

Lit. 16.000

ISBN88-7695-157-1

F. COLOMBO (a cura di) TELEVISIONE E INDUSTRIA CULTURALE IN ITALIA



TELEVISIONE E INDUSTRIA CULTURALE IN ITALIA

a cura di
Fausto Colombo

COOPERATIVA LIBRARIA
I.U.L.M.



TELEVISIONE E INDUSTRIA CULTURALE IN ITALIA

a cura di
Fausto Colombo

© 1997 Cooperativa Libreria I.U.L.M. S.c.r.l.
Via Filippo da Liscate 1.2 - 20143 Milano
Prima edizione: aprile 1997

Ristampa:

7	6	5	4	3	2	1	0
2009	2002	2001	2000	1999	1998	1997	

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

ISBN 88-7695-157-1

Milano 1997
Cooperativa Libreria I.U.L.M.

INDICE

<i>Introduzione</i>	9
Fausto Colombo	
INDUSTRIA CULTURALE E IDENTITÀ NAZIONALE	
<i>Questioni di metodo</i>	13
1. <i>Storia sociale e paradigmi della ricerca sui media</i>	19
2. <i>Le strategie, i soggetti, i concetti di prodotto culturale in Italia</i>	19
2.1. <i>Due strategie, quattro figure</i>	20
2.1.1. <i>Il grillo e il corvo</i>	20
2.1.2. <i>Il topo e il gatto</i>	24
2.2. <i>I soggetti</i>	28
2.2.1. <i>Il ruolo del pubblico</i>	29
2.2.2. <i>Il ruolo della produzione</i>	35
2.2.2.1. <i>I soggetti produttivi nella complessità pubblicitaria</i>	40
2.3. <i>I prodotti</i>	43
Piermarco Aroldi	
PER UNA BREVE STORIA DELLA TELEVISIONE (ITALIANA)	
1. <i>Alle origini: le esperienze statunitense e britannica</i>	51
2. <i>La paleotelevisione italiana (1954-1976)</i>	54
3. <i>La neotelevisione italiana (1976-1990)</i>	59
4. <i>Dopo la legge Mammì (1990-1996)</i>	66
Luisella Farinotti	
L'INFORMAZIONE	
1. <i>L'importanza dell'informazione televisiva</i>	71
2. <i>Le origini dell'informazione televisiva</i>	73
3. <i>L'informazione controllata</i>	79
4. <i>L'informazione lottizzata</i>	81
5. <i>L'informazione spettacolo</i>	84

Daniela Cardini	
LA FICTION	98
1. Per una definizione di fiction	95
2. Fiction e televisione: mito, genere, serialità	99
2.1 Il dibattito sul genere televisivo	101
2.2 Serialità e ripetizione nella fiction televisiva	105
3. La fiction italiana nella paleotelevisione: il modello teatrale	109
4. La fiction italiana nella neotelevisione: il modello cinematografico	113
4.1. Il caso "Dallas"	113
4.2. La "via italiana" alla serialità	115
5. Verso nuovi modelli?	119
Gaetano Tramontana	
L'INTRATTENIMENTO	123
1. Origini	124
2. Il quiz	127
3. La piazza in televisione	129
4. La parodia come metalinguaggio	131
5. La sperimentazione	135
6. Gli anni Ottanta e la ripetizione	142
7. L'invasione del contenitore	144
Anna Manzato	
IL PUBBLICO	147
1. La rappresentazione del pubblico nella paleotelevisione	150
2. La rappresentazione del pubblico nella neotelevisione	154
2.1. Persistenze e mutazioni	155
2.2. Le forme della quotidianità	158
3. Un quadro tipologico del pubblico in televisione: verso una nuova fase?	165
4. La rilevazione del pubblico	167

INTRODUZIONE

Questo volume nasce come supporto bibliografico all'insegnamento di Teoria e Tecnica delle Comunicazioni di Massa, nell'ambito del Corso di laurea in Relazioni Pubbliche dello IULM di Milano. Il suo obiettivo di fondo è quindi eminentemente didattico, nonostante la preoccupazione generale che lo sorregge sia anche quella di fornire un contributo scientifico di qualche rilevanza.

In effetti, il corso in questione ha messo a tema, come oggetto monografico, la televisione, e in particolare la televisione italiana: argomento che ha già prodotto una vasta saggistica, sia sul fronte diciamo così generale che su molti aspetti particolari, fino alla più spicciola attualità. In questa saggistica sono state mobilitate praticamente tutte le metodologie di ricerca e di interpretazione messe a punto negli ultimi trent'anni dalle scienze sociali, dalla psicologia sperimentale alla sociologia della comunicazione, dalla semiotica alla storiografia. Proprio per l'ampia gamma di prospettive e di strumenti già messi in campo, ritengo doveroso precisare in anticipo il punto di vista sviluppato coerentemente in questo volume, lungo un filo rosso che unifica i saggi che lo compongono. Tale punto di vista è quello che definiremo della storia sociale dell'industria culturale. Chiariamo i termini: con storia sociale intendiamo una prospettiva storiografica che non si limita a ricostruire gli eventi relativi ai media nel loro complesso o a un solo medium, considerato nella sua specificità, ma integra gli eventi e le trasformazioni in un più

Daniela Cardini

LA FICTION

Nell'ambito del vivace e ricchissimo dibattito teorico sulla televisione, lo spazio riservato all'analisi della fiction è considerevole e si articola in molteplici percorsi interpretativi. Tentare di proporre un panorama nei termini consentiti dalla struttura del presente contributo richiede in via preliminare alcune precise scelte di campo, allo scopo di delimitare il territorio di analisi.

Il filo conduttore che intendiamo seguire è costituito dalla ricognizione delle trasformazioni che hanno interessato la fiction televisiva in Italia dagli anni Cinquanta ad oggi; tuttavia, sarebbe fortemente riduttivo limitare l'esposizione ad una semplice lettura cronologica delle diverse forme nelle quali essa è stata declinata, così come risulterebbe altrettanto parziale ricondurre i mutamenti attraversati dalla fiction ad una tassonomia dei numerosi "sotto generi" nei quali questa si dà in quanto prodotto mediale.

Per comprendere le caratteristiche e il ruolo giocato dalla fiction all'interno delle problematiche connesse all'analisi del mezzo televisivo, è necessario prendere in carico alcuni punti nodali del più ampio dibattito teorico. Il primo passo consiste nel determinarne i *confini semantici*, e per far ciò è utile svincolarla dalle connotazioni immediatamente riconducibili alla sfera massme-

diologica. Se è vero che i significati generalmente attribuiti al termine non nascono in ambito televisivo, ma affondano le radici nella struttura antropologica del mito e del gioco, e solo in seconda istanza si manifestano in espressioni medialità, diventa allora interessante ricostruire – seppure per sommi capi – il percorso di trasformazione e di attualizzazione di quello che si può considerare un “termine ombrello”.

Le potenzialità del linguaggio televisivo offrono alla narrazione mitica innumerevoli possibilità di declinazione, che si articolano lungo due snodi fondamentali: i concetti di *genere* e di *serialità*. Il dibattito sullo statuto del genere televisivo e sulla sua progressiva smaterializzazione nella televisione cosiddetta di flusso costituisce uno dei luoghi più frequentemente attraversati dalla critica, e si pone come punto nevralgico proprio nell'analisi della fiction. Essa viene infatti considerata da più parti non solo come la cifra stilistica dominante della neotelevisione, a causa del suo progressivo debordare verso i territori dell'informazione e dell'intrattenimento, dando origine a quelle ibridazioni – come i reality shows – che dominano oggi i palinsesti; ma anche come vero e proprio metalinguaggio del mezzo televisivo, la cui dimensione quotidiana e rituale riprende i caratteri distintivi del racconto mitico.

Per quanto riguarda la serialità, essa costituisce un elemento imprescindibile nell'analisi della fiction neotelevisiva, la costante che caratterizza la miriade di sottogeneri in cui si declina il racconto elettronico. Anche in questo ambito il dibattito teorico si è sviluppato con vivacità, soprattutto tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta. Oltre che per le sue implicazioni teoriche, la tematica della serialità è particolarmente significativa dal punto di vista dello sviluppo storico della fiction in

Italia. Il confronto – e spesso lo scontro, in termini di ascolti – tra la serialità di stampo americano (del nord e del sud) e le produzioni nazionali è un ambito particolarmente denso, il quale a sua volta dà modo di considerare la dialettica tra sistema pubblico e sistema privato che dalla metà degli anni Settanta in poi caratterizza il broadcasting italiano.

Sarà quindi alla luce delle considerazioni relative ai nodi problematici messi in evidenza sin qui – definizione del termine, dibattito sul genere e sulla serialità – che verrà infine affrontato lo sviluppo diacronico della fiction italiana, sulla scorta di alcuni esempi significativi che daranno conto anche dei numerosi sottogeneri nei quali si declina il racconto elettronico nella produzione televisiva del nostro paese.

1. Per una definizione di fiction

Abbiamo più sopra attribuito alla fiction la definizione di “termine ombrello”; la ragione risiede principalmente nel fatto che uno sguardo ravvicinato alle forme espressive e ai prodotti medialità che vengono fatti rientrare in questa categoria mette a fuoco caratteristiche e modelli che appaiono non facilmente omogeneizzabili tra loro. Il rischio che si corre nell'affrontare questo scivoloso territorio è duplice: da una parte, ci si può limitare ad accettare una definizione molto ampia, e per ciò stesso scarsamente utile, che fa coincidere il significato del termine inglese con la sua traduzione più immediata e letterale – “finzione” –; dall'altra, si può arrivare ad estremizzarne la rappresentatività, frantumandone i confini in una miriade di microcategorie, ciascuna indicativa di

una particolare forma espressiva in cui la fiction si può declinare.

Nel delineare gli ambiti di competenza e di pertinenza della fiction, la dimensione *finzionale* è sicuramente un aspetto di grande rilevanza. È vero, infatti, che la modalità simulatoria – intesa come tentativo di riprodurre “superfici significanti dotate di effetto di realtà”¹ – definisce il territorio della fiction rispetto al dato fenomenologico. Ma tale dimensione non può essere disgiunta dall'altra componente essenziale alla sua definizione, cioè la *narrazione*. La possibilità di simulare porzioni di realtà è attualizzata dalla modalità narrativa, la quale a sua volta è definibile come il filtro che separa la realtà dal suo interlocutore;² ed è proprio dall'incrocio di queste due dimensioni che vengono generati i mille “mondi possibili” della fiction. Collocata in questa prospettiva, essa si presenta quindi non solamente in quanto semplice riproduzione del mondo, ma come sua possibile interpretazione.

Per definire la fiction, quindi, non si dimostra sufficiente riconoscerne il carattere simulatorio di rappresentazione del reale, in contrapposizione alla sfera dei fatti e degli accadimenti della vita fenomenologica. È necessario sottolinearne l'aspetto di messa in discorso dell'esperienza e di trasposizione della stessa in forme narrative, dotate cioè di norme e codici che ne regolano la produzione e la ricezione.

A partire dall'individuazione di questa doppia anima della fiction, che viene nascosta dalla frettolosa traduzione letterale del suo significato, è quindi possibile rintrac-

1. U. Volli, *Il libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 61.

2. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, New York 1966 (trad. it. *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 357).

ciarne l'origine in ambiti ben lontani dalla sfera del linguaggio audiovisivo. Simulazione e narrazione, infatti, costituiscono il cuore del racconto epico orale, così come di ogni forma scritta di produzione narrativa e poetica. Alla radice si trova la multiforme struttura del *mito*, che modella il desiderio di conoscenza e di interpretazione del mondo attraverso gli strumenti della simbolizzazione fantastica.³

Se è vero che il mito, come lo ha definito Barthes, “ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità”;⁴ se può essere considerato come la trasposizione in forma narrativa dell'imitazione di un'azione del mondo, è allora rintracciabile proprio in questa sua proprietà costitutiva il terreno comune di tutte le manifestazioni espressive riconducibili all'ambito della fiction. Ciò che muta, nel corso del tempo, è piuttosto la forma assunta dal racconto mitico; questa, sempre seguendo la lettura barthesiana, ha la caratteristica di essere “appropriata” e di variare quindi in relazione ai differenti contesti di produzione, mentre è la sua funzione a rimanere stabile e a dare coerenza alla “condensazione informe, instabile, nebulosa”⁵ del mito stesso.

