Pavel le cose non sono andate come potevano andare (in seguito Zina si sposerà con un funzionario dell'Otdel po bor'be s chiščenijami socialističeskoj sobstvennosti (Obchss) [Reparto per la lotta contro i furti della proprietà socialista], mentre Znamenskij rimarrà scapolo).

I primi episodi, girati nei primi anni Settanta,

si svolgono quasi interamente in ambienti chiusi. Mosca compare, di solito, solo all'inizio e alla fine dell'episodio, come sfondo, sotto forma di paesaggio attraversato dalla vettura di ordinanza che riporta gli esperti alla Petrovka, 38, sede del Mur. Questo privilegiare ambienti interni (che segna una grande differenza con il periodo staliniano, in cui Mosca compariva in grandi scene all'aperto, corali e monumentali<sup>27</sup>, e anche con il periodo chruščeviano, quando i film mostravano una capitale in pieno fermento edilizio e una schiacciante preponderanza di scene all'aperto)<sup>28</sup> è funzionale al messaggio che *L'indagine è condotta da esperti* intende trasmettere al proprio pubblico: il crimine, almeno in questi primi episodi, è un fatto puramente individuale, una deviazione della moralità e dalla legge socialista, ed è considerato non tanto giuridicamente, quanto moralmente, come una colpa da espiare. In questo senso Znamenskij, più che un pubblico ministero, è una sorta di confessore, un novello Porfirij Petrovič alle prese con le moderne reincarnazioni di Raskol'nikov.

Nell'episodio 1, *Černyj makler* [Il borsista nero], Znamenskij, proprio per sottolineare il suo modo informale di porsi, l'essere più un confessore che un poliziotto, durante l'interrogatorio di un teste chiave, Elena Romanovna Šachova, detta Šachinja, si siede non dall'altra parte della scrivania, come prescriverebbe la norma, ma accanto a lei, su un'altra sedia, affermando: "l'ho fatta chiamare per interrogarla, ma penso che sia meglio per noi semplicemente parlare". Questa scena, che rappresenta il centro emozionale dell'intero episodio, ci permette di capire che a Znamenskij non interessa tanto scoprire il crimine e punire i colpevoli, quanto ca-

<sup>26</sup> Basti pensare ai grandi musical sovietici degli anni '30, in cui Mosca, il luogo in cui tutti i personaggi sognano di recarsi, compare sempre come grandioso sfondo fatto di viste sul Cremlino, sui ponti della Moscova, sui nuovi grattacieli e su grandi spazi aperti.

<sup>28</sup> Basti pensare a *Ja šagaju po Moskve* [Cammino per Mosca, regia di G. Danelija, 1963], in cui un giovanissimo Nikita Michalkov, per quasi tutta la durata del film, si aggira scanzonato per una Mosca costellata di nuovi cantieri.

<sup>26</sup> Migliaia furono le lettere inviate all'indirizzo della televisione di stato. Si veda I. Ognev, "Sledstvie snova vedut Zna-toki", *Komsomol'skaja pravda*, 31 agosto 2001, disponibile all'indirizzo web <http://kp.ru/daily/22623/11862/>.

pire il perché del crimine e avviare la redenzione e la rieducazione di chi lo ha commesso: Šachinja, che aveva taciuto i furti e le malefatte del marito per timore di perdere tutto e di dover ricominciare da capo una nuova esistenza, esce da quell'incontro fortificata e pronta a iniziare una nuova vita<sup>29</sup>.

Nell'episodio 3, *S poličnym* [In flagrante], Znamenskij cerca di trovare un punto d'incontro con Silin, un povero contadino appena uscito dalla colonia di pena e subito colto in flagranza di reato mentre compie un furto in un magazzino, ma reticente a tradire una persona conosciuta durante la sua detenzione e di cui si fida. Affiora in questo episodio l'antagonismo tra "vera" e "falsa" amicizia, tipica già del periodo del disgelo, che qui viene significativamente risolta con esiti opposti<sup>30</sup>. Znamenskij vuole guadagnarsi la fiducia di Silin, e per questo entra anche in conflitto con Tomin e Kibrit, che lo accusano di essere troppo indulgente, al che Pavel Pavlovič risponde con un eloquente "come posso lavorare se per lui sono un nemico?". Znamenskij vuole dimostrare, a Silin e al cittadino sovietico, che ci si può fidare della giustizia.

Questo atteggiamento "umano" di Znamenskij è particolarmente evidente anche nell'episodio successivo, il numero 4, *Povinnuju golovu* [Rea confessata], in cui il pubblico ministero, pur indagando in maniera rigorosa su un piccolo gruppo di persone accusate di appropriazione indebita, si preoccupa del destino di una delle militanti, sinceramente pentita, cercando di mantenere unita la sua famiglia e permettendole di ritornare a casa prima dell'inizio del processo. Anche in questo caso Znamenskij incorre nelle ire dei suoi colleghi ("non siamo un'organizzazione umanitaria", gli viene obiet-

tato), e un'apparente fuga della detenuta appena rilasciata sembra portare a delle sanzioni nei confronti del pubblico ministero, colpevole di essere troppo idealista: alla fine tutto si rimetterà a posto e Znamenskij dimostrerà ancora una volta di essersi comportato nel modo giusto, chiosando con una frase emblematica, "non si tratta di Pavel Pavlovič, ma della legge. E la legge è umana".

