

La serialità televisiva: il punto di vista della linguistica, della semiotica e della sociologia su uno dei fenomeni più rilevanti della televisione contemporanea

Marcello Aprile

1. Premessa. La “grammatica” delle serie televisive: i nodi testuali

La serialità è uno dei fenomeni più interessanti della televisione, soprattutto contemporanea. Le sue caratteristiche strutturali, in termini semiotici, sono tre: «vi ritroviamo la *ripetizione* (certi elementi di contenuto o certi schemi formali ritornano pressoché identici in diversi testi), la *serializzazione* (dei testi diversi si organizzano in una successione ordinata, o comunque in una famiglia comune), e la *dilatazione* (i testi, riunendosi tra di loro, formano un insieme di lunghezza indefinita; anzi, tendenzialmente infinita)» (Casetti 1984d: 13). Per quanto non si tratti certo di elementi in sé nuovi – l’esistenza di costanti è alla base della teoria di Propp, che non ha bisogno di spiegazioni – la televisione, per questioni che vedremo meglio più avanti, è il terreno ideale in cui dispiegare queste tre caratteristiche strutturali.

Ci sembra necessaria una premessa, anche terminologica, sulla “grammatica” universale della serialità televisiva.

Nelle serie tv abbiamo una bipartizione di massima tra *orizzontalità*, cioè linea narrativa che si estende sull’intera vicenda narrata, e *verticalità*, che riguarda il singolo episodio.

La struttura verticale delle singole serie è governata da elementi morfologici (o, visto da un altro punto di vista, *nodi testuali*) rigorosamente sequenziali e concatenativi.

De Berti 1984 ne individua cinque di tipo narrativo (nodi macrotestuali), cioè sigla, prologo, epilogo, scene chiave e personaggi guida, e otto di tipo tecnico (nodi microtestuali), cioè montaggio, soggettiva, oggettiva, sguardi in macchina, frame-stop, flash-back, flash-forward e voce fuori campo.

Li si riassume qui non solo e non tanto per questioni di comodità, quanto per certificare comparativamente la stretta concatenatività di queste regole: «grazie ad esse non capita mai di perdersi; anzi, data la loro insistenza, a ritrovarsi si è quasi costretti» (Casetti 1984d: 28).

Vediamo gli schemi di alcune serie, partendo dalla sigla e cominciando con un fatto quasi generalizzato: per motivi di cui si dirà, in pochissimi dei casi di serialità non italiana, con poche eccezioni come *Sex and the City* e *I Soprano*, la sigla costituisce il primo elemento morfologico del racconto. In quella italiana accade invece il contrario: la sigla è quasi invariabilmente il primo nodo testuale (un

ulteriore segno di autoreferenzialità, se non di isolamento rispetto al panorama internazionale).

La sigla è un elemento di per sé di grande interesse ai fini della nostra analisi, perché, come osserva Casetti 1984b: 16, «in essa si congiungono la riconoscibilità dell'emittente e la definizione di un tipo di prodotto, il segno di un'identità e il sigillo di garanzia»; è di importanza fondamentale sia che si tratti di una sigla di base, come quella di *Friends* in cui scorrono i nomi degli attori e degli autori su scene di personaggi, luoghi e situazioni ricorrenti nella serie, sia che si tratti di una sigla ermetica come quella di *Lost*, che presenta una scritta bianca su sfondo nero che segue la traiettoria di caduta di un aereo e un rumore inquietante al posto della musica. La sigla è anzi «una specie di carta d'identificazione, in cui sono messi in evidenza alcuni dati salienti del testo perché lo si possa catalogare» (De Berti 1984: 57).

Proviamo a seguire in modo succinto i nodi testuali di alcune delle serie dell'ultimo decennio. Di solito l'apertura è affidata al riassunto delle puntate precedenti e poi a un *cold open* o *teaser* (usiamo qui la terminologia di Douglas 2005/2006: 59), una sorta di prologo che anticipa la narrazione vera e propria; ne esistono vari tipi (un panorama è in Aimeri 1998: 210-226).

Segue una brusca interruzione nel momento culminante per lasciare spazio alla sigla. Di solito i titoli di testa appaiono alla ripresa della narrazione.

Naturalmente, salvi questi fatti generali, ogni opera costruisce da sé la propria peculiarità. In *Lost*, per ogni episodio si possono distinguere due storie: quella orizzontale per gli eventi dell'isola e quella secondaria, dedicata a un singolo personaggio (a rotazione) la cui vita precedente è ricostruita attraverso i *flashback*, almeno nella prima e nella seconda serie. Il finale può essere in dissolvenza o, più spesso, in *cliffhanger*. Le eccezioni a questo schema sono pochissime.

In *24* il tempo è interrotto per tre volte con l'apparizione dello *split screen* in cui si fa il punto simultaneo sugli avvenimenti che si svolgono in parallelo, con l'orologio digitale accompagnato da un sonoro (se ne parla diffusamente nella scheda su *24*). Le tre interruzioni consentono di mettere ordine in una narrazione che appare particolarmente frammentaria e ricca di sottotrame. In un'altra serie d'azione, *Prison break*, le interruzioni corrispondenti agli atti sono segnalate da un montaggio rapidissimo e da un segnale sonoro che l'utente decodifica già dalla prima puntata. Della microstruttura fa parte a pieno titolo l'uso sistematico dell'esterno-ponte (secondo la terminologia di Cuccu 1997), un'inquadratura di esterni come tratto congiuntivo di due vicende che si svolgono lontane nello spazio l'una dall'altra.

In *Sex and the City* gli ingredienti morfologici sono dati dalla sigla, da almeno un colloquio a cui sono presenti tutte e quattro le protagoniste (di solito la pausa caffè), da una serie di colloqui riguardanti le protagoniste a due a due (e preferibilmente una delle due deve essere Carrie, la *prima inter pares*), e dalla riflessione, conclusa da una domanda, contenuta nell'articolo che Carrie scrive per la sua rubrica, con primo piano del personaggio seguito da primissimo piano sullo schermo del computer, su cui i caratteri sono colti nel momento della composizione. I frequenti cambi di luogo sono spesso accompagnati dal «nel frattempo» della narratrice e da piani sequenza.

Gli ingredienti morfologici di *Dr. House* sono così ricostruiti da Pozzato-Grignaffini 2008: 33: «1) il *prologo*, di solito in uno spazio esterno all'ospedale; 2) la *sigla*, che tematizza il dualismo individuo/società; 3) il *caso clinico*, con diagnosi, prove ed errori, ripetizione dell'errore e delle diagnosi, fino al punto limite del paziente [...]; 4) la *chiusura* dell'episodio, con House da solo a casa (nello spazio privato), accompagnato da un brano musicale *ad hoc*».

In *Friends* si usa la classica struttura della sitcom con successione di *teaser* di un minuto, primo atto (conflitto/confusione), secondo atto (risoluzione), *tag* (scena conclusiva con scorrimento dei titoli di coda).

2. Social setting, tecniche di regia, protagonisti seriali

Le serie televisive sono, se le vediamo dal punto di vista dei generi, quasi sempre eredità della tradizione letteraria e cinematografica, dal poliziesco al *feuilleton* (Buonanno 2004: 23), e denotano una forte pluralizzazione delle tecniche di regia, dei pubblici (qui al plurale, secondo la tradizione della terminologia sociologica) e dei *social setting*.

2.1. Partiamo da questi ultimi, che vanno dal carcere di *Prison break* (non come semplice sfondo come accade in alcuni prodotti nostrani, come *Un prete tra noi*: Buonanno 2004: 104) alla provincia americana senza altri aggettivi di *Jericho* o di *Parenthood*, dalla Manhattan di *Sex and the City* al CTU (il centro antiterrorismo) di Los Angeles, dalle ambientazioni tropicali delle Hawaii di *Lost* o di *Last resort* a quelle domestiche di *Friends* e delle sitcom, dalle corsie ospedaliere di *ER* o di *Scrubs* ai licei delle serie *teen* come *One Tree Hill*. Tutto ciò senza contare, a proposito di luoghi, che statisticamente non poteva non avere un posto speciale la «città più cinematografica e televisiva del mondo» (Grasso 2007: 126), New York, sfondo di *Friends*, *Heroes*, *I Soprano*, *Dirty sexy money*, e, va da sé, addirittura coprotagonista in *Sex and the City*. L'elenco completo delle serie che hanno come sfondo la Grande Mela, da *Felicity* a *Six degrees*, sarebbe interminabile.

2.2. Nelle serie contemporanee si formano delle vere e proprie *work-family*, unità tenute insieme «non dai legami di parentela e di affinità, ma dalla consuetudine fra persone originariamente estranee che, lavorando a stretto contatto e spesso cooperando, imparano a conoscersi e ad accettarsi, e sviluppano sentimenti di reciproca confidenza e solidarietà, talvolta rapporti più assidui e profondi che si estendono al tempo non lavorativo» (Buonanno 2000: 111), come accade appunto agli agenti operativi di *24* o di *Homeland*, alle ragazze di *Sex and the City* o a persone che non possono scegliere di non cooperare tra loro, come i naufraghi dell'isola di *Lost* o i galeotti di *Prison break*.

2.3. Quanto alle tecniche di regia a cui si accennava poco fa, esse sono estremamente variegata, ma con alcune costanti. Mancano del tutto nodi microtestuali come lo sguardo in macchina, «solitamente vietato perché fa cadere il principio di verosimiglianza delle vicende trattate» (Grignaffini 2004: 47); tanto più significativa appare la scelta di consentire lo sguardo in macchina nell'ultimo

episodio della prima stagione di *Dr. House* (osservazione di Simone Zeoli). Sono poi rare le soggettive, tranne in casi particolari, come in *Scrubs*). L'oggettiva, al contrario, è quasi costante, «come se ci fosse il timore che assumendo nella narrazione diegetica vari punti di vista si possano prendere strade diverse da quelle canoniche» (De Berti 1984: 55). Se le soggettive non abbondano, quelle che compaiono sono però straordinariamente significative. Scegliamo come esempio un passaggio di *Lost* 1,17 in cui, durante una lite furibonda tra i naufraghi, la scena è vista dal punto di vista del coreano Jin, che non sa ancora una sola parola della lingua in cui parlano tutti gli altri (si presuppone, ovviamente, che la lingua della finzione sia l'inglese, ma il passo è reso benissimo anche nella versione italiana). L'effetto linguistico in cui attraverso uno scivolamento di un paio di secondi la lingua passa dall'italiano del doppiaggio ad un rumore indistinto, che è quello effettivamente percepito da qualcuno che non conosce la lingua degli altri, è straordinario. Nella serialità televisiva, almeno in quella di alta qualità, lo spazio della soggettiva è poco, ma decisamente buono, e la focalizzazione interna variabile diventa un formidabile espediente narrativo.