3. Ci si riferisce qui alla lettura in chiave antropologica operata da Lévi-Strauss del mito come elemento basilare della cultura, di cui egli indaga le condizioni di possibilità in una società data, mettendone in luce la coerenza e la logica a dispetto dell'apparente non plausibilità. Secondo Lévi-Strauss la produzione di miti rappresenta essenzialmente la capacità di una cultura di riflettere su se stessa. Cfr. in proposito soprattutto: C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958 (trad. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1958).

4. “Al mito il mondo fornisce un reale storico, definito, per lontano che si debba risalire nel tempo, dal modo in cui gli uomini lo hanno prodotto o utilizzato; e il mito restituisce un'immagine *naturale* di questo reale”, R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957 (trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 228).

5. *Ibid.*, p. 201.

Dalla trasmissione orale del mito in forma epica, alla scrittura, al linguaggio audiovisivo, fino alla moderna comunicazione interattiva che caratterizza le reti telematiche, la narrazione simulata del reale continua dunque a costituire una modalità irrinunciabile di esperienza e di conoscenza del mondo.⁶

Ad ulteriore dimostrazione di ciò, è interessante sottolineare la stretta parentela che la fiction intrattiene con la struttura cognitiva del *gioco*. Simulazione e narrazione sono elementi costitutivi anche della dimensione ludica, ma di questa è significativo e funzionale al nostro discorso mettere in luce due aspetti: la *ripetizione*, intesa come modalità di addestramento all'apprendimento, e l'appartenenza del gioco alla sfera del *loisir*, del divertimento, del piacere. Entrambe queste caratteristiche risultano particolarmente significative in rapporto alla fiction audiovisiva, poiché contribuiscono a giustificarne la caratteristica della serialità sia dal punto di vista formale sia per quanto riguarda le modalità fruibili.

Da queste osservazioni preliminari sull'universo semantico del termine fiction dovrebbe risultare evidente l'effettiva complessità del territorio che ci apprestiamo ora ad analizzare con maggiore prossimità. Se già l'aspetto definitorio richiede numerose precisazioni (che non si possono certamente ritenere esaurite da quanto esposto

6. "Un mito è una storia mediante la quale una cultura spiega o comprende alcuni aspetti della realtà o della natura. I miti primitivi sono basati sulla vita e sulla morte, uomini e dei, bene e male. I nostri miti, più sofisticati, si basano invece sull'opposizione tra maschile e femminile, sulla famiglia, sul successo, sul poliziotto inglese, sulla scienza. Secondo Barthes, è la modalità con cui una cultura pensa a qualche cosa, la concettualizza o la comprende" J. Fiske, *Television Culture: Popular Pleasure and Politics*, Methuen, London 1988, p. 213 (trad. nostra).

sin qui), il discorso si addensa ulteriormente non appena si affronta la sfera dell'audiovisivo.

In questo ambito, l'interazione fra i caratteri costitutivi del racconto di finzione e le modalità linguistiche proprie del mezzo televisivo fa esplodere i confini della fiction in una miriade di frammenti, simili tra loro ma declinabili in un numero altissimo di varianti. La struttura del racconto mitico trova nel linguaggio televisivo una dinamo che ne attiva le potenzialità. Pur limitando la presente analisi alle modalità con cui la fiction si articola nel sistema televisivo italiano, è utile considerare contestualmente i due importanti snodi cui si è già fatto cenno: la questione relativa allo statuto della fiction in quanto genere televisivo, e la tematica della serialità.

2. Fiction e televisione: mito, genere, serialità

"Il mito occupa uno spazio particolare nella cultura, mediando tra il sacro e il profano, tra l'arcano e il mondo del senso comune, tra l'individuale e il sociale. Il mito è una forma di discorso, con caratteri distintivi, contraddistinto da forme narrative definite, familiari, accettabili, rassicuranti per la cultura che lo ospita. I miti sono storie. Alcune sono eroiche, la maggior parte sono rituali. Sono i sogni pubblici, il prodotto di una cultura orale che riflette su se stessa. I miti sfumano nelle leggende popolari, più secolari, più letterali, più prevedibili o coerenti sotto l'aspetto narrativo (...). I miti sono logici, emozionali, tradizionali (...). Culture diverse in diverse parti del mondo, in momenti molto differenti, sembrano raccontare miti e leggende simili. I miti sono elementari ma spesso estremamente complessi: naturali ma spesso molto superficiali. La televisione è come il mito. Occupa il medesimo spazio: lo spazio dell'intima distanza".⁷

7. R. Silverstone, "Television, myth and culture", in J. W. Carey (a cura), *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press*, Sage, Newbury Park, London, New Delhi 1988, p. 28 (trad. nostra).

Nella densa prospettiva di analisi proposta dalla corrente dei Cultural Studies,⁸ l'introduzione - tra l'altro - della variabile culturale nella determinazione dei processi comunicativi porta a privilegiare come oggetto di studio i luoghi di produzione e ricezione della cultura popolare, fino a quel momento considerata di scarso interesse dalla critica massmediologica.

È principalmente all'interno di questa cornice che prende forma una lettura della televisione come strumento di costruzione, amplificazione e riproduzione del mito nella società contemporanea; ed è in quest'ambito che si precisa la giustapposizione prima accennata fra il territorio della fiction - intesa come racconto mitico - e la funzione stessa della televisione, che ne assorbe il ruolo di motore narrativo all'interno di una determinata cultura.

La sovrapposizione fra le caratteristiche della fiction ed il linguaggio proprio del mezzo televisivo risulta evidente nella definizione della funzione bardica⁹ svolta dalla Tv nella società contemporanea. Come l'antico cantore celtico celebra ed esalta le gesta della comunità cui appartiene in un linguaggio semplice e comprensibile a tutti (il linguaggio del mito), così la Tv pare svolgere oggi

8. Gli orientamenti di analisi e le prospettive metodologiche facenti capo alla corrente dei Cultural Studies sono vastissimi e di difficile categorizzazione, soprattutto all'interno dei confini fissati per il presente lavoro. Basti qui rimandare ad alcuni testi generali sull'argomento, come R. Grandi, *I mass media fra testo e contesto*, Lupetti, Milano 1995 (seconda edizione riveduta); G. Turner, *British Cultural Studies*, Unwin Hyman, Boston 1990; ed ai contributi di Stuart Hall per quanto riguarda la prospettiva di analisi del testo mediale in ambito culturale, e di David Morley, Dorothy Hobson, Ien Ang, David Buckingham, Janice Radway, tra gli altri, relativamente all'apertura del secondo filone degli Audience Studies.

9. J. Fiske, J. Hartley, *Reading Television*, Methuen, London 1978, pp. 85-100.

il medesimo ruolo affabulatorio, rituale, modellizzante.¹⁰ La televisione, quindi, secondo questa prospettiva di analisi assume su di sé la funzione di "mediatore culturale" tradizionalmente attribuita alla poesia orale.

La materia dell'affabulazione televisiva, perciò, pesca nel territorio del mito; la componente tranquillizzante dell'antico racconto bardico ritorna nella doppia dimensione della ritualità degli appuntamenti televisivi, scandita dalla rigidità del palinsesto, e della quotidianità della fruizione, che facilita l'accesso domestico ai contenuti del racconto televisivo.¹¹ Per questa ragione il suo linguaggio deve essere, come per la poesia popolare, semplice e comprensibile a tutti. In questa prospettiva risulta pertinente l'affermazione secondo cui la televisione rappresenta oggi il *central story-telling system* nell'ambito di un dato sistema culturale.¹²

2.1 Il dibattito sul genere televisivo

A questo punto è possibile ricondurre la nostra analisi della fiction entro i confini che riguardano nello specifico il caso italiano. Nel percorso evolutivo del sistema

10. Cfr. F. Casetti, F. Villa, *La storia comune*, VQPT/Nuova Eri, Torino 1992, pp. 23-29.

11. "Sostengo che la televisione è l'espressione contemporanea del mito. Le sue forme - informazione, documentari, fiction seriale - ciascuno singolarmente o tutti insieme, lavorano quotidianamente sui temi della politica, della scienza, del privato, della sfida, ed offrono resoconti del mondo con un obiettivo preciso: divertire e rassicurare", R. Silverstone, op. cit., p. 37 (trad. nostra). Cfr. anche in proposito I. Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London 1985; e P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, Seuil, Paris 1983 (trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986).

12. H. M. Newcomb, "One night of prime time. An analysis of television's multiple voices", in James W. Carey, op. cit., p. 68.

televisivo del nostro paese, la sovrapposizione fra il territorio della fiction e le funzioni culturali e sociali del linguaggio televisivo, così come viene teorizzata dalla corrente dei Cultural Studies, è individuabile a partire da un preciso momento storico: il passaggio dalla paleo o veterotelevisione alla cosiddetta "neotelevisione",¹⁵ che si verifica tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta.

La progressiva estensione della programmazione che arriva a coprire l'arco dell'intera giornata; la moltiplicazione delle reti e di conseguenza dell'offerta di programmi; la dilatazione del palinsesto, che tende a "trascinare" il pubblico da un segmento all'altro anziché proporre programmi fortemente autonomi e impaginati con regolare cadenza settimanale; tutto ciò - insieme a molto altro - contribuisce a legittimare e rafforzare la componente narrativa del mezzo televisivo, e a strutturare tale narrazione come un flusso continuo e sempre più indistinto.

In questa prospettiva le coordinate di genere sembrano perdere consistenza, dilatando progressivamente i propri confini per dare origine a prodotti sempre più difficilmente etichettabili come appartenenti ad una matrice linguistica precisa: le categorie dell'informazione, dell'intrattenimento, della fiction e dell'educazione che caratterizzavano la paleotelevisione si fondono e si confondono all'interno dei singoli programmi.

Nella paleotelevisione il sistema dei generi si struttura intorno a precise marche testuali, che determinano la chiara riconoscibilità di un genere rispetto ad un altro. Il particolare tipo di inquadratura o di illuminazione, l'uso del dialogo, la modalità di interpellazione diretta o indi-

15. La definizione è di U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1988. Per una trattazione delle implicazioni della trasformazione da paleo a neotelevisione cfr. il contributo di P. Aroldi nel presente volume.

retta del pubblico, ad esempio, permettono allo spettatore di riconoscere immediatamente un prodotto di fiction da un varietà o da un programma culturale. I contenuti, allo stesso modo, sono ben distinti per ciascun genere: la fiction non si occupa, ad esempio, della cronaca o dell'attualità (territorio dell'informazione) e preferisce trarre i propri contenuti dalla cultura "alta", dai temi narrativi letterari o drammaturgici. Un ulteriore tratto distintivo dei generi paleotelevisivi è costituito dalla collocazione rituale nel palinsesto settimanale, dove ad ogni serata corrisponde una particolare tipologia di programma. Il genere, quindi, è definibile in questa prospettiva come un dispositivo normativo che stabilisce un preciso contratto tra emittente e ricevente, sulla base della propria riconoscibilità e del sistema di aspettative attivato presso il pubblico.