Con la figura di Pavel Pavlovič il telefilm rispondeva a un disegno molto preciso: rivalutare l'immagine del pubblico ministero dopo gli anni dell'illegalità assoluta del periodo staliniano, convincere il cittadino dell'umanità della giustizia sovietica. Una tesi ribadita anche nell'episodio 7, *Nesčastnyj slučaj* [Incidente], in cui Znamenskij si rivolge così a un dirigente che aveva cercato di sfuggire alle proprie responsabilità addossando tutte le colpe di un incidente automobilistico al giovane conducente di una macchina: "Lei vive in Unione sovietica, davvero non ha ancora capito che la legge è uguale per tutti?".

L'apoteosi dell'idealismo della rieducazione incarnato da Znamenskij viene raggiunto nell'episodio 9, *Svidetel'* [Il testimone], in cui il testimone di un'aggressione in strada con conseguenze serie, seppur casuali, nei confronti della vittima, viene indotto da Znamenskij, nel corso di lunghe conversazioni, a confessare un fatto analogo da lui commesso alcuni anni prima e rimasto impunito: "è venuto a confessarsi?", così il pubblico ministero accoglie il testimone, stabilendo le coordinate della loro conversazione.

L'episodio 10, *Otvetnyj udar* [Contrattacco], segna un cambiamento abbastanza netto nella struttura del telefilm, sia perché è il primo episodio a colori, ma soprattutto perché introduce il mondo del crimine organizzato in maniera pressoché stabile all'interno della serie. Da questo momento in poi il crimine non è più tanto una deviazione individuale dalla legge socialista, un problema principalmente morale, quanto un fatto che riguarda l'intera società e

<sup>29</sup> La sua completa rigenerazione verrà mostrata al pubblico nell'episodio 8, quando una rigenerata Šachinja, adesso una semplice ma felice parrucchiera, consiglia alla protagonista di fidarsi completamente di Tomin, arrivato da Mosca per indagare sull'evasione del marito.

<sup>30</sup> Si veda E. Prokhorova, *Fragmented Mythologies*, op. cit., p. 134.

che quindi va contrastato duramente a livello penale. L'episodio marca infatti la fine dell'utopia della rieducazione incarnata da Znamenskij nei primi nove episodi del telefilm: il crollo dell'idealismo è rappresentato dal triste destino di Bach, uno dei membri dell'associazione criminale, che, sul punto di pentirsi, viene spinto dal suo "collega" Ferapontikov a suicidarsi e a inviare una violenta lettera in cui accusa Znamenskij di aver provocato questo suo estremo gesto. Per questo motivo il pubblico ministero viene allontanato dall'inchiesta. Lo stesso Znamenskij sancisce il fallimento del suo idealismo, affermando mestamente di aver dovuto essere "obbligato a salvare una persona da se stessa".

*Otvetnyj udar* segna anche l'inizio della collaborazione tra il Mur e l'Obchss, che diventerà una costante negli episodi successivi, a testimoniare l'avvenuto salto di qualità da parte del mondo criminale, andato via via strutturandosi fino ad assumere contorni simili a quelli dell'organizzazione statale. Non è un caso, infatti, che questo parallelismo fra organi della polizia e organizzazioni criminali venga in più casi suggerito dalla struttura stessa dell'episodio, che presenta scene del team di poliziotti al lavoro seguite subito dopo da altre in cui sono i criminali a essere seduti intorno a un tavolo a stabilire la propria strategia, o viceversa<sup>31</sup>. L'episodio 16, *Iz žizni fruktov* [Dalla vita dei frutti], segna un'ulteriore *escalation* del crimine organizzato, divenuto sempre più potente e aggressivo nel corso degli anni Settanta. L'azione si svolge interamente all'interno di una base ortofrutticola, teatro di furti sistematici. Znamenskij e Tomin vengono coinvolti in una messinscena organizzata per screditarli e per escluderli dall'inchiesta: si creano dei fotomontag-

gi per far credere che Znamenskij, con la mediazione di Tomin, abbia ricevuto una tangente per chiudere un occhio sulle indagini che stava conducendo. Ma c'è di più: i furti sono ormai così diffusi e sistematici che la responsabile della base ortofrutticola confessa senza un minimo di vergogna a Znamenskij di falsificare regolarmente il bilancio per far quadrare i conti, cosa impensabile negli episodi precedenti. Siamo nel 1981, e la frase "vse berut" ("tutti intascano [tangenti]"), che viene pronunciata nel corso della puntata, è ormai diventato lo slogan degli ultimi anni del governo di Brežnev. Ai furti sistematici si accompagna un assoluto lassismo per quanto riguarda la disciplina sul posto di lavoro: nell'episodio successivo, *On gde-to zdes'* [È qui da qualche parte], un'impiegata di una piccola ditta che si occupa di riparare orologi, per giustificare l'assenza di molti suoi colleghi, invita Tomin ad aspettare, confessandogli candidamente che "verso la fine dell'orario di lavoro ritornano tutti".

Quindi, nonostante il fatto che venga supervisionato dal Ministero degli Interni, e debba perciò passare attraverso il filtro dell'ideologia e della censura, il telefilm riesce a essere, come il miglior cinema sovietico, intellettualmente onesto, capace di mostrare la società sovietica per quella che è, con tutti i suoi difetti e i suoi malfunzionamenti.