2.4. Alcune delle serie scelte presentano protagonismo individuale: ricordiamo almeno *Dr. House*, serie che prende il nome dal personaggio perché ciò sia inequivocabile – è uno dei casi in cui il protagonista stesso diventa un vero e proprio nodo testuale (De Berti 1984: 53), e Jack Bauer di *24*, che ne rappresenta anche l'unico personaggio non sacrificabile all'interno di una velocissima alternanza di comprimari. Più spesso, tuttavia, secondo parametri che sono costitutivi e peculiari della narrazione seriale (Buonanno 1991: 64, che la definisce «una narrativa a tendenza egualitaristica»), il protagonismo è corale: le quattro ragazze di *Sex and the City* (Carrie, come appena detto, è la *prima inter pares*), la comunità della cittadina di *Jericho* (in cui però Jake è una figura importante), il gruppo di testa dei 10-12 sopravvissuti (su poco più di 40) dell'isola di *Lost* (Jack, nel ruolo del *primus inter pares*, il suo alter ego John Locke, e poi Kate, Sawyer, Sayid, Hurley, Jin, Sun, Charlie, Claire, Desmond, Michael, Ben), il gruppo dei galeotti/evasi di *Prison break* (in cui Michael Scofield è qualcosa di più di un *primus inter pares*), i sei ragazzi di *Friends*, i cinque di *One Tree Hill*, la decina di *Heroes*, ecc. Si tratta di un salto in avanti ormai storico e consolidato: il primo caso di consistente salto in questa direzione è individuato da Calabrese 1984: 72 in *Bonanza*, serie western diretta da Robert Altman.

Per molti versi si può concordare con l'interpretazione Eugeni 2008: 51, il quale parte dal presupposto «che la nuova fiction televisiva costituisce il luogo di invenzione di forme originali di esperienza. Lo spettatore non assiste semplicemente a una vicenda, ma viene condotto a sperimentare particolari forme del sentire che coinvolgono le sue percezioni, la sua comprensione narrativa, le sue emozioni, le sue disposizioni relazionali». Siamo tutti il quarantanovesimo naufrago dell'Isola di *Lost*, l'assistente di Michael Scofield nella fuga da Fox River (*Prison break*), il settimo elemento del bar Central Perk di *Friends*, un abitante della cittadina di *Jericho*, uno degli inquieti supereroi postmoderni di *Heroes*, un agente operativo del CTU di Los Angeles (*24*) e, secondo il punto di vista dettato dal *gender*, la quinta ragazza del quartetto di *Sex and the City* o uno degli imitatori di Mister Big.

3. Serialità del presente, serialità del passato

In vista della creazione questo sito, abbiamo dovuto decidere quali serie televisive includere nell'analisi e quali escludere. Le possibilità di scelta erano, d'altra parte, enormi, considerato che esistono serie che si accingono a compiere cinquant'anni d'età. Non potendo neanche lontanamente considerare l'analisi di tutto il *corpus* narrativo fornito oggi dalla tv (senza dubbio il più grande di tutti i tempi, come ricorda Buonanno 1991: 15 e 2004: 27-28 sulla scorta delle considerazioni di Raymond Williams, 1974), era necessario stabilire confini.

Sono pertanto considerate, com'è ricordato sinteticamente altrove, le serie di qualsiasi luogo (purché ne esista una traduzione italiana, in doppiaggio o in sottotitoli), ma soprattutto italiane e americane e soprattutto dell'ultimo decennio / quindicennio.

Per gli anni precedenti il 2000 e per le serie prodotte in luoghi diversi dall'Italia e dagli Stati Uniti si è deciso di selezionare radicalmente il materiale, limitando l'inclusione a grandi classici italiani e stranieri (da *Happy days* a *La Piovra*) o a prodotti seriali che ci sembrava giusto segnalare per qualità (per esempio *XIII*).

La deliberazione di adottare come oggetto di studio anche le serie prodotte fuori dall'Italia è dettata, oltre che da motivi legati all'allargamento dei confini dell'industria culturale, anche dal fatto che si tratta di prodotti fruiti in lingua italiana grazie al doppiaggio (ma anche nel caso della fruizione in lingua originale con sottotitolazione in italiano la presenza della nostra lingua è evidente).

Per un'analisi della lingua del doppiaggio cfr. almeno Alfieri-Motta-Contarino 2003; Alfieri-Motta-Rapisarda 2008: 321-334 (con gli esempi di *Beautiful* e *ER*); Caporale 2007 (su *Dawson's Creek*); Fadda 2007; Variano 2010.

Sono inclusi senza esitazioni gli sceneggiati italiani degli anni Sessanta e Settanta trattati nella schede a cura di Debora de Fazio e Francesca Sammarco. Essi hanno rappresentato moltissimo nella cultura popolare del nostro paese; e sono il riflesso di una concezione invecchiata ma a suo modo nobile, che premiava le storie che avessero tendenzialmente un romanzo o un poema di partenza. Si tratta peraltro di prodotti di qualità indiscutibile, anche se all'epoca contestatissimi da in mondo in cui prevalevano «le pregiudiziali umanistiche, i sussieghi castali che improntavano la mentalità prevalente fra quanti si interessavano degli spettacoli filmici» (Spinazzola 1999: 84): critiche che sembrano provenire da un altro mondo, se viste con gli occhi di oggi, ma che all'epoca pesarono molto.

Cfr. sullo sceneggiato almeno Fabbri 2003 e Natale 2004: 23-27 e 49-68; una storia della fiction italiana che parte dai primi sceneggiati è tracciata da Bolla 2005; cfr. anche l'ampio e documentato quadro di Sorice 2004.

Il modello dello sceneggiato delle origini è costruito a volte con una «mimesi o fedeltà pressoché totale» rispetto al testo di partenza che ne faceva più che altro «una sorta di teatro filmato» (Rossi 2007: 102). Ciò aveva anche motivazioni tecniche, oltre che essere il portato di scelte linguistiche e culturali. La difficoltà di

realizzare ellissi (contrazioni temporali) e accelerazioni della concatenazione dei segmenti narrativi con i mezzi allora a disposizione rendeva la profiction piuttosto statica (Sorice 2004: 22-23). Ma a parte ciò era esplicita la tendenza a «diffondere la lingua letteraria presso un pubblico mediamente o poco scolarizzato» e perciò il processo «comportava una fedeltà filologica del testo sceneggiato al testo narrativo, sicché trama e dialoghi si pongono come vere e proprie parafrasi testuali, o in alcuni casi riassunti, che comunque rispettano la solennità del testo letterario originale» (Alfieri 2005: 381). La situazione cambia nel corso di pochi anni, tra la riforma della Rai (1975), l'avvento del colore (un fatto che in Italia, come oggi pochissimi ricordano, è stato tutt'altro che semplice), la nascita delle tv private e l'emersione prima, l'affermazione poi del duopolio televisivo: centinaia di ore di programmazione che richiedono ora di essere riempite. E così «la serialità (sia nella fiction, sia nei programmi di intrattenimento o informazione) diventa un principio fondamentale nei nuovi palinsesti e i generi stessi si vanno modificando per privilegiare questo aspetto» (Grignaffini 2004: 35). L'adattamento di testi letterari, nella triplice modalità della *semplificazione* della materia narrativa, dell'*alterazione* tramite l'introduzione di nuovi elementi e di *focalizzazione* su alcuni aspetti del testo di partenza tagliandone altri (Fabbri 2003), sembra, certo con altri presupposti, avere una certa ripresa di interesse da parte dei *broadcaster* nazionali di oggi (Natale 1998: 64), che sanciscono «la perdurante capacità di attrazione dei classici della narrativa ottocentesca, per quanto rivisitati e sottoposti a più o meno evidenti interventi di attualizzazione» (Natale 2004: 43).

Tornando alla paleotelevisione, il condizionamento del sei-puntate (era questa la forma e la durata standard della serialità televisiva italiana) è stato talmente forte che serie storicamente importantissime, come *Spazio 1999*, un capostipite della fantascienza, sono state trasmesse in Italia con modalità particolari: la prima serie italiana comprendeva le prime sei puntate della prima serie inglese, la seconda serie italiana le seconde sei, e via dicendo (o spezzando).

Anche l'appena nominato *La piovra*, serie italiana che ha segnato persino un'innovazione semantica per questo sostantivo: il significato di 'organizzazione criminale ramificata, molto radicata nella società; mafia' si afferma proprio in seguito al travolgente successo della prima *Piovra*, quella di Damiano Damiani, e viene sancita dall'accoglimento del nuovo significato nei vocabolari dell'italiano come il Devoto-Oli 1990, il VLI (Treccani) 1991, il DISC 1997), è un esempio, piuttosto tardo, di sei-puntate. La produzione seriale italiana, prescindendo da esempi come le soap opera *Un posto al sole* e *Vivere*, è rimasta comunque mediamente, anche in tempi più recenti, a basso grado di serialità (la miniserie è ancora senza confronto il formato più diffuso) e solo l'avvento di formati molto più lunghi, come appunto le serie, in generale di 13 o 22 puntate, trasmesse massicciamente dalle reti della piattaforma Sky a cominciare da Fox, ha cominciato timidamente a cambiare le cose, consolidando poi il cambiamento (Lucherini 2000) negli ultimi quindici anni. Peraltro, come osserva ancora Lucherini 2008: 51, «il fatto stesso che occorra mettere accanto al sostantivo serie l'aggettivo lunghe, a rigor di logica del tutto ridondante, spiega in modo eloquente come in Italia sia difficile non solo realizzare la serialità ma anche solo immaginarla».

Sulla serialità *corta* all'italiana e sulla «nuova affermazione della serialità lunga» cfr. anche Buonanno 2000: 93. Cfr. lo speciale sulla lunga serialità allestito dalla rivista *Script* sul numero 34 (settembre-dicembre 2003).

4. Autorialità e scrittura collettiva

L'autorialità, «il marchio, consacrazione di uno stile personale e insieme immagine della ditta» (Casetti 1984b: 16), è un concetto problematico in opere a scrittura così rigorosamente collettiva come le serie televisive. Eppure, le impronte di J.J. Abrams (il creatore di *Lost*, ma prima ancora di *Felicity* e *Alias*, e dopo di *Fringe* e altro), di Tim Kring (*Heroes*), del trio Marta Kauffman / David Crane / Kevin S. Bright (*Friends*), di Joel Surnow (24) sono marchi di fabbrica autoriale senza altri aggettivi e ridimensionano almeno un po' il secondo termine nella dialettica tra presenza dell'autore ed esigenze dell'industria culturale. Quelli che abbiamo elencato tra i tanti possibili sono personaggi che, come osserva con una brillante metafora Carini 2008: 21, «possono permettersi quasi tutto, perché la loro è Alta Moda».