Nell'era neotelevisiva, invece, la rigidità del sistema di generi sembra esplodere: la componente contrattuale tra emittente e ricevente richiede una sempre più attenta competenza da parte dello spettatore, al quale è demandata la capacità di distinguere marche testuali facenti capo a differenti generi all'interno di un medesimo programma.

Tuttavia, secondo alcuni autori non è corretto sostenere che la neotelevisione ha prodotto la scomparsa dei generi,¹⁶ ma piuttosto che tale processo di trasformazione

16. "A mio avviso, il modo in cui sono cambiati e stanno cambiando i generi nella comunicazione televisiva non ha prodotto una loro dissoluzione o una loro scomparsa. (...) Certo i mutamenti sono stati e sono rilevanti, ma sembra essere avvenuto più un rimescolamento di carte nel sistema dei generi che non un suo ridimensionamento. Si può dire anzi che la proliferazione di nuovi generi 'misti' finisce per enfatizzare la centralità dei generi nella comunicazione televisiva, rendendoli non tanto meno necessari, quanto piuttosto più 'difficili' da riconoscere e da classificare", M. Wolf, "Generi e mass

del sistema televisivo italiano ha condotto a riconsiderarne lo statuto: esso non risulta più definibile come territorio rigidamente delimitato da confini testuali riconoscibili e classificabili, ma come dispositivo dinamico, generatore di molteplici possibili percorsi e declinazioni.¹⁵

Tale punto di vista sul ruolo del genere nella neotelevisione sembra particolarmente adeguato ad interpretare l'evoluzione della fiction italiana, che nella trasformazione delle forme paleotelevisive sembra aver perso i propri contorni, frammentandosi in un gran numero di sottogeneri che ne rendono apparentemente difficile la riconduzione ad un'unica matrice comune.

Se la prima fiction italiana nell'era del monopolio Rai è caratterizzata dall'ispirazione alla tradizione letteraria e teatrale colta (come vedremo fra breve), sfociata nella produzione di diversi programmi ad elevato contenuto artistico e culturale, l'avvento delle Tv commerciali ha introdotto nel linguaggio televisivo della fiction italiana anglicismi come *serial*, *sit-com*, *soap opera*, *docudrama*, *domestic comedy*, *tv-movie* e molti altri ancora,¹⁶ a testimoniare la massiccia invasione di prodotti seriali statunitensi

media", in G. Barlozzetti (a cura di), *Il palinsesto. Testo, apparati e generi della televisione*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 169-175, p. 171.

15. Per uno stimolante approfondimento delle problematiche collegate al genere al di fuori dell'ambito massmediologico, ma con proficui punti di contatto con quanto esposto sin qui relativamente alla relazione non gerarchica esistente fra "opera" e genere, rimandiamo a T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1983).

16. Cfr. in proposito A. Bellotto, "Cinema e teatro Tv, sceneggiato e telefilm", in A. Bellotto e G. Bettetini (a cura di), *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Vita e Pensiero, Milano 1985, pp. 60-66.

che hanno profondamente trasformato l'offerta di testi narrativi medialti nel nostro paese.

Sotto lo stesso "termine ombrello" di fiction, dunque, sono confluiti moltissimi programmi diversi tra loro rispetto ad alcune delle marche testuali che avevano contraddistinto il genere nella paleotelevisione. Basti pensare all'infrazione della "regola aurea" della fiction operata dai protagonisti delle sit-com statunitensi, che spesso guardano direttamente in macchina instaurando un contatto diretto con lo sguardo del telespettatore; oppure alla progressiva diminuzione delle pezzature dei programmi di fiction, che spesso non raggiungono la mezz'ora di trasmissione; e ancora, alla trattazione in termini narrativi di temi di attualità o di cronaca, che nella paleotelevisione sono prerogativa della sola informazione.

È evidente, allora, che nell'ambito di un panorama così composito e multiforme il tentativo di operare una catalogazione rigidamente tassonomica delle caratteristiche del genere fiction riuscirebbe infruttuoso. È invece pertinente sottolineare la dinamicità del concetto di fiction nella neotelevisione e la sua capacità di produrre testi come un motore narrativo, la cui peculiarità si colloca all'incrocio fra il tradizionale territorio mitico del "cantastorie" e la cifra della quotidianità, che contraddistingue la dimensione temporale della televisione di flusso.

2.2 Serialità e ripetizione nella fiction televisiva

L'aspetto della serialità rappresenta l'altro punto nodale attorno a cui si è concentrato il dibattito sulla fiction televisiva italiana degli ultimi anni, soprattutto a partire dalla nascita della neotelevisione. Come abbiamo già accennato, le profonde trasformazioni che hanno interessato il sistema televisivo nazionale all'inizio degli anni

Ottanta vedono nell'avvento della serialità di stampo nord-americano una delle caratteristiche distintive rispetto ai formati e al linguaggio tipici del periodo precedente.

La struttura seriale che contraddistingue i prodotti televisivi statunitensi di grande successo che affollano i palinsesti della neotelevisione nasce in un contesto economico, sociale e culturale molto distante dalla realtà italiana. Essa deriva dai processi di industrializzazione che hanno caratterizzato le società occidentali a partire dal diciannovesimo secolo, quando prende forma quella che Benjamin definisce "l'epoca della riproducibilità tecnica", nel momento storico in cui una particolare organizzazione economica e tecnologica trova nella produzione in serie la sua espressione più diretta. La forma di produzione seriale è resa possibile dall'affermarsi delle logiche di standardizzazione dei processi produttivi di matrice fordista e taylorista, il cui obiettivo è la massima resa al minor costo.

Con percorsi del tutto simili a quanto accade nell'ambito delle merci si precisa la fisionomia della cosiddetta industria culturale. Al processo di standardizzazione nell'ambito di produzione delle "cose" corrisponde un parallelo processo di serializzazione dei prodotti culturali. Nella prima metà dell'Ottocento sono standard i giornali e i feuilleton; alla serializzazione della produzione letteraria, che vede nel romanzo d'appendice una delle sue forme più feconde, corrisponde la standardizzazione delle sceneggiature cinematografiche.¹⁷

Negli Stati Uniti di inizio secolo, dunque, la serialità diviene la cifra distintiva della nascente industria cinematografica e costituisce la base del suo clamoroso svi-

17. A. Abruzzese, "Narrativa e serialità", in A. Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1984, pp. 46-55.

luppo. La scrittura di racconti per lo schermo si basa sul criterio della ripetizione, che consiste nella riproposizione di generi, personaggi e formule che hanno riscosso l'approvazione del pubblico nella loro precedente forma letteraria. E la definitiva affermazione della serializzazione dei prodotti culturali si verifica proprio nel momento dell'incontro fra stampa e cinema, mediante la trasposizione per immagini dei racconti a puntate pubblicati sui giornali dell'epoca.

Anche la nascita della televisione, negli anni Trenta, è caratterizzata dal prevalere della logica seriale che il nuovo mezzo assorbe dall'industria cinematografica. Il telefilm è dunque il prodotto tipico della fiction seriale statunitense, che si origina dall'incrocio delle routines produttive cinematografiche con le necessità dei network televisivi commerciali, i quali devono garantire adeguato spazio agli inserzionisti pubblicitari che ne assicurano la sopravvivenza in termini economici. La fiction televisiva seriale trae i propri contenuti dalla miniaturizzazione di generi cinematografici di successo (il poliziesco, il western, le comiche, la fantascienza), che vengono confezionati in pezzature interrompibili dagli annunci pubblicitari e proposti a cadenza regolare, sfruttando quella capacità di fidelizzazione del pubblico che si costruisce attraverso la ripetizione dei personaggi e dei contesti in cui si svolge l'azione.

Il confronto tra la situazione statunitense e il panorama culturale ed economico coevo italiano mette in luce profonde differenze. Nel nostro paese la serialità non si è affermata con la forza che ha caratterizzato l'industria culturale statunitense, e lo sviluppo del linguaggio narrativo televisivo non ne è stato così pesantemente influenzato. Anzi, come vedremo tra breve, il modello di riferimento per la neonata televisione italiana - per quanto

riguarda l'aspetto della narrazione – è costituito dalla tradizione teatrale e non cinematografica. Come afferma Abruzzese, con tono volutamente polemico:

“l'assenza di una cultura seriale ha impedito alla letteratura italiana di avere i suoi Robbins o Crichton (...); ha impedito al cinema italiano di avere i suoi Spielberg o anche i suoi Coppola (...); ha impedito alla televisione di avere i suoi telefilm, sbilanciata com'è tra una produzione scarsamente organizzata e priva di standard precisi e l'acquisto indiscriminato del prodotto seriale”.¹⁸

La tematica del confronto fra il modello seriale statunitense e la produzione di fiction nazionale richiederebbe un approfondimento puntuale che in queste pagine non trova spazio sufficiente. Si cercherà piuttosto di mettere in luce i nodi problematici “in trasparenza”, procedendo nell'analisi diacronica della fiction italiana che costituisce il contenuto dei prossimi paragrafi. In questo percorso rispetteremo l'ormai convenzionale distinzione nei due grandi periodi definiti della paleotelevisione e della neotelevisione, con il duplice obiettivo di evidenziare i tratti distintivi dell'offerta di fiction che contraddistinguono la prima fase (l'invenzione di un linguaggio per la narrazione audiovisiva) e le conseguenze che l'invasione massiccia di prodotti seriali da oltreoceano ha comportato per la ridefinizione del ruolo della fiction nella programmazione neotelevisiva.

18. A. Abruzzese, “La produzione di serialità”, in *Problemi dell'informazione*, apr.-giu. 1984, p. 171.

3. La fiction italiana nella paleotelevisione: il modello teatrale

Una delle questioni più importanti che la neonata televisione italiana si trova ad affrontare, alla metà degli anni Cinquanta, è la necessità di individuare il linguaggio più adatto alla narrazione per immagini.

In questo delicato momento pionieristico, in cui si deve costruire l'identità culturale del nuovo mezzo, la dominanza della matrice teatrale risulta decisiva. La provenienza dall'ambito drammaturgico dei primi autori chiamati a inventare la televisione influenza enormemente il linguaggio della fiction: i primi programmi di tipo narrativo trasmessi dalla Rai sono riprese in diretta di rappresentazioni che si svolgono in teatro.¹⁹ In breve tempo si arriva a mettere in scena il testo teatrale direttamente dagli studi televisivi, inventando una originale modalità linguistica, il cosiddetto teleteatro. Oltre a fornire materia di confronto e di ispirazione dal punto di vista formale (per quanto riguarda le tecniche recitative, ad esempio, o per la modalità di costruzione delle coordinate spazio/temporali), il teatro presta alla fiction televisiva una quantità di trame che possono diventare racconti elettronici.

Parallelamente alla messa in scena di testi teatrali, la sperimentazione di quei primi anni dà vita ad un prodotto innovativo, destinato a conferire un'identità forte ed

19. La sera stessa dell'inaugurazione, il 9 gennaio 1954, viene trasmessa la commedia di Goldoni *L'Ostria della Porta*. Con la messa in onda di *Romeo e Giulietta*, avvenuta solo poche settimane dopo, si stabilisce la consuetudine di riservare alla prosa la serata del venerdì. Questa e le successive indicazioni relative a specifici programmi sono tratte da A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 1992.

originale alla fiction italiana: *lo sceneggiato a puntate, o teleromanzo*. Di quello che è considerato il fiore all'occhiello della prima programmazione televisiva Rai, riconosciuto anche all'estero come eccellente soluzione al problema del linguaggio della narrazione televisiva, vogliamo qui mettere in luce essenzialmente due aspetti.²⁰

Una importante caratteristica che contraddistingue il teleromanzo italiano è individuabile nella tipologia dei suoi contenuti, che consistono in adattamenti dei classici della tradizione letteraria. A differenza di quanto accade ad esempio in Francia, dove vengono adattati per la televisione i classici della letteratura nazionale come Balzac, Zola, Eugène Sue, la fiction televisiva italiana attinge alla grande tradizione europea. I romanzi di Dickens, Tolstoj, Dostoevskij, Verga, Fogazzaro vengono tradotti nel linguaggio della narrazione televisiva. Con la scelta di attingere al rassicurante bacino della letteratura classica, adattandola a formati presi a prestito dalla tradizione teatrale, la neonata televisione italiana dimostra di attribuire alla fiction una duplice valenza: per suo tramite la televisione adempie alla propria funzione di servizio pubblico, che in quanto tale si assume il compito di diffondere e divulgare contenuti di buon valore culturale. Di conseguenza, l'originale lettura del racconto elettronico diviene uno dei tre pilastri sui quali l'ente televisivo di Stato costruisce la propria identità, insieme ai ben distinti territori dell'informazione e dell'intrattenimento.