L'episodio 18, *Poludennyj vor* [Ladro a mezzogiorno], segna un'ulteriore evoluzione della struttura della serie televisiva. Girato nel 1985, pone termine a un'interruzione durata tre anni (quello precedente risale al 1982). Sui motivi di questa interruzione si possono solo fare ipotesi: il giornalista Oleg Kašin la collega al fatto che proprio alla fine del 1982 fosse stato esonerato dal suo incarico di ministro degli interni il potentissimo Nikolaj Anisimovič Ščelokov, amico intimo di Leonid Brežnev, supponendo che fosse proprio Ščelokov a supervisionare e ad approvare *L'indagine è condotta da esperti* attraverso uno dei suoi vice, Boris Alekseevič Vik-

<sup>31</sup> Spesso tra queste scene viene creato un parallelismo anche a livello linguistico. Voroncov, il capo dell'organizzazione criminale, termina la riunione con l'esortazione "za rabotu!" [al lavoro!]. Segue uno stacco, il telespettatore viene condotto all'interno di un ufficio della Petrovka dove il generale Skopin, il superiore di Znamenskij, conclude una riunione operativa con il suo team con l'esortazione "dejstvovat!" [agire!].

torov, consulente giuridico del telefilm<sup>32</sup>. L'episodio 18, girato nel primo anno del nuovo corso gorbačeviano, segna l'avvento di un nuovo motivo musicale e soprattutto di un nuovo consulente giuridico dell'Mvd, V. Novikov.

Comunque, nonostante questi significativi cambiamenti, il leitmotiv del telefilm continua a essere sempre lo stesso, con toni ancora più preoccupati: i furti sistematici della proprietà dello stato hanno raggiunto un livello così pervasivo che, all'inizio dell'episodio, il ladro in questione, sorpreso dal ritorno anticipato del padrone di casa, riesce tranquillamente a uscire dall'appartamento con la refurtiva fingendo di essere un ispettore dell'Obchss; il padrone di casa, una volta accortosi di essere stato vittima di un furto, non fa nulla per nascondere il suo sollievo e afferma, ridendo istericamente per il rischio corso, di esser stato "solo derubato!". Un quadro a tinte particolarmente fosche ulteriormente rimarcato nell'episodio successivo, sempre del 1985, *Požar* [Incendio], quando un ispettore dell'Obchss, non sopportando più le accuse reciproche che le responsabili di due magazzini si stavano scambiando, afferma stizzito: "Mio, tuo. [...] A mio giudizio avete dimenticato parole come proprietà socialista e patrimonio nazionale. Ve le hanno prestate, affidate [le merci], mentre in realtà avevano luogo dei furti".

Un netto scarto a livello ideologico rispetto agli episodi precedenti avviene invece in *Bez noža i kasteta* [Senza coltello e pugno di ferro], girato nel 1988. Si tratta di una sorta di manifesto del nuovo corso della *perestrojka* gorbačeviana. Znamenskij viene incaricato di indagare sulle malversazioni di cui è sospettato il responsabile di un Dez (*Direkcija Ekspluatácii Zdanij* [Direzione dello sfruttamento degli immobili]), una sorta di amministratore di condominio, Musnickij. Tutto l'episodio è scandito dalla contrapposizione tra il nuovo corso del-

la *perestrojka* e il vecchio regime ancora legato alle meccaniche del potere del periodo della stagnazione brežneviana: Musnickij incarna il funzionario arricchitosi durante i lunghi anni di mancato controllo e di connivenza criminosa da parte degli organi preposti e che adesso tenta di riciclarsi adeguandosi ai nuovi dettami politico-ideologici. Durante il suo intervento all'assemblea dei "condomini", Musnickij abusa di parole come *glasnost* e *perestrojka*, usati (con esiti a volte fortemente parodistici) per rifarsi una verginità e coprire, in questo modo, i furti da lui perpetrati nel corso di lunghi anni ai danni della proprietà socialista.

Musnickij è consapevole del fatto che i tempi stanno cambiando e che non è più possibile disporre a proprio piacimento dei soldi ricevuti dallo stato per migliorare le condizioni abitative dell'edificio di cui è responsabile:

"Scrivono dei reclami...".

"Scrivono, scrivono... non è un problema se scrivono... il problema è che *adesso* leggono".

Ciò nonostante è ancora convinto della propria "intoccabilità", come dimostra la sua replica a un'inquilina che si stava lamentando con lui delle inumane condizioni in cui era costretta a convivere all'interno del proprio appartamento:

Il potere sovietico può sostituire tutti i ministri... ma sostituire tutti gli amministratori di case... qui penso che il potere sovietico inizi a incontrare dei problemi.

Alla fine dell'episodio Musnickij viene arrestato, ma non crede ancora di aver definitivamente perso il suo status precedente:

Mi proteggono delle persone molto importanti!

Al che Znamenskij, con una battuta che, pur nella sua laconicità, racchiude tutto lo spirito (fortemente idealistico) della *perestrojka* gorbačeviana, risponde seccamente:

Non c'è problema. Ci dia del tempo e sistemeremo anche loro.