Ciò però va inquadrato in un discorso più ampio: si tratta, come si diceva, di prodotti a scrittura fortemente collettiva, conseguenza diretta del diasistema di codici utilizzati (immagini, lingua, musica, ecc.), e non meno fortemente gerarchizzata, in cui è quasi impossibile dedurre il contributo dei singoli, come gli sceneggiatori, gli *story editor*, gli autori delle colonne sonore, i produttori esecutivi, solo per citare le figure più importanti; e tra queste, significativamente, non abbiamo incluso i registi dei singoli episodi, che in un quadro così ampio sono poco più che coordinatori degli attori e dei tecnici. Si osservi, per inciso, come l'opinione comune, soprattutto in Europa e tra le classi intellettuali, sia diversa (ma anche diversa dalla realtà), legata all'idea che il film o la fiction siano opera di un singolo autore. Appare sanamente provocatorio, in un contesto come quello italiano, il titolo nel n. 6 della rivista *Script* (maggio 1994): «Contro l'ideologia del cinema d'autore / ovvero / come costruire una nuova narritività e finirla di annoiare il pubblico italiano».

Si tratta di un'idea pertinente ad altre forme (il libro o, con una serie di limitazioni, il film): la serie televisiva fa un passo significativo in una direzione del tutto diversa, diventando «una strategia capace di promuovere un'identità di prodotto e di rete: brand contro la vecchia nozione di autore [...], brand contro la serialità europea sempre in cerca d'autore [...]. La grande serialità ha questo di bello, che ha spazzato via la fragile nozione di autorialità (l'alibi dietro cui si nasconde tanta modesta cinematografia)» (Grasso 2007: 26 e 187).

5. Qualche considerazione sui generi

Nell'asettica elencazione alfabetica il lettore troverà serie appartenenti a generi e sottogeneri diversissimi, con la consapevolezza esplicita che in qualunque *ricalco* (si usa la parola nell'accezione di Casetti 1984b: 23), in qualunque riformulazione di formule preesistenti o ripresa tematica e di ambientazione, in ogni struttura iterativa possono presentarsi esiti di livello eccelso quanto di livello insoddisfacente; *ER* (su cui cfr. Grasso 2007: 139-144, e ora il lavoro monografico

di Braga 2008) e *Incantesimo*, *Prison break* e *Un prete tra noi*, *Sex and the City* e *Amiche mie*, per fare esempi dei due rispettivi poli.

Sul patrimonio dei generi, e sulla loro importanza per l'(auto)educazione dello spettatore, si rinvia al lavoro di Morelli 1996 (considerazioni analoghe, anche se da un altro punto di vista, sono in Pagliano 1984: 87). Il lavoro più completo e recente sull'argomento è quello di Grignaffini 2004, che prevede l'incrocio di quattro aspetti: (a) formato narrativo, (b) mondo rappresentato/ambientazione, (c) modalità di coinvolgimento dello spettatore, (d) tonalità del racconto.

Vanno però considerate la permeabilità dei confini tra i generi da una parte, con la mescolanza e dall'ibridazione dei loro elementi costitutivi, e la differenziazione interna ai generi dall'altra (Casetti 1984b: 33; Morelli 1996: 200-201; Grignaffini 2004: 53).

Al di là delle catalogazioni, le peculiarità emergono con grande nettezza. Tra *Scrubs* e *Friends*, due sitcom, tra *Lost* e *Heroes*, serie di avventura con forti venature filosofico/mistico/esistenziali e una serialità strettissima che non ammette distrazioni pena la perdita dell'insieme, tra *Dr. House* e *Grey's anatomy* (su cui cfr. ora Glaviano 2008), serie *hospital* con la stessa tonalità *drama* (per usare la classificazione di Grignaffini 2004: 56), esistono differenze molto profonde. E si tratta persino, agli occhi degli utenti, di differenze più forti delle affinità, che tendono al limite a fare di ogni serie (e a quelle che abbiamo selezionato va riconosciuta come minimo una forte caratterizzazione) un monotipo; «ogni genere conosce infinite specificazioni, infinite varietà, infinite commistioni», e «nel caso delle varianti il quadro cerca un proprio autonomo profilo combinando in un insieme inedito canoni di diversa provenienza» (Casetti 1984d: 33 e 24).

Quanto all'appena ricordata tonalità della narrazione, «la differenza è fondata sulla modalità con cui il testo presenta le proprie situazioni; è la nozione più sfuggente, vicina a quella precedente [il tipo di coinvolgimento dello spettatore in relazione agli affetti], ma anche la più importante, in grado di sovrapporsi a tutte le altre, ed è esemplificabile ad esempio nelle etichette commedia, drammatico, melodrammatico» (Grignaffini 2004: 56).

Il poliziesco rappresenta da solo una fetta relevantissima della narrativa finzionale mondiale. Se alla base delle serie *medical*, di cui parleremo tra poco, c'è l'opposizione di contrari non graduabili *vita/morte* (accompagnate dai contraddittori *non vita/non morte*), nel poliziesco l'opposizione è *caos/ordine*. La grande maggioranza delle serie tv racconta storie di poliziotti o medici, «ma la motivazione non risiede nella scarsa fantasia degli autori [...]. Si tratta di valori universali, che hanno dalla loro sia la forza drammatica – costringono i protagonisti a confrontarsi con scelte e vicende ricche di implicazioni – sia l'inesauribile varietà di situazioni» (Grignaffini 2008: 164-165).

Il genere poliziesco presenta soprattutto se proiettato all'estero, possibilità quasi illimitate: per citare solo qualche caso recente, *New York Police Department*, *Cold case*, *Law and Order* (con lo *spin-off Law and Order. Special Victims Unit*), *NCIS*, *Criminal minds*, *Close to home*, *Senza traccia*, *Justice*, fino alla prima grande sorpresa della narrazione televisiva seriale del 2009, *Lie to me*. Il salto di qualità, se

ci si riferisce come termine di paragone agli anni Settanta/Ottanta è quasi imbarazzante.

Anche il poliziesco, naturalmente, comprende al proprio interno una straordinaria varietà di sottogeneri e di formule differenti. Essendo, all'interno di un *medium* giovane come la televisione, un genere di straordinaria longevità, ha anche ulteriormente accresciuto la propria stratificazione di sottogeneri. Come osserva Casetti (1984d: 36), gli esordi sono caratterizzati dalla presenza di un nodo macrotestuale, l'investigatore, che «possiede tre grandi capacità, e le usa congiuntamente: sa individuare in una serie di dettagli degli indizi; sa trovare il punto verso cui tutti questi indizi convergono; e sa disporre questi indizi in una catena coerente». La svolta degli anni Ottanta è netta: «gli indizi, ad esempio, smettono d'essere letti come una realtà da interrogare progressivamente, occasioni flessibili per una batteria di ipotesi, punti d'avvio per arrivare alla verità; al contrario, essi diventano dei dati che si acquisiscono progressivamente con una sorta di colpo d'occhio, e il cui senso risulta subito chiaro non appena lo si confronti con altri simili, rintracciabili nel manuale e soprattutto nell'archivio».

Gli ultimi anni segnano un spettacolare innalzamento del livello tecnico della detection imposto da *CSI*: ma è evidente, cambiati gli elementi superficiali, il recupero della prima prospettiva, con una capacità certosina di leggere gli indizi, certo aiutata da elementi della seconda, a cominciare da archivi (questa volta elettronici) di portata impressionante; come recita l'epigrafe di un libro *spin-off* della serie, attribuita a Jack Webb, «con un terzo grado scientifico, un criminologo in gamba interroga gli indizi materiali, estorcendo confessioni da sangue, armi da fuoco, droghe, capelli, fibre tessili, schegge metalliche, impronte di pneumatici, tracce di utensili e pallottole» (Max Allan Collins, *CSI: scena del crimine. Doppio gioco*, Milano, Sperling & Kupfer, 2003; grazie per la segnalazione a Roberto Tommasi).

Ciò che cambia è l'indagine, ora corale anziché affidata all'intuizione di una sola persona, e sottratta anche alle coppie di detective come Starsky e Hutch, in cui conta la complementarità dei caratteri; «protagonista diventa il distretto di polizia, con un certo numero di poliziotti impegnati nelle varie indagini, ognuno dei quali seguito non solo nella vita professionale ma anche in quella privata, con legami sempre più evidenti tra una puntata e l'altra» (Grignaffini 2004: 73). Un recupero dell'investigazione di vecchio stile, compresa quella in coppia (i detective Crews & Reese), è rappresentata dallo straordinario *Life*, serie in due stagioni ora conclusa.

Anche le serie ospedaliere (*hospital, medical*) costituiscono un genere rappresentatissimo nella fiction americana, secondo solo al poliziesco. È possibile anche una contemperazione esplicita dei due generi è in una serie come *Medical investigation*, che presenta una forte attenzione alla «ricerca delle cause della malattia dei pazienti nei loro contesti di vita fuori dall'ospedale» (Dusi 2008: 46 n 4). In questo caso abbiamo davvero una frattura insanabile rispetto alla fiction italiana, che ha tentato anch'essa l'approccio *medical*, ma con risultati mediocri nella qualità delle singole proposte e altalenanti (ma nell'ultimo periodo, disastrosi) anche nel gradimento del pubblico. Se un grande successo è stato *Amico mio*, programma dell'anno 1994 (cfr. Buonanno-Pellegrini 1994: 85-101 e Peltretti 1997), i fallimenti dell'ultimo periodo sono ormai ripetuti. Qualche risultato di

taglio sperimentale si è visto in un genere diverso, esplicitamente proiettato verso modelli eteroreferenziali e basati sulla vita reale, quello della docufiction (per esempio, le docufiction ospedaliere *H24 Storie di ordinaria emergenza*, FoxLive, e *Pronto soccorso H24*, RaiTre, che riprendono 24 ore su 24 pazienti e medici di un vero ospedale, il San Giovanni-Addolorata), che tra gli altri aspetti ha contribuito a mettere ulteriormente in discussione l'antiquato rapporto oppositivo *fiction* contro *generi legati alla realtà*.

Cfr. su questo le interessanti considerazioni di Santangelo 2008, con la bibliografia indicata; a p. 123: «Esistono dunque reality, documentari o docusoap che, sul versante della reality tv, producono la sensazione di una maggiore o minore aderenza alla realtà. E possono essere realizzati serial, serie o docufiction che, a seconda del linguaggio utilizzato, appaiono più o meno vicini al reale. Quando i due estremi si toccano, nascono quei programmi ambigui che vorremmo catalogare sotto l'etichetta di "real fiction"».