Altra importante caratteristica dello sceneggiato è la struttura a puntate. A differenza dei formati tipici degli altri programmi paleotelevisivi, contraddistinti da una forte unitarietà, la frammentazione del racconto in una

20. Cfr. a questo proposito G. Bettetini (a cura di), *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, VQPT/Eri, Torino 1989.

serie di lunghi segmenti, interrotti in un punto cruciale dell'azione e ripresi la settimana successiva, introduce un importante elemento di novità nella tipologia del prodotto televisivo.

Accanto allo sceneggiato nasce e si sviluppa anche un altro modello di fiction: l'*originale televisivo*, cioè l'allestimento di un testo scritto appositamente per la Tv. Sempre mantenendo il formato "all'italiana" introdotto con lo sceneggiato, l'originale televisivo si articola in due filoni, distinti per tematiche e modalità linguistiche: il modello "ludico", che ha tono leggero e trame spesso a sfondo giallo, con una riconoscibile impronta americaneggiante (ne è un esempio il capostipite del genere, *Il tenente Sheridan*, andato in onda per la prima volta nel 1959); e un secondo filone narrativo, basato sull'articolazione di problematiche sociali di attualità (*Vivere insieme*, in onda dal 1962).²¹

Sarebbe però inesatto attribuire agli innovativi formati della fiction nazionale il monopolio assoluto del palinsesto Rai del primo quindicennio. L'influenza dei modelli provenienti da oltreoceano si avverte già tra la fine degli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta; oltre alle tracce già presenti nell'originale televisivo "giallo", fanno la loro prima comparsa in video alcuni prodotti seriali statunitensi, nella forma tipica del *television film*. Si tratta di riproduzioni di generi cinematografici di successo (poliziesco, giallo, western, fantascienza) caratterizzate dalla struttura a episodi chiusi, in cui però la continuità è assicurata sia dalla figura immutabile del protagonista che dal contesto in cui viene ambientata ogni sua nuova avventura.

21. G. Simonelli, "La fiction televisiva italiana", in G.P. Caprotti (a cura di), *La scatola parlante*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 77-92.

Perry Mason, *Il dottor Kildare*, *Bonanza* ottengono in Italia un buon successo, affiancandosi ai prodotti nazionali. Ma la loro presenza è ancora sporadica, legata più ad esigenze di copertura un po' casuale del palinsesto che ad una logica sistematica di programmazione.

Per quanto riguarda la produzione di fiction nazionale, la prevalenza del modello teatrale e letterario continua a fornire formati e trame. Ma, parallelamente, negli anni Settanta si verifica quell'incontro con il cinema che l'industria televisiva italiana ha rimandato per lungo tempo. A differenza di quanto si è verificato negli Stati Uniti ed in altri paesi europei, come la Francia, la televisione italiana degli inizi non ha trovato nel linguaggio cinematografico un modello cui ispirarsi, e le due forme di narrazione audiovisiva hanno proceduto sostanzialmente su binari distanti tra loro. In questo decennio, invece, si verifica un avvicinamento che si concretizza in un proficuo processo di scambio. Da una parte, la Rai si impegna nella produzione di film per il circuito delle sale; dall'altra, alcuni grandi registi propongono interessanti letture della formula dello sceneggiato. È questo il momento della cosiddetta "fiction d'autore" e delle grandi coproduzioni televisive sul modello del kolossal cinematografico, a sfondo storico, mitologico, religioso.²²

Si stanno però avvicinando i grandi cambiamenti strutturali che coinvolgeranno l'intero sistema televisivo nazionale e che modificheranno radicalmente il territorio del racconto audiovisivo, sul doppio registro del linguaggio e dei contenuti; si manifestano le prime avvisa-

22. Ricordiamo a titolo d'esempio *L'Odissea* (1968) e *Eneide* (1971), regia di F. Rossi; *Gli Atti degli Apostoli* (1969), regia di R. Rossellini; *Le avventure di Pinocchio* (1972) regia di L. Comencini; *Mosè* (1974), regia di G. De Bosio; *Sandokan* (1976), regia di S. Sollima; *Gerù di Nazareth* (1977), regia di F. Zeffirelli.

glie dell'invasione massiccia di fiction seriale statunitense che caratterizzerà fortemente i palinsesti della Tv italiana nei primi anni Ottanta.

4. La fiction italiana nella neotelevisione: il modello cinematografico

All'inizio del nuovo decennio l'assetto del sistema televisivo italiano viene radicalmente modificato dalla nascita del polo commerciale. Nell'ambito della fiction questo passaggio segna un'epoca, che ormai convenzionalmente ha anche una precisa data d'inizio: il 6 giugno 1981, quando Canale 5 trasmette in *prime time* la prima puntata di *Dallas*.

Le logiche produttive tipiche della Tv commerciale concorrono a costruire il successo di un *serial* che era stato precedentemente programmato dalla Rai, ma senza ottenere grandi ascolti. È il segnale della profonda mutazione della struttura televisiva, l'inizio di quella "guerra dell'audience" che caratterizzerà i rapporti tra sistema pubblico e privato e nella quale la fiction giocherà un ruolo determinante. Da questo momento in avanti si rende evidente la profonda cesura tra il modello di fiction americana, proposto prevalentemente dalle Tv commerciali, e una "via italiana alla fiction" perseguita dalle produzioni Rai.

4.1 Il caso "Dallas"

Come abbiamo già ricordato, anche negli anni immediatamente precedenti alla "svolta" commerciale i telefilm americani hanno un ruolo importante nella pro-

grammazione della Rai, ma continuano ad occupare posizioni precise del palinsesto: il pomeriggio, dedicato ai programmi per ragazzi, oppure la fascia preserale. Non vengono mai collocati nel *prime time*, che è riservato invece alla fiction di produzione nazionale. Solo eccezionalmente quel territorio "sacro" del palinsesto viene concesso alle grandi produzioni statunitensi di film-Tv, come *Radici* (1978) o *Holocaust* (1979), che si concentrano però nell'arco di poche settimane di programmazione.

L'approdo di *Dallas* a Canale 5 sconvolge gli equilibri consueti, e comporta elementi di innovazione sia dal punto di vista strutturale che dal punto di vista dei contenuti:

- per quanto riguarda il formato, *Dallas* presenta una formula narrativa del tutto nuova, anche rispetto agli standard statunitensi: progettata inizialmente come una serie, cioè a episodi chiusi, viene presto trasformata in un serial a puntate aperte, lasciate in sospeso su un momento di suspense. Questa scelta, intrapresa in seguito alle richieste del pubblico, dà origine ad una interessante contaminazione tra la struttura del telefilm ed il modello tipico della soap opera.²³ Anche la scarsa attenzione per l'aspetto visivo rispetto al linguaggio verbale, elemento di chiara derivazione radiofonica caratteristico della soap, viene mantenuta in *Dallas*.

23. La letteratura massmediologica sulla soap opera vanta un cospicuo numero di titoli. Per un panorama introduttivo si vedano, fra gli altri, R. Allen, *Speaking of Soap Opera*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1985; M. E. Brown, *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance*, Sage, London 1994; C. Geraghty, *Women and Soap Opera*, Polity Press, Cambridge 1991; T. Modleski, *Loving with a Vengeance*, Routledge, London and New York 1984.

- sotto l'aspetto del contenuto il prodotto presenta ulteriori caratteri innovativi. Nella sua trama si fondono i temi di punta della soap opera (la tradizione narrativa della saga familiare, con l'accento posto sulla dimensione emotivo-affettiva) con gli elementi caratteristici del western (l'opposizione fra buoni e cattivi, i duelli per il possesso di un territorio, in questo caso trasportato "dal West ai grattacieli").²⁴

Il programma ottiene un enorme successo in tutto il mondo, dando origine a numerose e spesso molto significative ipotesi di lettura,²⁵ tese principalmente a mettere in luce le ragioni del favore di pubblico che questo prodotto ha suscitato anche in culture lontanissime dal modello di riferimento statunitense. È la prima volta che un prodotto televisivo riveste una tale valenza "ecumenica", il che comporta da parte di tutti i sistemi televisivi coinvolti una profonda riflessione sulle strutture e sulle logiche produttive dei propri formati narrativi televisivi.

4.2 La "via italiana" alla serialità

Il trionfo della serialità statunitense sancito dal successo di *Dallas* apre dunque un capitolo nuovo nella storia della fiction. In Italia, la più visibile conseguenza di tale fenomeno si traduce in una vera e propria invasione di fiction seriale proveniente dall'America, talmente consistente da far parlare di vera e propria "colonizzazione

24. Cfr. A. Silj (a cura di), *A est di Dallas. Telefilm USA ed europei a confronto*, VQPT/Eri, Torino 1987.

25. Ricordiamo a questo proposito il fondamentale contributo di T. Liebes e E. Katz, *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of 'Dallas'*, Oxford University Press, New York 1990, e il lavoro di I. Ang, *Watching 'Dallas': Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, op. cit.

culturale". Telefilm, sit com, soap opera dilagano soprattutto nei palinsesti della Tv commerciale, le cui logiche economiche sono orientate all'acquisto - e non alla produzione, troppo costosa - di programmi confezionati all'estero. Lungo tutti gli anni Ottanta, insieme agli innumerevoli *spin-off* di *Dallas* (*Dynasty*, *Falcon Crest*, *I Colby*, *Flamingo Road*...) che occupano il *prime time* delle reti Fininvest, si susseguono le serie di *Charlie's Angels*, *Starsky e Hutch*, *Sulle strade della California*, *Chips*, *Miami Vice*, tutte prevalentemente collocate nella fascia preserale.

Il successo delle serie di importazione apre un acceso dibattito all'interno della struttura televisiva pubblica, che si trova a mettere in discussione le modalità fino ad allora seguite nella produzione di fiction. Da una parte, il servizio pubblico non può rinunciare alla matrice distintiva del racconto elettronico italiano, fatto di riferimenti culturali precisi e di altrettanto precise logiche di produzione e di palinsesto. D'altro canto, non è possibile ignorare i profondi mutamenti, sia nelle routine produttive che nei contenuti, introdotti dalla serializzazione della fiction statunitense, oltretutto alla luce dell'evidente apprezzamento manifestato dal pubblico italiano. Si tratta, per la Rai in primo luogo ma successivamente anche per la Fininvest, di ridiscutere ruoli e formati per mettere a fuoco un modello di fiction nazionale in grado di contrastare l'ascesa della serialità americana.

Sul versante dei contenuti, la narrazione proposta dalla Rai abbandona dunque l'ormai troppo sfruttato immaginario di matrice letteraria e si orienta alla drammatizzazione di temi vicini all'attualità sociale, che sfiorano in alcuni casi i confini del documentario. La volontà di mantenere un equilibrio fra identità nazionale e concessione ai nuovi modelli d'importazione è testimoniata anche dalle modifiche nel formato dei programmi di fic-

tion. In questo periodo si precisano infatti nella produzione Rai tre filoni principali: lo sceneggiato filmato (o film Tv), la miniserie e il telefilm all'americana. Quest'ultimo è il territorio meno praticato e che ottiene i risultati più discutibili, mentre i primi due modelli divengono caratteristici della produzione della Tv pubblica.