Senza ombra di dubbio, questo episodio rappresenta quello più fortemente ideologizzato

<sup>32</sup> O. Kašin, "Sledstvie vedut znatoki: retrorecenzija", *Vzgljad*, 10 novembre 2006, disponibile all'indirizzo web <http://www.vz.ru/columns/2006/11/10/56357.html>.

dell'intero telefilm, e non è un caso che riguardi la *perestrojka* gorbacëviana. Ma questo ottimismo idealista era destinato ad avere una vita molto breve. L'episodio successivo, *Mafija* [Mafia], mostra quello che resta di tale idealismo, quando questo viene posto a contatto con una realtà in vorticoso, e tragico, cambiamento.

Girato nel 1989, *Mafia* è l'episodio che conclude la serie: una fine non preventivata, ma sicuramente fortemente simbolica.

*Mafia* mostra tutta la marea montante di morte e di dolore che si è impadronita dell'Unione sovietica con la comparsa dell'eroina: disturbi psichici dei tossicodipendenti, malformazioni fisiche dei neonati da madri tossicodipendenti, regolamenti di conti per instaurare un monopolio dello spaccio, furti per procurarsi il denaro necessario per comprare una dose. In questo episodio, il parallelismo tra organi dello stato e organizzazione criminale, iniziato a partire da *Contrattacco*, raggiunge il suo apice e si rovescia completamente: a fronte della disorganizzazione totale dello stato, si va affermando un potere criminale sempre più efficiente, potente e violento, una vera e propria mafia, una struttura assolutamente complementare e alternativa a quella statale.

Si tratta di un episodio a tinte foschissime, tipico dell'ultima fase della *perestrojka*, che si esplica nel tragico destino a cui vanno incontro due personaggi secondari, Vladimir Ignat'evič e Veronika.

Vladimir Ignat'evič è un ex detenuto, condannato per produzione artigianale e consumo di droga, che è appena rientrato a Mosca dopo aver scontato la sua pena. Egli vuole tornare a una vita normale, va spesso a trovare Znamenskij, che si interessa al suo destino e lo aiuta a trovare un lavoro onesto. Tutto sembra andare per il meglio, ma il destino ha in serbo per lui un tragico scherzo: viene rapito dagli sgherri di Oleg Ivanovič Koval', il capo del cartello dello spaccio della droga, e viene posto davanti alla prospettiva di dirigere un laboratorio chimico per la fabbricazione della droga. Al suo ri-

fiuto, viene forzatamente drogato e fatto diventare nuovamente tossicodipendente per annullare la sua volontà e costringerlo ad accettare il lavoro. Quasi alla fine dell'episodio Vladimir Ignat'evič compie l'unico gesto da uomo libero che ancora gli è permesso: si suicida.

Veronika è la giovane amante di Koval'. I due, nonostante la differenza di età, si amano, ma Koval', pur assicurandole una vita lussuosa, è spesso assente, impegnato a organizzare i suoi traffici e a visitare i lontani luoghi di produzione della materia prima e i possibili nuovi mercati. La sua prolungata assenza porta a delle conseguenze tragiche: Veronika inizia a drogarsi. Quando Koval' torna a casa la trova in uno stato chiaramente alterato, comprende che la ragazza è ormai una tossicodipendente e, sconvolto dal dolore, la uccide:

Che cosa hai combinato? Capisci che cosa hai combinato? [...] Fine. Non esisti più.

La stessa fine di Koval' è estremamente simbolica. Questi, una sorta di evoluzione più cinica e spietata del Voroncov di *Contrattacco*, dopo aver ucciso Veronika, si aggira come uno spettro per la città, fino a quando non viene affrontato da tre giovani (con tutta probabilità tossicodipendenti), gli stessi tre giovani che pochi giorni prima avevano tentato di derubarlo e che erano stati per questo picchiati e umiliati dalle sue guardie del corpo. Questa volta Koval' è solo, e il suo destino è segnato:

Come vuoi morire? In piedi o in ginocchio?

La morte di Koval'<sup>33</sup> chiude il cerchio e non lascia nessuna speranza al telespettatore. L'organizzazione mafiosa è decapitata, ma Znamenskij e Tomin non hanno certo vinto. L'episodio sancisce la fine degli *znatoki* in quanto tali: in una società completamente disgregata e allo sfascio, Znamenskij, Tomin e Kibrit non hanno più senso di esistere, in quanto appartengono a un mondo ormai svanito (e che due

<sup>33</sup> Anche se, ne *Il giudice terzo*, lo spettatore verrà a conoscenza del fatto che Koval' non è morto, ma è riuscito a emigrare in Austria.

anni dopo, infatti, cesserà anche formalmente di esistere). Non è un caso che quest'ultima indagine venga condotta non solo da Znamenskij e da Tomin, ma anche da due collaboratori più giovani, con i quali spesso entrano in conflitto sulle questioni di approccio e conduzione dell'inchiesta. Non possiamo essere sicuri di come si sarebbe evoluto il telefilm se fosse regolarmente continuato, ma di sicuro *Mafia* avrebbe segnato la fine del metodo di investigazione usato nel corso di tutti gli episodi precedenti.