6. Spazio e tempo, verticalità e orizzontalità, *scripted format*, contratti di lettura

6.1. Spazio e tempo

Appare chiara, da tutto quel che è stato detto, l'attenzione data dalla serialità, non da oggi ma da decenni, al fattore *spazio*; ad essa non corrispondeva, nella serialità del passato, uguale attenzione per il fattore *tempo* (Lipari 1984: 71-73). Osserva Alessandra Villa che in *Friends* non è quasi mai chiaro neanche quando è giorno e quando è notte, e che lo spettatore intuisce l'approssimarsi del Natale solo dagli addobbi nella casa della sitcom. Da questo punto di vista la situazione appare identica a quella delle serie negli anni Settanta e Ottanta: «mattina, mezzogiorno, pomeriggio, la stessa sera (tanto carica di suggestioni nel cinema classico), ogni altra delimitazione temporale sono dal telefilm o del tutto trascurate o solo labilmente richiamate dal tipo di azione presentata» (Lipari 1984: 71-72).

Anche in questo specifico campo, le novità dei prodotti seriali recenti sono molto rilevanti. In vari casi esaminati si verifica un evento non troppo frequente nella narrazione filmica (Bordwell 1985: 82), l'aumento della compressione temporale a scapito dell'ellissi e della dilatazione. Per *Prison break* non è essenziale solo la lotta contro lo spazio (Freccero 2008), ma anche quella contro il tempo, dal momento che un'interminabile serie di operazioni, di solito rischiosissime, dev'essere terminata entro un determinato minuto perché ci sia il successo, e ciò espone i protagonisti a un centro numero di complicazioni e, spesso, di fallimenti. Anche in *Lost* il tempo è molto denso: sono state necessarie quattro serie per arrivare al giorno 108, in cui gli «Oceanic six» tornano alla luce (è il 7 gennaio 2005; l'aereo è caduto il 22 settembre 2004); esso diventa poi uno snodo determinante nella quinta serie, in cui i margini saltano e gli sbalzi temporali sono il tema orizzontale del serial. La lotta contro il tempo è un fattore fondamentale nella tecnica narrativa di *E.R.*; come osserva Braga 2008: 60, «una sovrimpressioni indicherà l'ora, ogni volta che il protagonista starà per slittare di un altro poco verso lo sfacelo». Ma soprattutto, tornando a noi, appare evidente anche a un occhio distratto che il tempo, anzi il Tempo, assurge a coprotagonista della serie

24, a nodo macrotestuale di eccezionale rilevanza. E, sin dal titolo, è impossibile non ricordare come il tempo sia l'oggetto stesso della narrazione dell'altra grande sorpresa della narrazione televisiva seriale del 2009, *Flashforward*, non a caso spesso accostato a *Lost* (per es. Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 7 ottobre 2009, p. 55).

6.2. Verticalità e orizzontalità

Torniamo al rapporto tra prodotti seriali orientati sulla *verticalità* e sull'*orizzontalità*, tra quelli con puntate tendenzialmente autoconclusive, con la definizione almeno della linea narrativa principale, e quelli con una concatenazione forte tra le puntate. Ciascuna serie presenta in fondo elementi di contaminazione, di ibridazione tra queste caratteristiche (cfr. le considerazioni di Grignaffini 2008: 166-168 e dell'Osservatorio 2008) ed è giocata «tra la ripetizione di uno schema fisso e la variazione dei singoli accadimenti» (Dusi 2008: 31). La struttura tradizionale vuole che ciascun episodio sia concluso in sé: «il tempo è circolare, lo schema ricorsivo, e quindi i singoli episodi non conservano traccia di quanto accaduto ai personaggi negli episodi precedenti» (*ibidem*).

Si tratta di una scelta narrativa, com'è ovvio; ma anche di una semplificazione di taglio comunicativo-produttivo, in quanto favorisce apertamente la fruizione episodica. Uno spettatore occasionale può seguire un episodio di *Dr. House* ma non uno di *Lost*, «dove le diverse linee narrative travalicano gli episodi e le stagioni, e si risolveranno nella loro totalità (forse) solo alla fine dell'ultima stagione; in questo caso la comprensione non può prescindere dalla visione pressoché totale degli episodi della serie» (Osservatorio 2008: 205). E tuttavia non c'è una sola delle narrazioni esaminate che non contenga elementi più o meno forti di dilatazione della storia negli episodi successivi. Anzi, osserva Dusì 2008: 31, che a partire dalla terza stagione proprio *Dr. House* vira verso la logica orizzontale, pensata appunto «in funzione di un pubblico già fidelizzato che segue con continuità la costruzione dei destini dell'eroe».

Un ulteriore ragionamento può essere sviluppato a proposito della «deformazione progressiva di uno stesso *format* da una stagione all'altra. Non vanno pertanto confrontate solo la puntata e la serie di puntate che compongono una stagione, ma, in presenza di più stagioni di programmazione, le stagioni fra loro» (POZZATO, *Introduzione*, p. 16). Un caso ben studiato è quello di *Sex and the City* (Pozzato 2008b: 297), in cui si ha un progressivo cambiamento di scenario valoriale dalla prima all'ultima serie. Un ragionamento abbastanza simile può essere fatto per *Dexter*, la cui prima stagione è basata su un libro e la seconda sviluppa il personaggio e le vicende indipendentemente da un testo scritto, cambiando l'uno e le altre in modo sostanziale; mentre è piuttosto diversa la situazione di *ER*, che è ispirato (nel senso più generale) da un libro giovanile di Michael Crichton, noto al pubblico italiano con il titolo di *Casi di emergenza* (Milano, Garzanti, 1995), ma non certo fondato sulla sua trasposizione in scena.

In *Prison break* il sistema sociale chiuso costituito dalla prigione vale per la prima e in parte per la terza serie, e l'ambientazione cambia notevolmente anche le strutture narrative. In *Lost*, ormai, dalla quarta serie in poi, solo una parte della vicenda si svolge sull'isola, e anche il *format* è progressivamente cambiato:

dall'alternanza «tempo dell'isola/flashback» si è passati a quella «(poco) tempo dell'isola/flashforward». Il fatto assume un rilievo notevole in quanto gli struggenti *flashback* della prima serie lasciano il posto all'altra modalità. Gli autori, prima di avvitarci inesorabilmente in una struttura a *loop*, avendo già raccontato tutti i fatti salienti del passato dei protagonisti, anziché rimasticare il già detto, virano con coraggio sul racconto del futuro, sul *flashforward*, una modalità narrativa piuttosto rara (Bordwell 1985: 77) e mai usata con questa sistematicità che apre altri spunti di interesse, anche perché apre contemporaneamente due piani temporali paralleli in cui i principali personaggi interagiscono tra loro: invece, nella narrazione del passato ciascun personaggio, fatti salvi i fili unificanti del destino, era solo. In *Lost* sono poi scomparsi altri nodi microtestuali come i *ralenty*, non infrequenti nelle prime due stagioni, mentre le inquadrature come i primissimi piani (memorabili quelli degli occhi di vari protagonisti, vere e proprie metonimie) e le dissolvenze finali hanno subito un drastico ridimensionamento, a prescindere dalla radicale sterzata del *plot*.

6.3. *Scripted format*

Gli *scripted format* sono i *format* televisivi adattati da un paese all'altro come *Un medico in famiglia*, ripresa di grande successo dello spagnolo *Medico de familia*, o *Ugly Betty*, adattamento americano di un *format* colombiano, *Yo soy Betty, la fea*. L'adattamento di un *format* con l'aggiunta di elementi peculiari secondo i diversi Paesi è un caso molto più diffuso di quanto comunemente non si pensi, e probabilmente questa modalità si espanderà di molto, in futuro. Un inventario molto dettagliato è in Galbiati 2008, da cui si estraggono i dati che seguono. Sono *scripted format* trasmessi in Italia *I Cesaroni*, *Raccontami* (entrambi da *format* spagnoli), *Un posto al sole* (australiano), *Sottocasa* (tedesco), *Camera Café*, *Love bugs* (entrambi francesi), *La strana coppia* (americano), *Buona la prima* (tedesco). A sua volta è italiano il *format* di *RIS* adattato in Francia.

6.4. *Contratti di lettura*

Le serie televisive possono presentare differenti *contratti di lettura* con gli spettatori. Sono state finora analizzate preferibilmente (ferma restando l'aspirazione ad essere il più possibile universali) serie che presentano, tra testo e "lettori", un contratto di secondo livello (si usa qui l'ormai classica distinzione di Umberto Eco), cioè un livello di partecipazione molto cosciente da parte dello spettatore: «opere seriali che instaurano un patto esplicito col lettore critico e per così dire lo sfidano a rilevare le capacità innovative del testo» (Casetti 1984b: 25). Ci si potrà senz'altro obiettare che abbiamo incluso, per esempio, *Carabinieri*, che si situa al punto opposto del *continuum* e punta tutto sul "lettore" di primo livello, quello meno avvertito. Ma le serie che più spesso nominiamo (*Heroes*, *Prison break*, *Breaking bad*, ecc.) presentano con i loro "lettori" contratti che le collocano apertamente al secondo livello, per non parlare di *Lost*, che si situa all'estremità della linea ideale e non fa alcuna concessione a quelli di primo, neanche il minimo ammiccamento allo spettatore intellettualmente non attrezzato, pigro o semplicemente ritardatario. Vanno letti in questa prospettiva anche nodi microtestuali che normalmente sfuggono alla descrizione, come la totale assenza di una voce *off* nella sintesi delle puntate precedenti delle storie a serialità stretta che

aiuti lo spettatore nella connessione delle sequenze che scorrono in video raccontando con esplicitzza e linearità che cosa sia successo fino a quel momento. Anche il «previously» è un percorso di lettura non neutro, e in questo caso l'impressione è che sia destinato a riorientare il percorso di chi è già *dentro*, più che aiutare chi è *fuori* a entrarci. Serie come *Lost* non fanno compromessi neanche in questi piccoli fatti puramente didascalici.