In questo momento di trasformazione si precisa dunque ulteriormente la prossimità della televisione con l'ambito cinematografico, già manifesta nel decennio precedente, e parallelamente si delinea il deciso rifiuto della Rai alla produzione di serialità.

I film Tv non si protraggono mai per più di 8 puntate di un'ora e mezza ciascuna, collocate nella fascia del *prime time*, spesso a cadenza bisettimanale (la puntata "clou" della domenica è seguita da una puntata il lunedì per "tenere" il pubblico). Le miniserie si articolano in un numero ancora minore di appuntamenti, variabili da due a quattro.

Da questa logica nascono diversi prodotti di successo; ma è soprattutto *La Piovra* il simbolo della fiction italiana al bivio fra tradizione e innovazione. Vi si affronta un tema di attualità, la mafia; il protagonista è un eroe buono, di cui però vengono messe in luce le debolezze e le difficoltà; si intuisce da subito che può essere un perdente, che il lieto fine può anche non verificarsi. Il clima complessivo è dunque ben diverso dalla cornice dorata e spesso aporetica che racchiude i racconti provenienti da oltreoceano: più che evasione, vengono proposte al pubblico atmosfere cupe e riflessioni di grande serietà. L'influenza della matrice seriale è però rintracciabile anche in questo "italianissimo" prodotto di fiction: l'organizzazione del materiale narrativo richiama con evidenza la formula del telefilm poliziesco (ad esempio l'uso della suspense, oppure la "ciclicità" del delitto in apertura e

chiusura di puntata).²⁶ E soprattutto, la contaminazione con le logiche produttive seriali è resa evidente dal meccanismo della ripetizione che viene applicato all'intero programma: nel corso degli anni ne vengono mandate in onda otto edizioni, la trama viene dilatata oltre ogni limite di credibilità, persino al di là della morte del suo naturale protagonista, in osservanza della classica formula seriale americana secondo cui un prodotto deve essere riproposto finché non risulta totalmente svuotato di senso ed il pubblico non mostra segnali evidenti di disaffezione.

Parallelamente alla ristrutturazione delle coordinate della fiction Rai, alla metà degli anni Ottanta, anche la Fininvest mette a punto la sua politica di produzione in questo ambito. L'offerta del polo commerciale non sembra differenziarsi dalla logica adottata dall'ente pubblico per quanto riguarda gli intensi rapporti con l'industria cinematografica, allo scopo di realizzare prodotti sia per il mercato nazionale che in coproduzione per l'estero. Dal punto di vista dei contenuti e dei formati, invece, si precisano alcune distinzioni significative. Fin dal primo grande successo Fininvest, il miniserial *I ragazzi della Terza C* andato in onda nel 1987, la fiction del network commerciale si avvicina con maggior decisione alla formula seriale, proponendo trame articolate in microgeneri tipici della produzione americana, come la sit com o la tele-novela, e quindi su tempi di medio-lungo respiro (fino a 30-35 puntate).

Anche il film-Tv e la miniserie, i formati frequentati con maggior assiduità dalla Tv di stato, vengono affrontati dalla Fininvest, che spesso però propone tematiche più vicine alla fiction seriale statunitense che alla tradi-

26. A. Silj, *A Est di Dallas*, op. cit., p. 174.

zione narrativa italiana: storie ambientate in famiglia o all'interno dell'universo affettivo-emotivo dei personaggi, come è prerogativa della soap opera, più che gli argomenti di attualità o a sfondo sociale che invece caratterizzano l'offerta Rai.²⁷

5. Verso nuovi modelli?

Questa distinzione, tuttavia, non è affatto rigida; specialmente a partire dagli anni Novanta, il regime concorrenziale coinvolge la fiction di produzione sia commerciale che pubblica, dando origine su entrambi i fronti a progressive ibridazioni di genere che costituiscono l'attuale quadro composito dell'offerta di racconti televisivi.

La volontà di contrastare il successo del modello seriale americano con prodotti comunque radicati nella cultura nazionale continua a costituire un delicato terreno di prova per le produzioni di fiction Rai e Mediaset, e si gioca oggi prevalentemente nella produzione di programmi destinati alla fascia pomeridiana del palinsesto, quella *daytime television* in cui sono collocati alcuni dei più clamorosi successi americani esportati in tutto il mondo. Basti pensare alle soap opera *Beautiful*, *Sentieri*, *Quando si ama*, o ad alcune telenovelas sudamericane. Anche se, di fronte ad una concorrenza di programmi stranieri sempre molto agguerrita, la produzione seriale naziona-

27. Cfr. i lavori di M. Buonanno sulla fiction italiana: *Il reale è immaginario*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1991; *Sceneggiare la cronaca*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1992; *Non è la stessa storia*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1993; *Il Bardo sonnacchioso*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1994; *È arrivata la serialità*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1995; *Ciaki! Si gira*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1996.

le destinata alla copertura del palinsesto pomeridiano ha finora prodotto risultati fortemente discontinui, tuttavia si può riconoscere su entrambi i versanti produttivi una volontà di mettere a tema contenuti e trame in qualche misura radicati nel vissuto e nella cultura del nostro paese.

In particolare, per quanto riguarda Mediaset, accanto a programmi di buona riuscita, come le ormai consolidate sit-com *Casa Vianello* e *Nonno Felice*, che devono il loro successo principalmente alla presenza di attori molto amati dal grande pubblico ed alla relativa semplicità narrativa e produttiva costituita dalla struttura a episodi, è stato affrontato nel corso delle ultime stagioni con una certa continuità anche il modello della soap opera e della telenovela (ricordiamo i primi tentativi, *Passioni* nel 1989 e *Manuela*, una coproduzione italo-argentina, nel 1990, seguite da *Edora* e *Camilla*). La linea editoriale che caratterizza le reti commerciali per quanto riguarda l'ambito della fiction si contraddistingue dunque per una sorta di "doppia anima": se, da un lato, viene promossa la massiccia importazione di formati e tematiche di spiccata matrice statunitense nella fase della neotelevisione, dall'altro lato, nella fase più recente, si persegue un impegno nella realizzazione di serie che declinino tratti di italianità affrontando temi legati alla vita quotidiana con il registro della commedia (ad esempio *Caro maestro*, *Papà cerca moglie*), con l'adattamento di romanzi rosa di grande successo (*Disperatamente Giulia*), con il melodramma a sfondo sociale (la miniserie *Donna d'onore* e il sequel *Donna d'onore 2*).

La Rai ha invece ritardato a lungo il suo ingresso nel terreno accidentato della serialità, mantenendosi fedele alla propria tradizione produttiva e ai propri formati di punta, la miniserie ed il film-Tv. Ma un cambiamento di

tendenza è rintracciabile nel recentissimo tentativo di mettere a punto una vera e propria produzione seriale, con il programma *Un posto al sole*. La difficoltà con cui la Rai affronta le insidie della "narrazione infinita" sono evidenti già dalla problematica attribuzione ad esso di un'etichetta di genere a questo programma. Non si tratta di una vera soap opera, ma neppure di un telefilm; si articola su più di duecento puntate, e questo la avvicina più alla telenovela che alla soap, la quale notoriamente non ha una fine prestabilita; l'ambientazione è quanto di più marcatamente italiano si possa immaginare, la città di Napoli; il ricorso alle riprese in esterni è piuttosto massiccio, e anche questo tratto strutturale allontana il programma dalla sfera della soap; ma le vicende dei protagonisti sono inequivocabilmente attinenti alla dimensione del privato ed alla sfera emotivo-affettiva...

Pur nella rapidità di queste note conclusive, è importante sottolineare almeno l'aspetto più evidente di quest'ultimo esperimento: al di là dei risultati in termini di audience e popolarità, esso testimonia di un mutato clima generale nei confronti della serialità da parte della televisione italiana, e in particolare da parte dell'ente di stato.

Nello sforzo di colmare la "fame di serialità" dimostrata dal pubblico si tentano strade nuove, che individuano la carta da giocare nelle prossime stagioni della fiction nazionale nella realizzazione di prodotti capaci - almeno nelle intenzioni - di coniugare formati d'importazione di grande successo con contenuti esplicitamente radicati nella tradizione narrativa e culturale italiana. Accanto ai prodotti italiani ormai "tipici" come la miniserie ed il film-TV, trasformazioni della forma originale dello sceneggiato paleotelevisivo, si delineano nuovi scenari in cui la sfida per la conquista dell'audience si dovrà giocare

necessariamente sul terreno della messa a punto di nuove formule narrative.

Questa fase di trasformazione si sta articolando lungo una doppia direttrice: da una parte come riflessione interna al genere stesso, dall'altra come ridefinizione del suo ruolo all'interno del sistema televisivo. La relazione fra questi due ambiti deve essere letta nel quadro delle mutazioni che attraversano lo scenario italiano e che si configurano essenzialmente nella tendenza futura alla contemporanea presenza del modello di *narrowcasting* accanto al consolidato modello generalista.²⁸ In questo panorama estremamente composito e mobile, la fiction ha la necessità di ridefinire il proprio ruolo, modellandolo sulle sfide che il nuovo assetto inevitabilmente comporrà.

28. Per quanto riguarda il panorama relativo alle trasformazioni strutturali che seguono la fase neotelevisiva, cfr. il contributo di P. Aroldi nel presente volume.

Gaetano Tramontana

L'INTRATTENIMENTO

Quando tutto cominciò - quando cioè la televisione in Italia intraprese i primi passi, fra l'incertezza di alcuni, gli entusiasmi di altri, e soprattutto lo scetticismo di buona parte degli intellettuali - l'intrattenimento, il divertire attraverso il video, non era che una delle tre finalità che la Rai si prefiggeva, insieme all'educazione e all'informazione.

All'intrattenimento spettava il ruolo di mantenere alte le istanze festive del nuovo mezzo di comunicazione; di scandire i momenti di svago di un palinsesto concepito secondo i ritmi della settimana lavorativa e delle consuetudini degli italiani, senza proporre eventi irrinunciabili o scardinare abitudini consolidate, bensì adeguandosi a queste, quasi a conferire loro ulteriore valore.

Poi, probabilmente, ci si accorse che gli show del sabato o della domenica sera, la prosa del venerdì, il film del lunedì, diventavano di fatto degli appuntamenti a cui molti non intendevano rinunciare, disertando magari le tradizionali forme di divertimento, prime fra tutte il cinema e il teatro.

Iniziava per la Tv un irreversibile processo di affermazione sui costumi, le abitudini e i ritmi del paese; processo guidato fondamentalmente dall'intrattenimento tele-

TELEVISIONE E INDUSTRIA CULTURALE IN ITALIA

a cura di
Fausto Colombo

© 1997 Cooperativa Libreria I.U.L.M. S.c.r.l.
Via Filippo da Liscate 1.2 - 20143 Milano
Prima edizione: aprile 1997

Ristampa:

7	6	5	4	3	2	1	0
2009	2002	2001	2000	1999	1998	1997	

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

ISBN 88-7695-157-1

Milano 1997
Cooperativa Libreria I.U.L.M.