Il tema dello scontro generazionale è sicuramente quello che ricorre più spesso nel corso dei 22 episodi del telefilm, il cui compito principale dal punto di vista ideologico e sociale, come si è già accennato, è quello di fornire un'immagine positiva di poliziotto in grado di fare presa sulle giovani generazioni, su quei milioni di giovani cittadini sovietici che, nati dopo la fine della guerra e del periodo staliniano, non avevano praticamente conosciuto privazioni e di conseguenza erano incapaci di apprezzare il benessere in cui avevano sempre vissuto: insensibili agli ideali socialisti, i giovani, o almeno una parte significativa di essi, erano sempre più inclini ad avere un atteggiamento cinico e materialista nei confronti della vita.

Nell'episodio 5, *Dinozavr* [Il dinosauro], girato nel 1972, i giovani fratelli orfani Ignat e Afanasij subiscono l'influenza di Micheev, un falsario appena tornato dalla colonia di pena, che si presenta come un vecchio amico dei loro genitori. Micheev coltiva nei giovani la loro superbia, indottrinandoli con una filosofia anti-egualitaria che divide l'umanità in lupi e agnelli, ottenendo la loro fiducia grazie ai lussi garantiti dai soldi falsi: il fine nascosto di Micheev è convincere Ignat a disegnare per lui, ormai non più in grado, una matrice perfetta da cui stampare banconote false a proprio piacimento. Ignat e Afanasij, all'oscuro di tutto, si trovano di fronte al consueto dilemma tra vera e falsa amicizia. I due fratelli non vogliono credere a Znamenskij, che sospetta Micheev di essere l'autore di un omicidio, e si rifiutano di collaborare con lui

e di svelare l'identità del loro amico-protettore, fino a quando, in un drammatico faccia a faccia, non scoprono la "vera" verità. Lo scambio di battute tra Micheev e Znamenskij illustra bene la posta in palio:

"E voi? Volevate che ve li lasciassi? Volevate che lavorasse per il bene comune, per essere utili agli altri? Ma forse io non volevo che fossero utili agli altri. Forse volevo che vivessero davvero, solo per se stessi. [...]. E in generale andate al diavolo, voi e la vostra società, che cosa potete dare a loro come singole persone, che cosa?"

"Moltissimo. Tutto quello che rende umano un essere umano".

Nell'episodio 13, *Do tret'ego vystrela* [Prima del terzo sparo], girato nel 1978, l'ottimismo con cui si conclude *Il dinosauro* è già molto più tenue. L'episodio mostra in modo inequivocabile la crisi della famiglia sovietica, l'incomunicabilità tra i genitori e i figli. I primi si lamentano del "perché [i figli] non apprezzino quello che siamo riusciti a ottenere con enorme fatica", mentre i secondi, a sottolineare la loro diversità, promettono di essere "diversi" rispetto ai propri genitori. L'episodio ruota intorno a un gruppo di adolescenti che casualmente ritrovano una pistola di cui si è sbarazzato un bandito subito dopo aver commesso una rapina. Intorno a questa pistola si scatena l'interesse della polizia e del rapinatore stesso: ancora una volta i ragazzi saranno messi di fronte alla scelta fra un'amicizia vera (quella di Znamenskij, che si preoccupa che i ragazzi non commettano delle sciocchezze) e un'amicizia interessata (il rapinatore incarica un suo giovane complice di conquistare la fiducia dei ragazzi e di recuperare la pistola): alla fine i ragazzi faranno la scelta giusta, ma la loro prolungata indecisione sarà la causa indiretta del grave ferimento della giovane ispettrice per i casi di delinquenza minorile. In questo caso è già impossibile una risoluzione indolore del problema.

Nell'episodio 20, *Bumerang* [Boomerang], girato nel 1987, l'ottimismo è pressoché sparito. Marat Bylov, il giovane figlio di una famosa cantante, è un egocentrico malato di manie di grandezza. Per lui il centro del mondo è il suo

ego, e tutti devono adeguarsi a soddisfare i suoi bisogni, soprattutto sua madre:

È naturale. Persino una rana si preoccupa della sua prole. È un istinto animale. [...] Sono io che do un senso alla tua vita.

Marat non ha ideali, il suo unico scopo nella vita è quello di avere tanti soldi e di abbandonarsi al lusso e ai vizi, al consumismo più sfrenato. Il telefilm è onesto nel riconoscere che in questo abisso di moralità pesa enormemente la mancata educazione da parte dei genitori, sempre pronti a giustificare i figli e incapaci di assumersi le proprie responsabilità. Anche se non manca un barlume di speranza (un tema secondario dell'episodio è la bella storia d'amore tra Stella, la ex moglie di Marat, e un ragazzo vedovo, padre di due piccoli gemelli), *Boomerang* mostra una gioventù ormai senza più ideali, chiusa nel proprio egoismo. Un quadro a tinte molto fosche che raggiunge il suo apice nella scena in cui Znamenskij informa Marat, ormai in prigione, del suicidio di sua madre. Invece di disperarsi per la perdita dell'unica persona che ancora lo amava, Marat mostra tutto l'abisso del suo egocentrismo, provocando il disgusto di Znamenskij:

[Lei] ha dei contatti, delle amicizie. Avrebbe dovuto andare da una parte all'altra, strisciare, implorare, salvare suo figlio... mi ha abbandonato, ha abbandonato suo figlio.