7. Intorno alle serie: epistruttura e parastruttura

Per tutte le serie considerate, la trattazione ha ridotto al minimo indispensabile gli elementi presentativi e informativi, che ricorrono nella sezione *Dati generali*. La co-occorrenza della rete fa sì che chi voglia aggiornarsi lo può fare in tempo reale, e non ha alcun senso produrre doppioni. Le informazioni diffuse attraverso la rete nei siti certificati (non obbligatoriamente quelli ufficiali) sono di norma affidabili e verificabili. Le informazioni di taglio enciclopedico sono attingibili attraverso tre tipi di fonti:

- in primo luogo, appunto, i siti dedicati, che oggi abbondano in italiano e in inglese (ma chi volesse rivolgersi a quelli in francese, tedesco o spagnolo non sbaglierebbe obiettivo), ufficiali, con relativa distribuzione di *gadget* (magliette, locandine, fotogrammi scaricabili, fino a fenomeni di *viral marketing*), e no;
- le piattaforme come *Wikipedia*, oggi di straordinaria completezza in riferimento a questo specifico settore. Il caso di *Lostpedia*, l'enciclopedia virtuale dedicata a *Lost*, è un'espansione macroscopica del fenomeno e soddisfa qualunque tipo di dato o di curiosità, dimostrando peraltro una credibilità e un'affidabilità filologica che un tempo erano riservate ai fenomeni culturali dei "piani alti";
- in ultimo, la parastruttura e l'epistruttura rappresentate dai contenuti speciali dei dvd, prodotti che consentono oggi di seguire la serie da dietro le quinte (ma, va da sé, attraverso un percorso guidato e non certo neutro) nel suo percorso di costruzione, nella sua tecnica registica, nel percorso di ideazione, e infine in un fattore molto attraente per il pubblico culturale, quello delle scene tagliate, che però sono innumerevolmente più di quelle che arrivano al pubblico. Solo per fare un es. che conosciamo meglio di altri, la penultima fase dell'allestimento di *Lost* consiste nella predisposizione di puntate di un'ora ciascuna. L'asciugamento successivo le porta a soli quaranta minuti. Il materiale ben definito e strutturato ma tagliato alla fine costituisce quindi un terzo del totale: una quota enorme, asciugata in nome del ritmo e dell'essenzialità.

Epistruttura e parastruttura delle serie televisive sono testi complementari che non possono essere ignorati. Come osserva Dusi 2002: 37, questi paratesti, a cui vanno aggiunte le interviste e le recensioni, viaggiano sul doppio binario della promozione dell'evento imminente e delle *istruzioni di lettura* per il pubblico: «tutti questi paratesti spesso effimeri, sempre parziali, oltre a promuovere il film imminente funzionano infatti come *istruzioni di lettura* [...], aprendo una sfida cognitiva e passionale legate alla curiosità di saperne di più».

8. La fiction italiana...

Quanto alla fiction italiana, da un paio di decenni il genere poliziesco è in vistosa crescita (almeno quantitativa) in Italia: «dopo una progressiva accumulazione di titoli nel corso degli anni novanta, si verifica una intensa fioritura del genere poliziesco, o comunque delle storie di crimini e delitti indagati e svelati da investigatori professionali (poliziotti, carabinieri, avvocati, medici legali) o amatoriali (sacerdoti), uomini e donne, individui singoli e squadre. Una esplosione senza precedenti del poliziesco televisivo, che anche quando non genera fenomeni di larga popolarità dimostra, nell'insieme, una buona o dignitosa capacità di tenuta degli ascolti» (Buonanno 2004: 57).

Consideriamo *RIS*, serie che applica modelli americani con impressionante puntualità e rigore, e lo fa nella sceneggiatura, ma ancora prima nelle *story line*, nella tecnica di ripresa e nel montaggio, e appartiene al genere poliziesco senza riserve; ed è a pieno titolo un *procedural*, un prodotto di ambientazione professionale. *Carabinieri*, invece, come osserva Fabiana Pezzuto nella scheda dedicata alla serie, presenta appena «elementi di azione e del poliziesco coerenti con l'ambientazione», ma soprattutto «i toni della commedia brillante e un interesse per l'intreccio amoroso non troppo lontano da quello proprio della soap opera»; tutto ciò ne fa, come dice Buonanno 1996: 132 a proposito di altro, «una commedia all'italiana venata di poliziesco» (sul poliziesco italiano come genere ibrido cfr. gli interventi di Morelli 1994 e Buonanno 1997-98).

Senza con questo dare giudizi di valore (vedremo tra poco qualche notazione più specifica), se gli ingredienti della fiction fossero stati in proporzioni invertite, con prevalenza degli elementi di azione su quelli della commedia ma senza significativi cambiamenti tecnici come quelli introdotti dai creatori di *RIS*, non occorrono particolari capacità divinatorie per prevedere che *Carabinieri* si sarebbe trasformato in un fallimento, anche di audience. Ma, più in generale, «annotiamo marginalmente che il ritratto d'ambiente e il profilo professionale sono fra i punti deboli della fiction italiana, fors'anche per mancanza di un esercizio che, non dovendo prevedibilmente mancare d'ora in avanti, darà più tardi i suoi frutti» (Buonanno 2000: 104). Il passaggio da *Carabinieri* a *RIS* dà, appunto, ampiamente conto del miglioramento del profilo professionale; anche perché a volte i metodi investigativi in *Carabinieri* assumono contorni che non possono non destare perplessità. I carabinieri del *RIS* sono bravissimi, e non ci sarebbe neanche bisogno di qualche spot autopromozionale che compare di tanto in tanto (non avrebbe diversamente senso una battuta del capitano Venturi nell'episodio 3,1, «al *RIS* conta solo la professionalità»).

Per fare un esempio che si situa al polo opposto della capacità professionale, in *Carabinieri* due militari assegnati alla piccola stazione umbra in cui si svolge la vicenda, Città della Pieve, si recano in una ditta privata di spedizioni nel tentativo di trovare l'origine di un pacco bomba confezionato con una busta imbottita che, a occhio e croce, deve avere le dimensioni del formato A4. Ora, come tutti sanno, la dimensione delle buste è standardizzata in tutto il mondo. Eppure uno dei due, con l'aria del tenente Colombo quando opera deduzioni molto acute, si fa mostrare le buste a disposizione dell'ufficio e, rivolgendosi all'altro, osserva «era esattamente come questa» (sottotesto: l'anonimo che ha spedito il pacco bomba l'ha

confezionato con una busta comprata qui). Sta osservando, ribadiamo, una busta imbottita formato standard disponibile in tutte le cartolerie d'Europa. Per fortuna, i carabinieri "veri" sono diversi, ma rimane la domanda su come faccia l'Arma a farsi trattare così.

Quella del basso profilo professionale è una questione davanti alla quale si trovano, in fondo, tutti quelli che hanno affrontato fino a qualche anno fa il problema del rapporto tra ambientazione italiana e narrazione di argomento poliziesco. Non è un problema che riguarda solo *Carabinieri*: «i polizieschi italiani, del resto, non sembrano ricercare più di tanto l'effetto di *suspence* che pure è una prerogativa specifica del genere. L'attesa della scoperta dell'identità del/la assassino/a, propria della narrativa criminale del tipo *whodunit*, nelle serie italiane talvolta si stempera nel ritratto d'ambiente, si diluisce nei momenti di commedia, si arresta nelle sequenze melodrammatiche» (Morelli 1994: 185). È vero che un altro modello è costituito dal confezionamento di prodotti prevedibili di profilo davvero grigio, come varie serie prodotte negli anni Settanta-Ottanta negli Stati Uniti o quelle più recenti di area linguistica tedesca (dal capostipite, *Derrick*, su cui Bavastro *et al.* 2001, fino a *Rex*). Naturalmente, con questo non si ignora che le caratteristiche richiamate in Buonanno 1996: 201 (cioè *fedeltà*, «*familiarità* di lunga durata con caratteri, situazioni, problematiche note», il «rassicurante senso di *continuità*», «le attese di *prevedibilità*» e di «*stabilità*, poiché ciascun episodio riporta le cose a uno stesso punto di equilibrio») rappresentino tipi di attese imprescindibili per l'industria culturale. Anzi, esse sono, in un certo senso, l'unica formula possibile, anche a prescindere dal fatto che «come infatti sottolinea Jane Feuer, una autentica originalità dei programmi "would be a disaster" per gli interessi dell'industria televisiva, che dovrebbe ogni volta lavorare alla "costruzione" della audience» (*ibidem*, p. 202).

A proposito del difficile rapporto tra poliziesco e ambientazione italiana (un problema in via di soluzione solo negli ultimi anni per via di una serie di trasformazioni, anche nelle forze armate e nelle forze di polizia italiane che non mette conto di ricordare qui nei dettagli), si pensi alle riflessioni metanarrative di uno degli autori più alti del fumetto mondiale del Novecento, il bolognese Vittorio Giardino, sul fallimento del suo primo personaggio, il detective *hard-boiled* Sam Pezzo: «Sam Pezzo aveva delle buone idee ma aveva un errore di impostazione fondamentale: la difficoltà di fare un giallo ambientato in Italia. Bisognava avere il coraggio di saltare il fosso e fare qualcosa di assolutamente fantastico, oppure di ancorarlo alla realtà in modo migliore. Ma come si fa? Se faccio entrare in scena un carabiniere uno si mette a ridere...» (in Aprile-Zeoli 2005: 11).

E anche nel caso in cui le idee brillanti e originali arrivano, una certa incapacità gestionale legata alle strutture organizzative ancora fragili della fiction italiana provoca il loro accantonamento. Lucherini 2008: 57-58 ricorda opportunamente il caso di due vicende parallele, quelle di *Squadra mobile scomparsi*, serie italiana nata prima di quella americana basata sulla stessa idea, *Senza traccia* (*Without a Trace*), ma esauritasi entro otto episodi che nessuno ricorda più, mentre l'altra, nata nel 2002, è giunta, nel 2009, fino alla settima stagione, quando ha chiuso i battenti. Nonostante ciò, nella serialità breve non sono mancate le punte di eccellenza, da alcune «riduzioni» (si sarebbe detto un tempo) di genere storico a *L'ispettore*

Coliandro o *Montalbano* («un prodotto pre-industriale, non seriale, di alto artigianato regionale», un caso di «biodiversità televisiva»: così Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 9 marzo 2006, p. 51), fino ad alcuni *biopic*. In quella media va registrato con soddisfazione il caso di *Romanzo Criminale*, la più convincente serie televisiva finora vista in Italia dai lontani tempi dello sceneggiato. Al contrario, sulla serialità lunga, lamenta Lucherini 2008: 56, sia per motivi produttivi, sia per motivi di scrittura, siamo ancora nettamente indietro: «da noi si è imposto un modello strutturale ipersemplicato, il cosiddetto “linea orizzontale più caso di puntata” che, con minime varianti, viene utilizzato sempre e comunque a prescindere dall’intenzione narrativa di partenza».