INDICE

<i>Introduzione</i>	9
Fausto Colombo	
INDUSTRIA CULTURALE E IDENTITÀ NAZIONALE	
<i>Questioni di metodo</i>	13
1. <i>Storia sociale e paradigmi della ricerca sui media</i>	19
2. <i>Le strategie, i soggetti, i concetti di prodotto culturale in Italia</i>	19
2.1. <i>Due strategie, quattro figure</i>	20
2.1.1. <i>Il grillo e il corvo</i>	20
2.1.2. <i>Il topo e il gatto</i>	24
2.2. <i>I soggetti</i>	28
2.2.1. <i>Il ruolo del pubblico</i>	29
2.2.2. <i>Il ruolo della produzione</i>	35
2.2.2.1. <i>I soggetti produttivi nella complessità pubblicitaria</i>	40
2.3. <i>I prodotti</i>	43
Piermarco Aroldi	
PER UNA BREVE STORIA DELLA TELEVISIONE (ITALIANA)	
1. <i>Alle origini: le esperienze statunitense e britannica</i>	51
2. <i>La paleotelevisione italiana (1954-1976)</i>	54
3. <i>La neotelevisione italiana (1976-1990)</i>	59
4. <i>Dopo la legge Mammì (1990-1996)</i>	66
Luisella Farinotti	
L'INFORMAZIONE	
1. <i>L'importanza dell'informazione televisiva</i>	71
2. <i>Le origini dell'informazione televisiva</i>	73
3. <i>L'informazione controllata</i>	79
4. <i>L'informazione lottizzata</i>	81
5. <i>L'informazione spettacolo</i>	84

Daniela Cardini	
LA FICTION	98
1. Per una definizione di fiction	95
2. Fiction e televisione: mito, genere, serialità	99
2.1 Il dibattito sul genere televisivo	101
2.2 Serialità e ripetizione nella fiction televisiva	105
3. La fiction italiana nella paleotelevisione: il modello teatrale	109
4. La fiction italiana nella neotelevisione: il modello cinematografico	113
4.1. Il caso "Dallas"	113
4.2. La "via italiana" alla serialità	115
5. Verso nuovi modelli?	119
Gaetano Tramontana	
L'INTRATTENIMENTO	123
1. Origini	124
2. Il quiz	127
3. La piazza in televisione	129
4. La parodia come metalinguaggio	131
5. La sperimentazione	135
6. Gli anni Ottanta e la ripetizione	142
7. L'invasione del contenitore	144
Anna Manzato	
IL PUBBLICO	147
1. La rappresentazione del pubblico nella paleotelevisione	150
2. La rappresentazione del pubblico nella neotelevisione	154
2.1. Persistenze e mutazioni	155
2.2. Le forme della quotidianità	158
3. Un quadro tipologico del pubblico in televisione: verso una nuova fase?	165
4. La rilevazione del pubblico	167

INTRODUZIONE

Questo volume nasce come supporto bibliografico all'insegnamento di Teoria e Tecnica delle Comunicazioni di Massa, nell'ambito del Corso di laurea in Relazioni Pubbliche dello IULM di Milano. Il suo obiettivo di fondo è quindi eminentemente didattico, nonostante la preoccupazione generale che lo sorregge sia anche quella di fornire un contributo scientifico di qualche rilevanza.

In effetti, il corso in questione ha messo a tema, come oggetto monografico, la televisione, e in particolare la televisione italiana: argomento che ha già prodotto una vasta saggistica, sia sul fronte diciamo così generale che su molti aspetti particolari, fino alla più spicciola attualità. In questa saggistica sono state mobilitate praticamente tutte le metodologie di ricerca e di interpretazione messe a punto negli ultimi trent'anni dalle scienze sociali, dalla psicologia sperimentale alla sociologia della comunicazione, dalla semiotica alla storiografia. Proprio per l'ampia gamma di prospettive e di strumenti già messi in campo, ritengo doveroso precisare in anticipo il punto di vista sviluppato coerentemente in questo volume, lungo un filo rosso che unifica i saggi che lo compongono. Tale punto di vista è quello che definiremo della storia sociale dell'industria culturale. Chiariamo i termini: con storia sociale intendiamo una prospettiva storiografica che non si limita a ricostruire gli eventi relativi ai media nel loro complesso o a un solo medium, considerato nella sua specificità, ma integra gli eventi e le trasformazioni in un più

Daniela Cardini

LA FICTION

Nell'ambito del vivace e ricchissimo dibattito teorico sulla televisione, lo spazio riservato all'analisi della fiction è considerevole e si articola in molteplici percorsi interpretativi. Tentare di proporre un panorama nei termini consentiti dalla struttura del presente contributo richiede in via preliminare alcune precise scelte di campo, allo scopo di delimitare il territorio di analisi.

Il filo conduttore che intendiamo seguire è costituito dalla ricognizione delle trasformazioni che hanno interessato la fiction televisiva in Italia dagli anni Cinquanta ad oggi; tuttavia, sarebbe fortemente riduttivo limitare l'esposizione ad una semplice lettura cronologica delle diverse forme nelle quali essa è stata declinata, così come risulterebbe altrettanto parziale ricondurre i mutamenti attraversati dalla fiction ad una tassonomia dei numerosi "sotto generi" nei quali questa si dà in quanto prodotto mediale.

Per comprendere le caratteristiche e il ruolo giocato dalla fiction all'interno delle problematiche connesse all'analisi del mezzo televisivo, è necessario prendere in carico alcuni punti nodali del più ampio dibattito teorico. Il primo passo consiste nel determinarne i *confini semantici*, e per far ciò è utile svincolarla dalle connotazioni immediatamente riconducibili alla sfera massme-

diologica. Se è vero che i significati generalmente attribuiti al termine non nascono in ambito televisivo, ma affondano le radici nella struttura antropologica del mito e del gioco, e solo in seconda istanza si manifestano in espressioni medialità, diventa allora interessante ricostruire – seppure per sommi capi – il percorso di trasformazione e di attualizzazione di quello che si può considerare un “termine ombrello”.

Le potenzialità del linguaggio televisivo offrono alla narrazione mitica innumerevoli possibilità di declinazione, che si articolano lungo due snodi fondamentali: i concetti di *genere* e di *serialità*. Il dibattito sullo statuto del genere televisivo e sulla sua progressiva smaterializzazione nella televisione cosiddetta di flusso costituisce uno dei luoghi più frequentemente attraversati dalla critica, e si pone come punto nevralgico proprio nell'analisi della fiction. Essa viene infatti considerata da più parti non solo come la cifra stilistica dominante della neotelevisione, a causa del suo progressivo debordare verso i territori dell'informazione e dell'intrattenimento, dando origine a quelle ibridazioni – come i reality shows – che dominano oggi i palinsesti; ma anche come vero e proprio metalinguaggio del mezzo televisivo, la cui dimensione quotidiana e rituale riprende i caratteri distintivi del racconto mitico.

Per quanto riguarda la serialità, essa costituisce un elemento imprescindibile nell'analisi della fiction neotelevisiva, la costante che caratterizza la miriade di sottogeneri in cui si declina il racconto elettronico. Anche in questo ambito il dibattito teorico si è sviluppato con vivacità, soprattutto tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta. Oltre che per le sue implicazioni teoriche, la tematica della serialità è particolarmente significativa dal punto di vista dello sviluppo storico della fiction in

Italia. Il confronto – e spesso lo scontro, in termini di ascolti – tra la serialità di stampo americano (del nord e del sud) e le produzioni nazionali è un ambito particolarmente denso, il quale a sua volta dà modo di considerare la dialettica tra sistema pubblico e sistema privato che dalla metà degli anni Settanta in poi caratterizza il broadcasting italiano.

Sarà quindi alla luce delle considerazioni relative ai nodi problematici messi in evidenza sin qui – definizione del termine, dibattito sul genere e sulla serialità – che verrà infine affrontato lo sviluppo diacronico della fiction italiana, sulla scorta di alcuni esempi significativi che daranno conto anche dei numerosi sottogeneri nei quali si declina il racconto elettronico nella produzione televisiva del nostro paese.

1. Per una definizione di fiction

Abbiamo più sopra attribuito alla fiction la definizione di “termine ombrello”; la ragione risiede principalmente nel fatto che uno sguardo ravvicinato alle forme espressive e ai prodotti medialità che vengono fatti rientrare in questa categoria mette a fuoco caratteristiche e modelli che appaiono non facilmente omogeneizzabili tra loro. Il rischio che si corre nell'affrontare questo scivoloso territorio è duplice: da una parte, ci si può limitare ad accettare una definizione molto ampia, e per ciò stesso scarsamente utile, che fa coincidere il significato del termine inglese con la sua traduzione più immediata e letterale – “finzione” –; dall'altra, si può arrivare ad estremizzarne la rappresentatività, frantumandone i confini in una miriade di microcategorie, ciascuna indicativa di

una particolare forma espressiva in cui la fiction si può declinare.

Nel delineare gli ambiti di competenza e di pertinenza della fiction, la dimensione *finzionale* è sicuramente un aspetto di grande rilevanza. È vero, infatti, che la modalità simulatoria – intesa come tentativo di riprodurre “superfici significanti dotate di effetto di realtà”¹ – definisce il territorio della fiction rispetto al dato fenomenologico. Ma tale dimensione non può essere disgiunta dall'altra componente essenziale alla sua definizione, cioè la *narrazione*. La possibilità di simulare porzioni di realtà è attualizzata dalla modalità narrativa, la quale a sua volta è definibile come il filtro che separa la realtà dal suo interlocutore;² ed è proprio dall'incrocio di queste due dimensioni che vengono generati i mille “mondi possibili” della fiction. Collocata in questa prospettiva, essa si presenta quindi non solamente in quanto semplice riproduzione del mondo, ma come sua possibile interpretazione.

Per definire la fiction, quindi, non si dimostra sufficiente riconoscerne il carattere simulatorio di rappresentazione del reale, in contrapposizione alla sfera dei fatti e degli accadimenti della vita fenomenologica. È necessario sottolinearne l'aspetto di messa in discorso dell'esperienza e di trasposizione della stessa in forme narrative, dotate cioè di norme e codici che ne regolano la produzione e la ricezione.

A partire dall'individuazione di questa doppia anima della fiction, che viene nascosta dalla frettolosa traduzione letterale del suo significato, è quindi possibile rintrac-

1. U. Volli, *Il libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 61.

2. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, New York 1966 (trad. it. *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 357).

ciarne l'origine in ambiti ben lontani dalla sfera del linguaggio audiovisivo. Simulazione e narrazione, infatti, costituiscono il cuore del racconto epico orale, così come di ogni forma scritta di produzione narrativa e poetica. Alla radice si trova la multiforme struttura del *mito*, che modella il desiderio di conoscenza e di interpretazione del mondo attraverso gli strumenti della simbolizzazione fantastica.³

Se è vero che il mito, come lo ha definito Barthes, “ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità”;⁴ se può essere considerato come la trasposizione in forma narrativa dell'imitazione di un'azione del mondo, è allora rintracciabile proprio in questa sua proprietà costitutiva il terreno comune di tutte le manifestazioni espressive riconducibili all'ambito della fiction. Ciò che muta, nel corso del tempo, è piuttosto la forma assunta dal racconto mitico; questa, sempre seguendo la lettura barthesiana, ha la caratteristica di essere “appropriata” e di variare quindi in relazione ai differenti contesti di produzione, mentre è la sua funzione a rimanere stabile e a dare coerenza alla “condensazione informe, instabile, nebulosa”⁵ del mito stesso.

3. Ci si riferisce qui alla lettura in chiave antropologica operata da Lévi-Strauss del mito come elemento basilare della cultura, di cui egli indaga le condizioni di possibilità in una società data, mettendone in luce la coerenza e la logica a dispetto dell'apparente non plausibilità. Secondo Lévi-Strauss la produzione di miti rappresenta essenzialmente la capacità di una cultura di riflettere su se stessa. Cfr. in proposito soprattutto: C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958 (trad. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1958).

4. “Al mito il mondo fornisce un reale storico, definito, per lontano che si debba risalire nel tempo, dal modo in cui gli uomini lo hanno prodotto o utilizzato; e il mito restituisce un'immagine *naturale* di questo reale”, R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957 (trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 228).