Le ultime puntate dipingono una situazione senza via d'uscita, una gioventù senza futuro, abbandonata a se stessa e al proprio egoismo.

Un altro tema ricorrente nel telefilm è la polemica nei confronti dell'*intelligencija*: spesso sono proprio intellettuali a capeggiare piccoli gruppi o grandi organizzazioni criminali. Ne *In flagrante*, Silin non vuole tradire una persona che considera sua amica, conosciuta durante la detenzione nella colonia di pena; Znamenskij, non senza difficoltà, riesce a dimostrare a Silin che questa persona lo ha cinicamente usato per perseguire i propri fini: solo a quel punto Silin, ancora incredulo, si decide a rivelare l'identità del suo "amico", un intellettuale dal significativo soprannome di "Baška" (Capoccia),

individuo cinico che ha sfruttato la riconoscenza e l'ingenuità del povero Silin per realizzare i suoi disegni criminali. In *Contrattacco*, il capo dell'organizzazione criminale, Evgenij Evgeneevič Voroncov, è un ex cantante, che ha visto la sua brillante carriera interrotta da un arresto durante il periodo staliniano. Nell'episodio 11, *Ljuboj cenoj* [A ogni costo], la benestante e intellettualmente sviluppata famiglia di Cholin, un ragazzo accusato di aver rapinato e ferito mortalmente una persona, mette in campo tutti i propri contatti, tutta l'arroganza dei propri soldi e tutta la propria ripugnanza morale per convincere un povero ignorante, vedovo con due bambini, di essere un malato incurabile e di accollarsi il crimine compiuto da Cholin: una volta scoperto il perverso raggiro, Znamenskij non può fare a meno di esserne disgustato ("odio quando sono costretto a odiare", è il suo commento). Ma è nell'episodio 14, *Podpasok s ogurcom* [Pastorello con cetriolo], che questo atteggiamento anti-intellettuale raggiunge il suo apice. Al centro dell'indagine degli *znatoki* si trova il mondo dei collezionisti d'arte, un mondo avulso dalla società sovietica fatto di intellettuali che disprezzano profondamente la gente comune. Il campione di questo atteggiamento è un tale Bobrykin, che considera una profonda idiozia donare le proprie opere a un museo per renderle godibili a tutti. Egli afferma tra l'ilarità generale degli altri collezionisti che "l'arte appartiene al popolo, ma i quadri appartengono a me", rivelandosi essere un trafficante senza scrupoli, che si è arricchito sfruttando le disgrazie altrui, rubando o comprando a un prezzo ridicolo opere che poi ha rivenduto per un mucchio di soldi, o anche vendendo a degli ignari collezionisti opere false. Ma il personaggio attraverso il quale questo atteggiamento anti-intellettuale si esplica maggiormente, con esiti che rimangono fortemente impressi nella mente del telespettatore, è sicuramente quello della figlia di Bobrykin, Muza Anatol'evna. Chiusa in un mondo tutto suo, distante anni luce dalla realtà, un mondo fatto solo di opere

d'arte, pur essendo totalmente estranea all'organizzazione criminale guidata dal padre e dal marito, Muza è il personaggio che più di tutti viene mostrato da un punto di vista negativo e con tinte fortemente ironiche, al limite della parodia: in una scena compara due oggetti, in tutto e per tutto simili, uno con il marchio Fabergé e uno senza, affermando che si tratta di due opere assolutamente diverse una dall'altra, poiché la seconda chiaramente non possiede quei tratti di perfezione che invece caratterizzano la prima. In realtà tutte e due gli oggetti sono opera del giovane Kim, un artista reclutato dal marito per eseguire i falsi a cui poi viene applicato il marchio Fabergé, rubato da Bobrykin alla discendente di uno dei maestri del laboratorio d'arte; è quindi chiaro che per lei le qualità artistiche di un oggetto non hanno nessuna importanza: l'importante è il marchio. L'ironia poi si trasforma in sarcasmo quando il telespettatore apprende che la studiosa ha addirittura intenzione di scrivere un articolo scientifico su queste nuove opere di Fabergé.

Muza Anatol'evna rappresenta la quintessenza dell'intellettuale pronto a incensare tutto ciò che riconosce appartenere al proprio mondo e a disprezzare tutto il resto. È proprio per questo disprezzo nei confronti della realtà quotidiana che l'intellettuale viene duramente condannato.

Contrariamente a quanto ci si possa aspettare da un telefilm sovietico girato negli anni Settanta e Ottanta, la contrapposizione ideologica tra mondo comunista e mondo capitalista ricorre abbastanza raramente, a ulteriore dimostrazione che i discorsi sul manicheismo della cultura sovietica, almeno per il periodo post-staliniano, sono per la maggior parte frutto di pregiudizi. Un solo episodio è dedicato interamente al tema della contrapposizione tra "noi" e "loro", ed è il secondo, evocativamente intitolato *Vaše podlinnoe imja* [Il Suo vero nome]. Znamenskij si trova a indagare sull'identità di un uomo (interpretato dal regista V. Brovkin) che ogni volta fornisce delle false genera-