Le fiction biografiche, che hanno in Italia una rilevanza fondamentale, mancano del tutto nella serialità americana. E non si tratta solo dell’ennesima differenza strutturale tra la fiction italiana e quella USA: si tratta anche di un’analogia, che si aggiunge a quelle di cui parleremo tra poco, tra il cinema hollywoodiano, in cui invece il *biopic* è diffusissimo, e la fiction italiana. Dato però che un film per la tv in due puntate (il requisito minimo per poter parlare di serialità) è per forza di cose più lungo di uno di circa 100 minuti destinato alle sale, ecco spiegata la tendenza italiana a trattare l’intera vita del protagonista, dalla culla alla tomba, mentre in un numero significativo di casi il *biopic* americano si concentra su porzioni di vita (Arlanch 2008: 29). Tra l’altro, com’è chiaro, il *biopic* è una sorta di genere trasversale, in cui la vita del giovane Karol Wojtyła può essere assimilata senza alcun problema ai film di ambientazione bellica, la vita di Totò Riina (*Il Capo dei Capi*) ai film di mafia e la vita di *Caravaggio* ai film storici in costume.

Osserva ripetutamente Milly Buonanno (per es., Buonanno 1996: 6, da cui si trae la citazione; cfr. da ultimo l’ampio panorama in Buonanno 2004: 35-53 e le acute considerazioni di Biarese 2004-05: 29-30) che verso la serialità esistono pregiudizi inveterati e duri a morire, che «trovano sostegno all’esterno nella diffusa svalutazione della fiction televisiva, e nell’autentico disdegno di larghi strati dell’opinione intellettuale nei confronti della serialità come pratica bassa e insulsa della narrativa popolare», a cui si aggiunge l’altra accusa, non meno trita e scontata, costituita dagli «attacchi e [...] critiche di quanti evocano la minaccia della americanizzazione». Sulla stessa linea, si vedano le osservazioni di Bechelloni, *Prefazione* a Buonanno 2004: 2: «La fiction televisiva, infatti, pur essendo la componente più nobile, costosa e *successful* dell’industria televisiva, è spesso riguardata dal pubblico intellettuale, soprattutto italiano, con un distacco ironico e superficiale che a malapena riesce a mascherare il disprezzo. Segno non ultimo di una moda intellettuale che non solo svaluta la televisione e gli altri media, ma resta prigioniera di uno sguardo incapace di osservare e ascoltare l’esperienza storica umana nella sua realtà effettuale».

Si tratta di giudizi condivisi anche da molti operatori del settore. Ecco per es., da un punto di vista diverso, l’opinione di Stefano Reali: «gli autori sono schizzinosi nei confronti del genere e questo alla fine ha allontanato il pubblico. Quando è stato bandiera popolare, il cinema non aveva paura di mettere in scena le abiezioni [...]. Il vero problema, oggi, è che anche il cinema è diventato pettinatino e pulitino [...]. Basta con questo snobismo: un autore tv parla a tanta gente, anche senza censura, fa il suo film e non avrà il problema della distribuzione» (le dichiarazioni sono

tratte da un articolo di Silvia Fumarola, *Fiction-cinema, autori a confronto / due generi che dividono il pubblico*, *La Repubblica*, 17 novembre 2007, web; vi si rimanda anche per altre interessanti considerazioni). Sul fatto che la fiction sia considerata «figlia di un dio minore» rispetto al cinema (Buonanno 2000b: 17) non ci sono dubbi. L'osservazione di Mittel (2006: 38-39), secondo cui una parte della complessità della narrazione televisiva americana dipende dal fatto che gli autori di serie televisive sono registi e sceneggiatori del cinema, rende sufficiente conto dell'inutilità di questi pregiudizi e di forme e concezioni piramidali per cui il cinema viene immancabilmente al piano di sopra e la narrazione televisiva in quello di sotto.

La Buonanno ha quindi senz'altro ragione nell'invocare un atteggiamento aperto di fronte a un fenomeno culturale di grande rilevanza. Siamo apertamente d'accordo con lei nell'invocare l'aggettivo *nobile* per la fiction: a patto, però, di non generalizzare.

Le ironie sulla fiction sono qualche volta dettate da malanimo e da pregiudizio, ma va riconosciuto, purtroppo, senza alcuna forma di snobismo, che in molti casi quelle sulla fiction italiana sono meritate, a prescindere dal meccanismo della produzione industriale dell'ancora gracile industria nazionale della serialità (su cui cfr. Petrocchi 1996, Tozzi 1995, Cappuccio 2000; per un confronto con il sistema americano cfr. Braga 2008: 94-99) e soprattutto a prescindere dalla tendenza tricolore verso «la diffusa valorizzazione di sentimenti, vizi e virtù collettivi facilmente identificabili con la sensibilità e il carattere degli italiani, come l'importanza riconosciuta ai legami familiari e affettivi e le diffuse inclinazioni solidaristiche» e l'inclinazione al «familismo italiano nei suoi risvolti più rassicuranti» (Natale 1998: 66).

Tutto ciò trova un fondamento basilare nelle strutture organizzative stesse della televisione italiana, specie nel servizio pubblico. La situazione, che probabilmente tutti gli addetti del settore conoscono ma che pochi hanno il coraggio o la possibilità di dire, è descritta con crudo realismo da Aldo Grasso (*Corriere della Sera*, 16 gennaio 2009, p. 55):

Uno dei difetti principali della fiction italiana è di tipo strutturale, e riguarda la sua parcellizzazione. Il sistema funziona così, specie in Rai: un responsabile della fiction, che sta in carica un numero limitato di anni, deve accontentare il maggior numero di persone (molte delle quali hanno legami politici) e, nello stesso tempo, dare alla luce prodotti che vadano in onda mentre lui è ancora seduto alla plancia di comando. Altrimenti, a goderne, sarà il suo successore. Per questo è stata inventata la formula della miniserie in due puntate. Che va bene solo per le biografie di uomini celebri, possibilmente in chiave celebrativa. Non c'è mai un progetto a lungo respiro che permetta a sceneggiatori, registi e attori di crescere, di pensare alla grande, di guardare anche fuori dei confini nazionali.

Per giunta (lo si accennava sopra), ad accrescere la sensazione di debolezza, c'è il fatto che in moltissime fiction italiane si ha una certa reticenza nell'affrontare e nel mettere in scena un ingrediente fondamentale come il *conflitto* (parola che, nonostante l'apparenza integralmente "italiana", in senso televisivo e in questa specifica accezione rappresenta un calco semantico sull'inglese *conflict*): «per perseguire sofisticate strategie di elusione di ogni contrasto netto e sensibile, si finisce per non mettere in scena alcun conflitto, o a renderne opachi e indefiniti i

contorni, dando luogo ad una narrazione sfocata e insoddisfacente» (Ventriglia 2000: 182).

Com'è noto da tempo, i protagonisti medi della fiction italiana sono figure sociali classiche, paterne e rassicuranti: il maresciallo dei carabinieri, il maestro elementare, il sacerdote (Buonanno 1997b: 33). Per fare un ragionamento comparativo, si pensi alla rappresentazione complessa, articolata e difficilmente dimenticabile del Male e delle figure degli Antagonisti messa in atto nelle serie americane di alto livello, da *Lost* a *Breaking bad*, in cui Bene e Male sono mescolati.

Il tabù del lieto fine, quindi, è stato ampiamente e da tempo rotto. Osserva Sorice 2004: 61-62, a proposito di *X-Files* e delle serie analoghe, che «tutti questi prodotti [...] ruotano intorno alle paure di fine millennio e adombrano la rottura dell'ingenuità televisiva: se, infatti, era stato finora il cinema a regalarci anche finali inquietanti, ambigui o decisamente negativi, la televisione si era mantenuta fedele alla risorsa educativa del "lieto fine". Le fiction di *fanta-adventure* privano definitivamente anche la televisione della certezza dei finali positivi e dei buoni sentimenti». Il problema è che, appunto, nella fiction italiana tutto ciò deve ancora arrivare.

Proprio il conflitto, nella produzione tricolore, è quanto meno edulcorato. La fiction italiana (almeno quella, ed è tanta, *social-buonista*: la definizione è di Fumagalli 2008: 154) dovrebbe intanto scrollarsi complessi e atteggiamenti da Bambie. A questo proposito appare molto interessante il ragionamento di Fumagalli 2008, che mette in relazione il cinema hollywoodiano con la fiction italiana, mettendo la serialità americana su un piano diverso, e di netta opposizione rispetto ai primi due termini di confronto: «la nostra fiction televisiva è molto più vicina al cinema hollywoodiano che non alle serie televisive americane. Si tratta, infatti, in entrambi i casi, di prodotti generalisti, rivolti al pubblico più vasto. Il cinema hollywoodiano ha una componente importante di film che si rivolgono specificamente al pubblico dei teenager (cosa che la televisione italiana non si può permettere), ma ha anche un nutrito numero di film per un pubblico molto più ampio [...]. Di fatto, molti autori e producer della nostra fiction hanno appreso il mestiere grazie al confronto con i modelli del cinema americano». Quanto al gradimento del pubblico, «i risultati di audience della fiction Rai sembrano darle ragione». Quanto alla qualità del risultato, invece, i box raccolti da Buonanno 1991 sono molto eloquenti di un giudizio impietoso sulla fiction italiana che contempla poche eccezioni e molte vittime; e non sempre si tratta di un (pre)giudizio imputabile al deprecabile snobismo intellettuale di cui abbiamo detto, che pure abbonda nella nostra classe intellettuale e da cui si prendono qui accuratamente le distanze.

Ne costruiamo una piccola antologia. Giorgio Vecchiato (*Il Giorno*, 6 aprile 1989) su *Ti presento un'amica* (film-tv, Canale 5): «qui ci sono monologhi tanto interiori quanto esteriori: si fermano in macchina, voltano le spalle a un amico, si sdraiano in riva al Tevere ed esternano il loro bravo pensierino. Tipo questi: gli animali sono migliori degli uomini, o l'unico rimedio contro l'infelicità è l'ironia». Ugo Buzzolan (*La Stampa*, 27 settembre 1989) su *Disperatamente Giulia* (Canale 5): «una soap-opera più succinta (sei puntate al posto di 25 o 125)». Beniamino Placido e Paolo Pedullà (rispettivamente, *La Repubblica*, 12 novembre 1989 e *La*

Nazione, 15 novembre 1989) su una fiction con Lino Banfi e alcuni dei suoi familiari, di Marida Caterini (*Il Giornale d'Italia*, 31 gennaio 1990) sulla miniserie *Un bambino in fuga* (Raiuno), di Giovanni Delbecchi e di Donatella Cuomo (rispettivamente, *Il Giornale*, 5 marzo 1990 e *Gazzetta del Sud*, 7 marzo 1990) su *Pronto soccorso* (Raiuno), e via dicendo (male).