5. *Ibid.*, p. 201.

Dalla trasmissione orale del mito in forma epica, alla scrittura, al linguaggio audiovisivo, fino alla moderna comunicazione interattiva che caratterizza le reti telematiche, la narrazione simulata del reale continua dunque a costituire una modalità irrinunciabile di esperienza e di conoscenza del mondo.⁶

Ad ulteriore dimostrazione di ciò, è interessante sottolineare la stretta parentela che la fiction intrattiene con la struttura cognitiva del *gioco*. Simulazione e narrazione sono elementi costitutivi anche della dimensione ludica, ma di questa è significativo e funzionale al nostro discorso mettere in luce due aspetti: la *ripetizione*, intesa come modalità di addestramento all'apprendimento, e l'appartenenza del gioco alla sfera del *loisir*, del divertimento, del piacere. Entrambe queste caratteristiche risultano particolarmente significative in rapporto alla fiction audiovisiva, poiché contribuiscono a giustificarne la caratteristica della serialità sia dal punto di vista formale sia per quanto riguarda le modalità fruibili.

Da queste osservazioni preliminari sull'universo semantico del termine fiction dovrebbe risultare evidente l'effettiva complessità del territorio che ci apprestiamo ora ad analizzare con maggiore prossimità. Se già l'aspetto definitorio richiede numerose precisazioni (che non si possono certamente ritenere esaurite da quanto esposto

6. "Un mito è una storia mediante la quale una cultura spiega o comprende alcuni aspetti della realtà o della natura. I miti primitivi sono basati sulla vita e sulla morte, uomini e dei, bene e male. I nostri miti, più sofisticati, si basano invece sull'opposizione tra maschile e femminile, sulla famiglia, sul successo, sul poliziotto inglese, sulla scienza. Secondo Barthes, è la modalità con cui una cultura pensa a qualche cosa, la concettualizza o la comprende" J. Fiske, *Television Culture: Popular Pleasure and Politics*, Methuen, London 1988, p. 213 (trad. nostra).

sin qui), il discorso si addensa ulteriormente non appena si affronta la sfera dell'audiovisivo.

In questo ambito, l'interazione fra i caratteri costitutivi del racconto di finzione e le modalità linguistiche proprie del mezzo televisivo fa esplodere i confini della fiction in una miriade di frammenti, simili tra loro ma declinabili in un numero altissimo di varianti. La struttura del racconto mitico trova nel linguaggio televisivo una dinamo che ne attiva le potenzialità. Pur limitando la presente analisi alle modalità con cui la fiction si articola nel sistema televisivo italiano, è utile considerare contestualmente i due importanti snodi cui si è già fatto cenno: la questione relativa allo statuto della fiction in quanto genere televisivo, e la tematica della serialità.

2. Fiction e televisione: mito, genere, serialità

"Il mito occupa uno spazio particolare nella cultura, mediando tra il sacro e il profano, tra l'arcano e il mondo del senso comune, tra l'individuale e il sociale. Il mito è una forma di discorso, con caratteri distintivi, contraddistinto da forme narrative definite, familiari, accettabili, rassicuranti per la cultura che lo ospita. I miti sono storie. Alcune sono eroiche, la maggior parte sono rituali. Sono i sogni pubblici, il prodotto di una cultura orale che riflette su se stessa. I miti sfumano nelle leggende popolari, più secolari, più letterali, più prevedibili o coerenti sotto l'aspetto narrativo (...). I miti sono logici, emozionali, tradizionali (...). Culture diverse in diverse parti del mondo, in momenti molto differenti, sembrano raccontare miti e leggende simili. I miti sono elementari ma spesso estremamente complessi: naturali ma spesso molto superficiali. La televisione è come il mito. Occupa il medesimo spazio: lo spazio dell'intima distanza".⁷

7. R. Silverstone, "Television, myth and culture", in J. W. Carey (a cura), *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press*, Sage, Newbury Park, London, New Delhi 1988, p. 28 (trad. nostra).

Nella densa prospettiva di analisi proposta dalla corrente dei Cultural Studies,⁸ l'introduzione - tra l'altro - della variabile culturale nella determinazione dei processi comunicativi porta a privilegiare come oggetto di studio i luoghi di produzione e ricezione della cultura popolare, fino a quel momento considerata di scarso interesse dalla critica massmediologica.

È principalmente all'interno di questa cornice che prende forma una lettura della televisione come strumento di costruzione, amplificazione e riproduzione del mito nella società contemporanea; ed è in quest'ambito che si precisa la giustapposizione prima accennata fra il territorio della fiction - intesa come racconto mitico - e la funzione stessa della televisione, che ne assorbe il ruolo di motore narrativo all'interno di una determinata cultura.

La sovrapposizione fra le caratteristiche della fiction ed il linguaggio proprio del mezzo televisivo risulta evidente nella definizione della funzione bardica⁹ svolta dalla Tv nella società contemporanea. Come l'antico cantore celtico celebra ed esalta le gesta della comunità cui appartiene in un linguaggio semplice e comprensibile a tutti (il linguaggio del mito), così la Tv pare svolgere oggi

8. Gli orientamenti di analisi e le prospettive metodologiche facenti capo alla corrente dei Cultural Studies sono vastissimi e di difficile categorizzazione, soprattutto all'interno dei confini fissati per il presente lavoro. Basti qui rimandare ad alcuni testi generali sull'argomento, come R. Grandi, *I mass media fra testo e contesto*, Lupetti, Milano 1995 (seconda edizione riveduta); G. Turner, *British Cultural Studies*, Unwin Hyman, Boston 1990; ed ai contributi di Stuart Hall per quanto riguarda la prospettiva di analisi del testo mediale in ambito culturale, e di David Morley, Dorothy Hobson, Ien Ang, David Buckingham, Janice Radway, tra gli altri, relativamente all'apertura del secondo filone degli Audience Studies.

9. J. Fiske, J. Hartley, *Reading Television*, Methuen, London 1978, pp. 85-100.

il medesimo ruolo affabulatorio, rituale, modellizzante.¹⁰ La televisione, quindi, secondo questa prospettiva di analisi assume su di sé la funzione di "mediatore culturale" tradizionalmente attribuita alla poesia orale.

La materia dell'affabulazione televisiva, perciò, pesca nel territorio del mito; la componente tranquillizzante dell'antico racconto bardico ritorna nella doppia dimensione della ritualità degli appuntamenti televisivi, scandita dalla rigidità del palinsesto, e della quotidianità della fruizione, che facilita l'accesso domestico ai contenuti del racconto televisivo.¹¹ Per questa ragione il suo linguaggio deve essere, come per la poesia popolare, semplice e comprensibile a tutti. In questa prospettiva risulta pertinente l'affermazione secondo cui la televisione rappresenta oggi il *central story-telling system* nell'ambito di un dato sistema culturale.¹²

2.1 Il dibattito sul genere televisivo

A questo punto è possibile ricondurre la nostra analisi della fiction entro i confini che riguardano nello specifico il caso italiano. Nel percorso evolutivo del sistema

10. Cfr. F. Casetti, F. Villa, *La storia comune*, VQPT/Nuova Eri, Torino 1992, pp. 23-29.

11. "Sostengo che la televisione è l'espressione contemporanea del mito. Le sue forme - informazione, documentari, fiction seriale - ciascuno singolarmente o tutti insieme, lavorano quotidianamente sui temi della politica, della scienza, del privato, della sfida, ed offrono resoconti del mondo con un obiettivo preciso: divertire e rassicurare", R. Silverstone, op. cit., p. 37 (trad. nostra). Cfr. anche in proposito I. Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London 1985; e P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. I, Seuil, Paris 1983 (trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986).

12. H. M. Newcomb, "One night of prime time. An analysis of television's multiple voices", in James W. Carey, op. cit., p. 68.

televisivo del nostro paese, la sovrapposizione fra il territorio della fiction e le funzioni culturali e sociali del linguaggio televisivo, così come viene teorizzata dalla corrente dei Cultural Studies, è individuabile a partire da un preciso momento storico: il passaggio dalla paleo o veterotelevisione alla cosiddetta "neotelevisione",¹⁵ che si verifica tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta.

La progressiva estensione della programmazione che arriva a coprire l'arco dell'intera giornata; la moltiplicazione delle reti e di conseguenza dell'offerta di programmi; la dilatazione del palinsesto, che tende a "trascinare" il pubblico da un segmento all'altro anziché proporre programmi fortemente autonomi e impaginati con regolare cadenza settimanale; tutto ciò - insieme a molto altro - contribuisce a legittimare e rafforzare la componente narrativa del mezzo televisivo, e a strutturare tale narrazione come un flusso continuo e sempre più indistinto.

In questa prospettiva le coordinate di genere sembrano perdere consistenza, dilatando progressivamente i propri confini per dare origine a prodotti sempre più difficilmente etichettabili come appartenenti ad una matrice linguistica precisa: le categorie dell'informazione, dell'intrattenimento, della fiction e dell'educazione che caratterizzavano la paleotelevisione si fondono e si confondono all'interno dei singoli programmi.

Nella paleotelevisione il sistema dei generi si struttura intorno a precise marche testuali, che determinano la chiara riconoscibilità di un genere rispetto ad un altro. Il particolare tipo di inquadratura o di illuminazione, l'uso del dialogo, la modalità di interpellazione diretta o indi-

15. La definizione è di U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1988. Per una trattazione delle implicazioni della trasformazione da paleo a neotelevisione cfr. il contributo di P. Aroldi nel presente volume.

retta del pubblico, ad esempio, permettono allo spettatore di riconoscere immediatamente un prodotto di fiction da un varietà o da un programma culturale. I contenuti, allo stesso modo, sono ben distinti per ciascun genere: la fiction non si occupa, ad esempio, della cronaca o dell'attualità (territorio dell'informazione) e preferisce trarre i propri contenuti dalla cultura "alta", dai temi narrativi letterari o drammaturgici. Un ulteriore tratto distintivo dei generi paleotelevisivi è costituito dalla collocazione rituale nel palinsesto settimanale, dove ad ogni serata corrisponde una particolare tipologia di programma. Il genere, quindi, è definibile in questa prospettiva come un dispositivo normativo che stabilisce un preciso contratto tra emittente e ricevente, sulla base della propria riconoscibilità e del sistema di aspettative attivato presso il pubblico.

Nell'era neotelevisiva, invece, la rigidità del sistema di generi sembra esplodere: la componente contrattuale tra emittente e ricevente richiede una sempre più attenta competenza da parte dello spettatore, al quale è demandata la capacità di distinguere marche testuali facenti capo a differenti generi all'interno di un medesimo programma.

Tuttavia, secondo alcuni autori non è corretto sostenere che la neotelevisione ha prodotto la scomparsa dei generi,¹⁶ ma piuttosto che tale processo di trasformazione

16. "A mio avviso, il modo in cui sono cambiati e stanno cambiando i generi nella comunicazione televisiva non ha prodotto una loro dissoluzione o una loro scomparsa. (...) Certo i mutamenti sono stati e sono rilevanti, ma sembra essere avvenuto più un rimescolamento di carte nel sistema dei generi che non un suo ridimensionamento. Si può dire anzi che la proliferazione di nuovi generi 'misti' finisce per enfatizzare la centralità dei generi nella comunicazione televisiva, rendendoli non tanto meno necessari, quanto piuttosto più 'difficili' da riconoscere e da classificare", M. Wolf, "Generi e mass

del sistema televisivo italiano ha condotto a riconsiderarne lo statuto: esso non risulta più definibile come territorio rigidamente delimitato da confini testuali riconoscibili e classificabili, ma come dispositivo dinamico, generatore di molteplici possibili percorsi e declinazioni.¹⁵

Tale punto di vista sul ruolo del genere nella neotelevisione sembra particolarmente adeguato ad interpretare l'evoluzione della fiction italiana, che nella trasformazione delle forme paleotelevisive sembra aver perso i propri contorni, frammentandosi in un gran numero di sottogeneri che ne rendono apparentemente difficile la riconduzione ad un'unica matrice comune.