lità, spacciandosi per vagabondo. Il caso sembra di facile risoluzione e di nessun significato, ma Pavel Pavlovič non è d'accordo, poiché nota degli elementi che gli fanno sospettare che il sedicente vagabondo non sia russo: costui infatti non sa cosa significhi la parola *bomž*<sup>34</sup>, non conosce i modi di dire russi, le canzoni popolari russe (Znamenskij cita la canzone *Rasskaži, rasskaži, brodjaga* [Racconta, racconta, vagabondo], ma si accorge che il suo interlocutore, stranamente, non la conosce per niente), non conosce bene nemmeno la geografia dell'Unione sovietica, ma in compenso ha una velocità di lettura inaccessibile per uno che si professa quasi analfabeta. Per questo Znamenskij giunge alla conclusione che il presunto vagabondo non è un russo, ma una spia straniera che, molto intelligentemente, aveva scelto il posto dove con ogni probabilità i servizi di controspionaggio sovietici non lo avrebbero mai cercato, la prigione, per scontare una pena lieve per vagabondaggio e poi ricevere un nuovo passaporto, mimetizzandosi perfettamente all'interno della società sovietica.

Negli altri episodi della serie la contrapposizione ideologica, comunque piuttosto blanda, si esprime soprattutto nella comparsa di feticci, in particolare sigarette. Soprattutto nei primi episodi, tutti fumano, e dal tipo di sigarette si può da subito comprendere di chi si tratti. Di solito i criminali fumano Marlboro, le sigarette americane per eccellenza: fuma Marlboro Kudrjašov (in *Rea confessa*), il direttore di ristorante, interpretato da L. Bronevoj, finito in carcere per appropriazione indebita, offrendole addirittura a Znamenskij, che le rifiuta seccamente, consigliandogli di "abituarsi alle nazionali" (e in effetti, Kudrjašov, in *Ricatto*, riceve la visita di Znamenskij nella colonia dove sconta la sua pena e fuma insieme a Pavel Pavlovič delle sigarette sovietiche); fuma Marlboro la vecchia Prachova, ricettatrice di oro, che in *Ricatto* offre al ricattatore, interpreta-

<sup>34</sup> Acronimo di persona *bez opredelennogo mesta žitel'stva* [senza fissa dimora].

to da A. Džigarchanjan, delle “buone sigarette, americane”; fumano Marlboro Evgenij Evgeneevič Voroncov e la sua banda in *Contrattacco*; fuma Marlboro il giovane delinquente Cholin, che, appena entrato in cella, offre sigarette per ingraziarsi i compagni (in *A ogni costo*).

Negli ultimi episodi compare un altro feticcio del mondo occidentale, la musica rock, che viene sempre associata a frange giovanili non convenzionali: in *Mafia*, ad esempio, Veronika e un gruppo di tossicodipendenti ascoltano musica rock anglo-americana.

Al di là di questo feticismo, la contrapposizione ideologica tra mondo capitalista e mondo comunista è in secondo piano nel telefilm. *L'indagine è condotta da esperti* focalizza la sua attenzione più sugli effetti, visibili nella quotidianità sovietica (su tutti, il consumismo, che interessa soprattutto le giovani generazioni), che sulle cause. Paradossalmente, la contrapposizione più evidente fra due mondi ideologicamente opposti riguarda una vicenda storica interamente russa: in *Ricatto* uno dei personaggi principali è la vecchia Prachova, una ex nobile che in epoca zarista possedeva tutto l'appartamento che adesso è costretta a dividere con altri inquilini. Quando Znamenskij scopre che a tenere le fila del traffico di oro è proprio lei, la vecchia esplose tutto il suo odio nei confronti del potere sovietico, colpevole, a suo giudizio, di averle rovinato la vita: “Siate maledetti! Vi odio!”. Al di là del forte impatto emotivo e dell'assoluta bravura degli attori, è evidente che si tratta di una contrapposizione ideologica che al momento dell'uscita dell'episodio (1972) non aveva nessun legame con la contemporaneità.

Oltre a queste tematiche generali, che attraversano in modo più o meno sotterraneo quasi ogni puntata della serie televisiva, ogni singolo episodio de *L'indagine è condotta da esperti* è auto-conclusivo e affronta un tema specifico che riveste un significativo interesse per il telespettatore, un singolo aspetto del vissuto quotidiano del cittadino sovietico.

In *Incidente* viene affrontato il tema degli in-

cidenti stradali, un fattore di mortalità sempre più rilevante nella società sovietica, che oltre a causare morte e dolore comporta anche un carico oneroso per le finanze dello stato. Il generale Skopin, sotto forma di intervista, traccia un quadro molto preciso della situazione e richiama alle responsabilità i singoli individui, conducenti e pedoni, che devono adeguare i propri comportamenti a una società in continuo movimento e a un traffico in continua crescita. È significativo che Skopin rilasci questa intervista proprio mentre cammina per le strade di una Mosca ormai congestionata da un traffico automobilistico caotico.

In *Fuga* viene messa sotto la lente di ingrandimento la nefasta influenza dell'alcolismo sul comportamento del maschio russo. L'alcool è capace di trasformare una persona normale, Bagrov, in una bestia rosa dalla gelosia e dalla sfiducia nel prossimo. Da questo episodio risulta evidente quanto il problema dell'alcolismo fosse drammaticamente rilevante per la società sovietica, in termini di costi umani e materiali.