Dall'inizio degli anni Novanta le cose non sembrano molto cambiate, a parte l'arrivo della tv satellitare: «le occasioni che i Fox Channels Italy stanno offrendo alla fiction italiana sono molto interessanti: diversa la pezzatura rispetto allo standard delle agiografie Rai e Mediaset, meno ossessivo l'impatto sul pubblico, maggiore libertà espressiva» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 17 ottobre 2008, p. 61).

Ci permettiamo di tornare ad Aldo Grasso e a proporre una breve antologia dal *Corriere della Sera*, ampliabile a piacimento, di giudizi piuttosto critici verso fiction italiane recenti, che hanno, in sostanza, un'impostazione pedagogistica e sentimentalistica (Vox 1999), a differenza di quella d'oltreoceano, tesa non a convincere lo spettatore ma a rappresentare nodi problematici (Grasso 2007: 6). Senza sistematicità – e facendo attenzione al continuo meccanismo comparativo chiamato in campo da Grasso:

Che la fiction [*Butta la luna*, RaiUno] rientri nella saga del politicamente corretto, nella saga del piagnisteo, non ci sono dubbi [...] tecnicamente, linguisticamente, «Butta la luna» è proprio l'apoteosi del buonismo melò, uno strano miscuglio di cinema democratico e soap televisiva (che è quanto poi la nostra produzione fa abitualmente), di carabinieri buoni (che intanto però ci provano) e di assistenti sociali stronze, di luoghi comuni e di sentimentalismo predicatorio (7 dicembre 2006, p. 55)

La fiction italiana è fatta così: se la storia è ambientata in campagna, al mattino c'è sempre un gallo che canta (anche se nessuno tiene più galli a razzolare); se la coppia è in crisi, c'è sempre un amante nascosto; se c'è un ritorno alle origini, c'è sempre un primo amore che attende. La fiction italiana è fatta così: si fonda su quel tipo di recitazione dove gli attori si prendono maledettamente sul serio anche se non sono all'altezza della serietà, dove trapela l'ambizione di narrare la crisi di coppia, i giochi di coppia, le ex belle coppie «alla Bergman» e poi si finisce inevitabilmente nelle spire di «Incantesimo», e dietro ogni battuta di dialogo c'è in eterno una Maria Venturi (3 gennaio 2006, p. 47)

Il difetto è che noi ci siamo specializzati solo in agiografie, confessionali o laiche non importa, adoriamo creare santini, abbiamo capito che è facile trasformare gli spettatori in devoti: anche in tv siamo eternamente un popolo di santi, di poeti e di navigatori. [...]. A proposito di navigatori, il malinteso editoriale della Rai è il mito della condivisione storica. Ma sarebbe più giusto parlare di «lottizzazione dell'immaginario»: se c'è il governo di destra bisogna fare le foibe, se c'è quello di centro (c'è sempre) Padre Pio, se c'è quello di sinistra, il santo sindacalista (4 ottobre 2006, p. 47)

la miniserie [*Io non dimentico*, Canale 5] fotografa molto bene lo stato d'indigenza creativa in cui si trova la fiction italiana. Colpa di chi? Dei produttori? Delle reti? Degli sceneggiatori? Degli attori? Del pubblico che sembra apprezzare simili polpettoni? (9 gennaio 2008, p. 61)

Inutile poi lamentarsi se all'estero non ci tengono in considerazione, se siamo piombati in una sacca di arretratezza, di povertà espressiva, di analfabetismo finzionale [...]; qualcosa di diverso dal canone della «sacca da piedi» (il compito principale della fiction italiana è tenere al caldo i piedi dello spettatore, anzianotto anzichenò) è impresa impossibile (29 ottobre 2008, p. 53)

Assodato che sulla fiction italiana esistono pareri insanabilmente diversi (con prevalenza di quelli critici), osserva ancora Buonanno 2000b: 19-20 (alla studiosa stiamo attribuendo, con qualche semplificazione indebita, una sorta di ruolo di difensore d'ufficio dell'imputato) che anche «stabilire cosa sia “fiction di qualità” finisce per essere materia d'opinione, d'interesse, o d'impostazione di potere culturale», e che «la “qualità della fiction”, al contrario, non è proprietà o prerogativa di questo o quel singolo programma». La studiosa propone pertanto di partire dal concetto di *fictionscape*, «il panorama complessivo della produzione di fiction domestica che, in un arco temporale dato, è offerta e messa a disposizione del pubblico. Si può convenire che la prospettiva temporale di base è la stagione televisiva, e dunque il *fictionscape* è il paesaggio costituito e costruito dall'intera offerta stagionale (o pluristagionale) di fiction». La proposta di svincolarsi dalla valutazione di un singolo titolo in favore di una rappresentazione di un'ampia gamma di esperienze e di una pluralità di rappresentazioni è interessante sul piano della lettura sociologica (anche se non risolve il problema della valutazione delle singole opere, che d'altra parte è difficilmente misurabile in termini oggettivi), tanto più che è associata alla considerazione dell'effetto della prossimità culturale. Si tratta di «un fattore primario di orientamento della domanda e dei consumi culturali, secondo bisogni e piaceri di riconoscimento, familiarità, identità» per cui gli spettatori «ricercano innanzitutto se stessi, vale a dire i costumi e gli stili di vita, gli accenti, i volti, i paesaggi, i caratteri, e quant'altro, legati e appartenenti al proprio mondo sociale, risonanti entro le sfere della propria esperienza localmente situata» (Buonanno 2000b: 22-23). Lo stesso ragionamento, con un punto di vista appena diverso, è fatto dal responsabile della Fiction Rai Agostino Saccà: «c'è il bisogno attuale di un racconto che identifichi lo spettatore con la propria identità nazionale confrontandosi con le spinte globalizzanti e insieme con le immigrazioni dal Sud del mondo [...]. Il prodotto italiano vince nei nostri palinsesti perché è in profonda sintonia col Paese e rappresenta una versione contemporanea dell'antica piazza del Paese» (intervista a Paolo Conti, *Corriere della Sera*, 17 giugno 2006, p. 34).

La prossimità culturale, unita al fatto che la fiction italiana parli a segmenti più tradizionali della società (Fabris 2000: 68-70), è un fattore che offre risposte a domande altrimenti imbarazzanti o a fatti diversamente inspiegabili, cioè se davvero, per es. (e per tornare alla valutazione dei singoli prodotti), *Commesse*, travolgente successo della stagione 1998-99 (oltre dieci milioni di spettatori su Raiuno), o *Amiche mie* e *Mogli a pezzi*, più recenti, siano paragonabili per qualità a *Sex and the City*, che ne ha totalizzati, in Italia, molti di meno. Abbiamo paura, nonostante che la scelta dei telespettatori italiani sia stata inequivocabile (cfr. le osservazioni di Fumagalli 2008: 142 che illustreremo tra poco), che la nostra risposta sia un secco «no» e si situi pertanto al polo opposto. Dalla nostra c'è il fatto che, malgrado il numero degli spettatori, le irradiazioni culturali parlano chiaramente a favore del radicamento di *Sex and the City*, e non certo di *Mogli a pezzi*, nel patrimonio culturale del nostro Paese. Se il *claim* di una pubblicità di un'utilitaria diffusa alla fine del 2008 è *flex and the city*, e se la serie è esplicitamente nominata in un successo di Jovanotti, questa sorta di *impact factor* è, a suo modo, un criterio di valutazione oggettivo.

Non si può tuttavia sorvolare su un fatto, descritto con radicale realismo da Fumagalli 2008: 142 (e cfr. anche Romersa 2007):

I giornali parlano molto di alcune serie magari premiate, ma questa ribalta mediale non deve far dimenticare che si tratta comunque assai spesso di prodotti che rimangono assolutamente di nicchia: *I Soprano* o *Sex and the City*, *Rome* o *Six Feet Under* possono magari raggiungere dei livelli di scrittura e recitazione molto raffinati, ma non sono mai stati e ben difficilmente saranno dei veri successi popolari. Sono prodotti che raggiungono l'1 o il 2% della popolazione o poco più in casi molto fortunati. Del resto, anche le pochissime serie che in Usa sono molto popolari come *CSI* o *Grey's Anatomy* raramente arrivano a toccare il 10% della popolazione. Assai meno di quanto si possa dire per i prodotti di successo della televisione italiana, che con share che possono arrivare al 30 o al 40% (con punte eccezionali del 51% per *Papa Giovanni*, RaiUno) raggiungono spesso circa il doppio dei più popolari prodotti Usa in termini di rating.

Naturalmente i dati sono incontestabili e parlano in favore di una divaricazione che sembra insanabile tra prodotti popolari e prodotti di qualità; vanno però un po' tarati, nella loro crudezza, considerando due fatti. Il primo, che da noi le reti televisive nazionali in chiaro sono di fatto solo sei (e mezza, considerando insieme La7 e MTV; il satellite cresce costantemente, ma non tanto da intaccare ancora le reti generaliste): negli USA, quindi, il pubblico si ridistribuisce su più proposte di quanto non faccia in Italia. Negli Stati Uniti nessuna rete, qualunque programmazione proponga, ha la minima possibilità di raggiungere il 50% di *share*: non ci si avvicina neanche. La controprova è data dal fatto che serie come *Desperate housewives*, che in Italia hanno uno *share* considerato medio-basso, con la stessa percentuale di spettatori negli USA sarebbero considerate dei *best seller*. Il secondo è la lettura per fasce d'età, che parla di una diffusione della serialità di alto livello tra le nuove generazioni e tra i quaranta-cinquantenni, mentre le fasce alte (oltre i 55 anni) sembrano praticamente impermeabili al fenomeno. Per giunta, come si osserva in Carat Expert 2007: 144, «il potere d'attrazione esercitato dalla serialità made in USA risulta ancora più evidente se si considera che questo pubblico, giovane ed evoluto, è proprio quello meno incline alla fruizione televisiva: rispetto alla media dell'audience generalista, i "fedeli" guardano infatti in misura maggiore i nuovi telefilm, ma hanno un consumo minore del resto della programmazione». Gli spettatori delle serie tv di qualità sono peraltro buoni consumatori, come dimostrano le strategie di *product placement* messevi spesso in atto: Massimo Scaglioni (*CorriereEconomia*, 21 maggio 2007, p. 6) cita proprio i casi dei Mac di 24 e delle Manolo Blahnik di Carrie in *Sex and the City* come rappresentativi di questo aspetto. Se tutto ciò corrisponde a tendenze di lungo respiro, un certo riequilibrio in futuro sarà inevitabile. Ecco qualche dato che conforta il nostro ragionamento: per il primo aspetto, *Dr. House*, una serie di alto livello tra le più popolari, aveva una media del 16,25% di ascolti nel 2006: il dato dimostra che anche in Italia è possibile uscire da una visione di nicchia anche per un prodotto di questa qualità. Per il secondo, gli stessi dati Auditel riferiti ancora a *Dr. House* parlano di una differenza tra un ascolto sotto il 10% per gli ultracinquantenni e sopra il 30% per il pubblico fino a 24 anni.

9. ... e l'italiano nella fiction

Rinviamo un panorama sulla lingua italiana nella fiction al quadro di Debora de Fazio, riprendendo qui alcune osservazioni del paragrafo precedente. In generale, vale spesso, purtroppo, la considerazione di Grassi 2007: 149: «durante la visione di *fiction* italiane si ha spesso la sensazione di trovarsi davanti ad una messa in scena poco realistica, a volte addirittura fasulla. [...] La percezione di scarsa credibilità emerge soprattutto nel paragone con le *fiction* straniere (prevalentemente americane) trasmesse quotidianamente dalle reti televisive. La *fiction* italiana risulta meno vera, più costruita, del corrispondente prodotto americano tradotto in italiano».

Le scelte linguistiche, come si vedrà nelle analisi specifiche delle varie serie, non potrebbero essere più diverse: il ventaglio va dall'italiano dell'uso medio (talvolta, come in *RIS*, con forti proiezioni verso la settorialità) all'italiano regionale (o agli italiani regionali). Le parlate locali sono da secoli un ingrediente di comicità nella commedia teatrale e, più di recente, in quella cinematografica (ROSSI, *Il linguaggio*, p. 346), e quindi sono coerenti, a loro modo, anche scelte come quelle fatte in *Carabinieri*, che stiamo eleggendo a rappresentante di tutto quello che non va nella fiction italiana, anche se magari costituiscono un passo indietro rispetto allo spazio di dignità faticosamente conquistatosi dalla regionalità dopo il neorealismo (Rossi 2007: 41). Abbiamo quindi, a parte l'intonazione dei singoli protagonisti, il romanesco di forte connotazione macchiettistica che caratterizza singoli inserti del carabiniere Bordi («*ammazza!*», «ma che *stai a scherzà?*»), l'italiano genericamente settentrionale del barista Pippo, denso di caratteristiche morfosintattiche come il *te* soggetto in contesti enfatici («assaggialo *te*», «adesso me li dai *te* sessanta centesimi»), il fiorentino di Tina, caratterizzato foneticamente con l'immane gorgia («io sarò anche all'*antiha*»), la vera forma-bandiera della Firenze di oggi. Sono quindi ingredienti che ci aspettiamo, per quanto il loro scopo sia diverso da quello che il dialetto assume nel cinema d'autore contemporaneo, proiettato nelle sue realizzazioni migliori verso tentativi di mimesi plurilinguistica (Angelucci 2004).

Altri aspetti ci spingono però verso un giudizio che non può non essere severo. La ricerca di comicità spinge gli autori verso inqualificabili freddure. Abbiamo già detto che a nostro avviso il pubblico italiano non merita i giudizi da “popolo bue” che parte degli intellettuali del nostro Paese gli attribuisce, ma bisogna dire che a volte sceneggiatori e autori sembrano avere davvero poca fiducia nella qualità intellettuale dei nostri spettatori. Ecco un esempio, che trascriviamo integralmente. Davanti a una statua kitsch circondata dal filo spinato che nessuno vuole toccare, si svolge il seguente dialogo tra il carabiniere Bordi e Tina:

- Secondo te / perché nessuno t'ha sposato? / Eh?
- Dimmelo te / perché / guarda / io nun ci arrivo!
- Altro che filo spinato sarebbe stata la tua fede al dito!

La climax che coincide con la battuta (?) finale spinge i presenti a una fragorosa risata, e forse non occorre essere Aldo Grasso per giudicare la freddura con irritazione. Se la qualità della fiction si giudica anche da qui (e noi, ovviamente, chiediamo con Alfieri 2005: 353-354 che la qualità della lingua e della scrittura sia

inclusa a pieno titolo tra i parametri di giudizio), nella fiction italiana di questo genere c'è ancora moltissimo lavoro da fare.

Se ci si debba rassegnare a ciò (ma bastano esperienze recenti come *Tutti pazzi per amore* o *Romanzo criminale* per rispondere negativamente) in nome dell'audience è un discorso complesso. Per rispondere ci serviamo delle parole, estremamente ragionevoli, di Alfieri 2005: 396: «in sostanza occorre proporre modelli di trascinarsi verso l'alto, senza assumere ruoli censori o stigmatizzanti, ma orientando con opportuna consulenza, verso l'adeguatezza linguistica, stilistica e pragmatica la complessa testualità televisiva prodotta dalle reti nazionali, pubbliche e private. Sarebbe un modo semplice e non invasivo, ma soprattutto scientificamente fondato, di far sì che il parlato televisivo sfrutti al meglio – come sembra fare, seppur inconsapevolmente, nei casi migliori – la sua natura di parlato programmato».

10. In conclusione

Le serie tv di cui parliamo in questo volume sono particolarmente esposte a un fenomeno nuovo, seppure non proprio di massa, e forse anche ai limiti della legalità, se consideriamo le severe leggi del *copyright*. Il fenomeno è assimilabile a quello degli *early adopters*, a cui danno vita gruppi di fans duri e puri che, in rete, non si accontentano delle tecnologie medialì correnti, prima di tutto la tv generalista, ma anche quella a pagamento – entrambe ormai da considerare saldamente *mainstream*, esaurito il tempo in cui la seconda era una novità per il nostro Paese –, e la distribuzione in dvd, che pure, per le serie tv è in crescita (i dati di Massimo Scaglioni, *CorriereEconomia*, 21 maggio 2007, p. 6, parlano di un aumento del 46% in un anno per il mercato in dvd delle serie televisive). Certo, nelle pratiche di consumo una differenza tra il palinsesto generalista e la trasmissione a getto continuo di contenuti delle reti tematiche c'è ed è innegabile. Non è la stessa cosa essere costretti alla visione a un determinato orario e sapere che la serie che si intende seguire viene trasmessa più volte nel corso della settimana, con orari e combinazioni differenti che contribuiscono a staccare la trasmissione dei contenuti dal tempo sociale e a produrre una temporalità inglobante ciclica (Pezzini 2002b: 15). Qui però stiamo parlando di un ulteriore salto di qualità: di utenti che scaricano le serie televisive dalla tv canadese o australiana ben prima della loro pubblicazione in Italia che in molti casi non ci sarà mai, aggiungendo poi i sottotitoli in italiano, prelevabili da vari siti. In questo si distingue in primo luogo www.subsfactory.it, che costituisce in questo senso un ormai imponente archivio – peraltro senza alcun fine di lucro – della sottotitolazione che non può essere certo ricondotto alla banale logica «*permesso vs. vietato*». Il fenomeno aggira una delle caratteristiche costitutive dei media che normalmente trasmettono queste opere, cioè la fruizione contemporanea all'emissione del segnale che è propria della televisione e degli altri media che «vincolano il loro consumo ai tempi delle loro enunciazioni» (Bettetini 1984: 94). Qui la fruizione avviene all'ora e al momento individualmente desiderati: sono gli utenti a imporre il proprio tempo. Da questo punto di vista ci si può chiedere se davvero i fruitori delle serie televisive siano davvero, a tutto tondo, *telespettatori*

nel senso tradizionale della parola, o se non vadano inquadrati nel neologismo *webspettatori*. Tutto ciò non ha riflessi sul confezionamento del prodotto (e non parliamo solo della serialità, ma di qualunque testo di natura filmica): non cambiano né il ritmo eterotrainato del messaggio iconico (cioè l'assoggettamento alle leggi del palinsesto, anche leggero), la non correggibilità (se non si capisce una battuta, l'unica speranza per il fruitore resta quella di recuperarne il senso attraverso il contesto successivo), la durata prefissata (Rossi 2007: 9). Tuttavia, tranne l'ultimo fattore – in fondo, a ben vedere, aggirabile anch'esso perché lo spettatore può decidere *quanti* episodi vedere, cioè può in un certo stabilire la durata della sessione –, la novità non è da poco.

Ai sommovimenti in atto si aggiungono – e qui torniamo nella piena legalità – le fiction prodotte a basso costo solo per la rete, che tagliano alla radice il problema del rapporto con la tv. Episodi di durata molto breve, come le 15 microfictions di tre minuti girate da David Lynch per Macromedia in esclusiva per Internet (si tratta di *Rabbits*, su cui cfr. la scheda specifica), seguono altri percorsi che esulano dalla nostra analisi; per la durata, ma non certo per i costi, sono simili a questa le iniziative come i 24 episodi da un minuto realizzati per il lancio della quarta serie di *24* e diffusi unicamente attraverso i cellulari (si tratta però di un vero e proprio *spin-off* dal titolo *24: cospirazione*, ambientato presso il CTU di Washington anziché quello di Los Angeles).

Tra le serie per il web, a sorpresa, ci sono anche prodotti italiani; *Estreme*, di Lorenzo Galanti, è peraltro tra le prime a segnare il fenomeno nell'ormai televisivamente lontano 2000 (Maria Volpe, *Corriere della Sera*, 13 aprile 2000, p. 36). L'ultima è *Mamme imperfette*, di Ivan Cotroneo, una serie sociale, giunta nel 2013 alla seconda stagione, in onda solo sul sito del *Corriere della Sera*, www.corriere.it.

Un'ultima nota, legata alla produzione della narrativa seriale. Escludiamo dal discorso le sitcom, che non soffrono particolarmente di problemi di questo genere perché la ripresa di scene che si svolgono in poco più di una stanza con gli esterni ridotti al minimo non richiedono spese particolarmente rilevanti (non conteggiamo i compensi degli attori, ovviamente). Per il resto, i costi di produzione sono altissimi, così come sono lunghi i tempi di realizzazione. La crisi economica globale si è riflessa sulla serialità televisiva in modo pesante. Anche se a questa domanda non possiamo ancora dare risposte puntuali, il taglio di grandi produzioni come *Terranova*, che soffriva di problemi di bilancio più che dell'attenzione degli spettatori (che non è mai venuta meno), indica che quello dei costi è un problema a cui le grandi strutture produttive avranno pensato in termini perentori: tagli meno visibili, come la riduzione di durata di singole opere, non potranno forse mai essere quantificati con la stessa evidenza.

Questo intervento è un rimaneggiamento, con sostanziali aggiornamenti, di quello pubblicato dall'autore nel volume di Marcello Aprile e Debora de Fazio, *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Galatina, Congedo, 2010, pp. 13-50.

Per lo scioglimento delle sigle bibliografiche cfr. la pagina *Studi e fonti* di questo sito.