*Contrattacco* è l'episodio in cui con maggior forza il telespettatore viene invitato a riflettere sui danni provocati dal consumismo: la discarica, il centro da cui nasce l'organizzazione criminale guidata da Voroncov, diventa una metafora della società contemporanea, che consuma e getta tutto, divenendo anch'essa una gigantesca discarica, quella discarica lungamente mostrata nell'inquadratura iniziale della seconda parte dell'episodio.

Non mancano nemmeno gli episodi in cui vengono messe sotto la lente d'ingrandimento specifiche mancanze della società sovietica: *Dalla vita dei frutti* illustra la drammatica crisi vissuta dal settore agricolo negli ultimi anni del governo di Brežnev; *Era qui da qualche parte* accenna al lassismo con cui la maggior parte dei cittadini sovietici si rapporta a un tema importante come quello della disciplina sul posto di lavoro; *Senza coltello e pugno di ferro* mostra le terribili condizioni abitative in cui vive una parte significativa della popolazione sovietica,

un problema enorme, perché, come afferma il superiore di Znamenskij in un colloquio prima di affidargli il caso, “il disordine domestico avvelena la vita quotidiana di milioni di persone. [...] È in gioco il prestigio del potere sovietico”. Lo stesso concetto è espresso da una semplice cittadina che quotidianamente vive queste difficoltà: “Si torna a casa, si attraversa la soglia e si ha la sensazione che il potere sovietico non esiste più”.

Infine, *Mafia* getta uno sguardo angosciato su un fenomeno nuovo, che in pochi anni ha stravolto, direttamente o indirettamente, la vita di molti cittadini, quello della tossicodipendenza. Per convincere un funzionario, ricattato da un'organizzazione mafiosa a coprire la loro attività, a riconoscere il ricatto di cui è vittima, Znamenskij le fa vedere un documentario sulla vita dei tossicodipendenti e sulle menomazioni fisiche di cui sono vittime i figli di chi fa uso di droghe: sono scene altamente drammatiche, un vero e proprio pugno allo stomaco capace di far capire al telespettatore che nessuno si deve sentire estraneo rispetto a una piaga diffusa in una parte significativa della popolazione sovietica, soprattutto tra i giovani, il suo futuro.

In conclusione, *L'indagine è condotta da esperti* è un telefilm relativamente “onesto”: nonostante sia stato realizzato in collaborazione con l'Mvd, risulta di rado ideologicamente connotato. Nella quasi totalità degli episodi, mostra la realtà per quella che è, e se nelle prime puntate è innegabile una componente idealistica, incarnata da Znamenskij, tesa a educare lo spettatore, in quelle successive la serie televisiva diventa quasi uno specchio dove il telespettatore vede riflessa la propria realtà quotidiana, con le sue innegabili storture. Il fine del telefilm non è più quello di educare, ma quello di consolare, visto che nella vita di tutti i giorni il crimine è ben lungi dall'essere sempre punito.

## APPENDICE

Elenco degli episodi della serie televisiva *Sledstvie vedut Znatoki* (1971-1989):

- ◇ Černyj makler [Il borsista nero], 1971, durata 94 minuti, regista Vjačeslav Brovkin
- ◇ Vaše podlinnoe imja [Il suo vero nome], 1971, 85 minuti, V. Brovkin
- ◇ S poličnym [In flagrante], 1971, 93 minuti, V. Brovkin
- ◇ Povinnuju golovu [Rea confessa], 1971, 91 minuti, V. Brovkin
- ◇ Dinozavr [Il dinosauro], 1972, 114 minuti, V. Brovkin
- ◇ Šantaž [Ricatto], 1972, 148 minuti, V. Brovkin
- ◇ Nesčastnyj slučaj [Incidente], 1972, 87 minuti, Jurij Krotenko
- ◇ Pobeg [La fuga], 1973, 171 minuti, Ju. Krotenko
- ◇ Svidetel' [Il testimone], 1973, 93 minuti, V. Brovkin
- ◇ Otvetnyj udar [Contrattacco], 1975, 256 minuti, Ju. Krotenko
- ◇ Ljuboj cenoj [A ogni costo], 1977, 108 minuti, V. Brovkin
- ◇ “Buket” na prieme [Risponde “Bouquet”], 1978, 111 minuti, V. Brovkin
- ◇ Do tret'ego vystrela [Prima del terzo sparo], 1978, 178 minuti, V. Brovkin
- ◇ Podpasok s ogurcom [Pastorello con cetriolo], 1979, 191 minuti, V. Brovkin
- ◇ Ušel i ne vernulsja [È uscito e non è tornato], 1980, 105 minuti, V. Brovkin
- ◇ Iz žizni fruktov [Dalla vita dei frutti], 1981, 146 minuti, Viktor Turbin
- ◇ On gde-to zdes' [È qui da qualche parte], 1982, 170 minuti, Gennadij Pavlov
- ◇ Poludennyj vor [Ladro a mezzogiorno], 1985, 163 minuti, V. Turbin
- ◇ Požar [Incendio], 1985, 99 minuti, Ju. Krotenko
- ◇ Bumerang [Boomerang], 1987, 179 minuti, Vasilij Davidčuk
- ◇ Bez noža i kasteta [Senza coltello e pugno di ferro], 1988, 123 minuti, V. Davidčuk
- ◇ Mafija [Mafia], 1989, 177 minuti, Gennadij Pavlov