Se la prima fiction italiana nell'era del monopolio Rai è caratterizzata dall'ispirazione alla tradizione letteraria e teatrale colta (come vedremo fra breve), sfociata nella produzione di diversi programmi ad elevato contenuto artistico e culturale, l'avvento delle Tv commerciali ha introdotto nel linguaggio televisivo della fiction italiana anglicismi come *serial*, *sit-com*, *soap opera*, *docudrama*, *domestic comedy*, *tv-movie* e molti altri ancora,¹⁶ a testimoniare la massiccia invasione di prodotti seriali statunitensi

media", in G. Barlozzetti (a cura di), *Il palinsesto. Testi, apparati e generi della televisione*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 169-175, p. 171.

15. Per uno stimolante approfondimento delle problematiche collegate al genere al di fuori dell'ambito massmediologico, ma con proficui punti di contatto con quanto esposto sin qui relativamente alla relazione non gerarchica esistente fra "opera" e genere, rimandiamo a T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1983).

16. Cfr. in proposito A. Bellotto, "Cinema e teatro Tv, sceneggiato e telefilm", in A. Bellotto e G. Bettetini (a cura di), *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Vita e Pensiero, Milano 1985, pp. 60-66.

che hanno profondamente trasformato l'offerta di testi narrativi medialti nel nostro paese.

Sotto lo stesso "termine ombrello" di fiction, dunque, sono confluiti moltissimi programmi diversi tra loro rispetto ad alcune delle marche testuali che avevano contraddistinto il genere nella paleotelevisione. Basti pensare all'infrazione della "regola aurea" della fiction operata dai protagonisti delle sit-com statunitensi, che spesso guardano direttamente in macchina instaurando un contatto diretto con lo sguardo del telespettatore; oppure alla progressiva diminuzione delle pezzature dei programmi di fiction, che spesso non raggiungono la mezz'ora di trasmissione; e ancora, alla trattazione in termini narrativi di temi di attualità o di cronaca, che nella paleotelevisione sono prerogativa della sola informazione.

È evidente, allora, che nell'ambito di un panorama così composito e multiforme il tentativo di operare una catalogazione rigidamente tassonomica delle caratteristiche del genere fiction riuscirebbe infruttuoso. È invece pertinente sottolineare la dinamicità del concetto di fiction nella neotelevisione e la sua capacità di produrre testi come un motore narrativo, la cui peculiarità si colloca all'incrocio fra il tradizionale territorio mitico del "cantastorie" e la cifra della quotidianità, che contraddistingue la dimensione temporale della televisione di flusso.

2.2 Serialità e ripetizione nella fiction televisiva

L'aspetto della serialità rappresenta l'altro punto nodale attorno a cui si è concentrato il dibattito sulla fiction televisiva italiana degli ultimi anni, soprattutto a partire dalla nascita della neotelevisione. Come abbiamo già accennato, le profonde trasformazioni che hanno interessato il sistema televisivo nazionale all'inizio degli anni

Ottanta vedono nell'avvento della serialità di stampo nord-americano una delle caratteristiche distintive rispetto ai formati e al linguaggio tipici del periodo precedente.

La struttura seriale che contraddistingue i prodotti televisivi statunitensi di grande successo che affollano i palinsesti della neotelevisione nasce in un contesto economico, sociale e culturale molto distante dalla realtà italiana. Essa deriva dai processi di industrializzazione che hanno caratterizzato le società occidentali a partire dal diciannovesimo secolo, quando prende forma quella che Benjamin definisce "l'epoca della riproducibilità tecnica", nel momento storico in cui una particolare organizzazione economica e tecnologica trova nella produzione in serie la sua espressione più diretta. La forma di produzione seriale è resa possibile dall'affermarsi delle logiche di standardizzazione dei processi produttivi di matrice fordista e taylorista, il cui obiettivo è la massima resa al minor costo.

Con percorsi del tutto simili a quanto accade nell'ambito delle merci si precisa la fisionomia della cosiddetta industria culturale. Al processo di standardizzazione nell'ambito di produzione delle "cose" corrisponde un parallelo processo di serializzazione dei prodotti culturali. Nella prima metà dell'Ottocento sono standard i giornali e i feuilleton; alla serializzazione della produzione letteraria, che vede nel romanzo d'appendice una delle sue forme più feconde, corrisponde la standardizzazione delle sceneggiature cinematografiche.¹⁷

Negli Stati Uniti di inizio secolo, dunque, la serialità diviene la cifra distintiva della nascente industria cinematografica e costituisce la base del suo clamoroso svi-

17. A. Abruzzese, "Narrativa e serialità", in A. Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1984, pp. 46-55.

luppo. La scrittura di racconti per lo schermo si basa sul criterio della ripetizione, che consiste nella riproposizione di generi, personaggi e formule che hanno riscosso l'approvazione del pubblico nella loro precedente forma letteraria. E la definitiva affermazione della serializzazione dei prodotti culturali si verifica proprio nel momento dell'incontro fra stampa e cinema, mediante la trasposizione per immagini dei racconti a puntate pubblicati sui giornali dell'epoca.

Anche la nascita della televisione, negli anni Trenta, è caratterizzata dal prevalere della logica seriale che il nuovo mezzo assorbe dall'industria cinematografica. Il telefilm è dunque il prodotto tipico della fiction seriale statunitense, che si origina dall'incrocio delle routines produttive cinematografiche con le necessità dei network televisivi commerciali, i quali devono garantire adeguato spazio agli inserzionisti pubblicitari che ne assicurano la sopravvivenza in termini economici. La fiction televisiva seriale trae i propri contenuti dalla miniaturizzazione di generi cinematografici di successo (il poliziesco, il western, le comiche, la fantascienza), che vengono confezionati in pezzature interrompibili dagli annunci pubblicitari e proposti a cadenza regolare, sfruttando quella capacità di fidelizzazione del pubblico che si costruisce attraverso la ripetizione dei personaggi e dei contesti in cui si svolge l'azione.

Il confronto tra la situazione statunitense e il panorama culturale ed economico coevo italiano mette in luce profonde differenze. Nel nostro paese la serialità non si è affermata con la forza che ha caratterizzato l'industria culturale statunitense, e lo sviluppo del linguaggio narrativo televisivo non ne è stato così pesantemente influenzato. Anzi, come vedremo tra breve, il modello di riferimento per la neonata televisione italiana - per quanto

riguarda l'aspetto della narrazione – è costituito dalla tradizione teatrale e non cinematografica. Come afferma Abruzzese, con tono volutamente polemico:

“l'assenza di una cultura seriale ha impedito alla letteratura italiana di avere i suoi Robbins o Crichton (...); ha impedito al cinema italiano di avere i suoi Spielberg o anche i suoi Coppola (...); ha impedito alla televisione di avere i suoi telefilm, sbilanciata com'è tra una produzione scarsamente organizzata e priva di standard precisi e l'acquisto indiscriminato del prodotto seriale”.¹⁸

La tematica del confronto fra il modello seriale statunitense e la produzione di fiction nazionale richiederebbe un approfondimento puntuale che in queste pagine non trova spazio sufficiente. Si cercherà piuttosto di mettere in luce i nodi problematici “in trasparenza”, procedendo nell'analisi diacronica della fiction italiana che costituisce il contenuto dei prossimi paragrafi. In questo percorso rispetteremo l'ormai convenzionale distinzione nei due grandi periodi definiti della paleotelevisione e della neotelevisione, con il duplice obiettivo di evidenziare i tratti distintivi dell'offerta di fiction che contraddistinguono la prima fase (l'invenzione di un linguaggio per la narrazione audiovisiva) e le conseguenze che l'invasione massiccia di prodotti seriali da oltreoceano ha comportato per la ridefinizione del ruolo della fiction nella programmazione neotelevisiva.

18. A. Abruzzese, “La produzione di serialità”, in *Problemi dell'informazione*, apr.-giu. 1984, p. 171.

3. La fiction italiana nella paleotelevisione: il modello teatrale

Una delle questioni più importanti che la neonata televisione italiana si trova ad affrontare, alla metà degli anni Cinquanta, è la necessità di individuare il linguaggio più adatto alla narrazione per immagini.

In questo delicato momento pionieristico, in cui si deve costruire l'identità culturale del nuovo mezzo, la dominanza della matrice teatrale risulta decisiva. La provenienza dall'ambito drammaturgico dei primi autori chiamati a inventare la televisione influenza enormemente il linguaggio della fiction: i primi programmi di tipo narrativo trasmessi dalla Rai sono riprese in diretta di rappresentazioni che si svolgono in teatro.¹⁹ In breve tempo si arriva a mettere in scena il testo teatrale direttamente dagli studi televisivi, inventando una originale modalità linguistica, il cosiddetto teleteatro. Oltre a fornire materia di confronto e di ispirazione dal punto di vista formale (per quanto riguarda le tecniche recitative, ad esempio, o per la modalità di costruzione delle coordinate spazio/temporali), il teatro presta alla fiction televisiva una quantità di trame che possono diventare racconti elettronici.

Parallelamente alla messa in scena di testi teatrali, la sperimentazione di quei primi anni dà vita ad un prodotto innovativo, destinato a conferire un'identità forte ed

19. La sera stessa dell'inaugurazione, il 9 gennaio 1954, viene trasmessa la commedia di Goldoni *L'Ortore della Porta*. Con la messa in onda di *Romeo e Giulietta*, avvenuta solo poche settimane dopo, si stabilisce la consuetudine di riservare alla prosa la serata del venerdì. Questa e le successive indicazioni relative a specifici programmi sono tratte da A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 1992.

originale alla fiction italiana: *lo sceneggiato a puntate, o teleromanzo*. Di quello che è considerato il fiore all'occhiello della prima programmazione televisiva Rai, riconosciuto anche all'estero come eccellente soluzione al problema del linguaggio della narrazione televisiva, vogliamo qui mettere in luce essenzialmente due aspetti.²⁰

Una importante caratteristica che contraddistingue il teleromanzo italiano è individuabile nella tipologia dei suoi contenuti, che consistono in adattamenti dei classici della tradizione letteraria. A differenza di quanto accade ad esempio in Francia, dove vengono adattati per la televisione i classici della letteratura nazionale come Balzac, Zola, Eugène Sue, la fiction televisiva italiana attinge alla grande tradizione europea. I romanzi di Dickens, Tolstoj, Dostoevskij, Verga, Fogazzaro vengono tradotti nel linguaggio della narrazione televisiva. Con la scelta di attingere al rassicurante bacino della letteratura classica, adattandola a formati presi a prestito dalla tradizione teatrale, la neonata televisione italiana dimostra di attribuire alla fiction una duplice valenza: per suo tramite la televisione adempie alla propria funzione di servizio pubblico, che in quanto tale si assume il compito di diffondere e divulgare contenuti di buon valore culturale. Di conseguenza, l'originale lettura del racconto elettronico diviene uno dei tre pilastri sui quali l'ente televisivo di Stato costruisce la propria identità, insieme ai ben distinti territori dell'informazione e dell'intrattenimento.

Altra importante caratteristica dello sceneggiato è la struttura a puntate. A differenza dei formati tipici degli altri programmi paleotelevisivi, contraddistinti da una forte unitarietà, la frammentazione del racconto in una

20. Cfr. a questo proposito G. Bettetini (a cura di), *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, VQPT/Eri, Torino 1989.

serie di lunghi segmenti, interrotti in un punto cruciale dell'azione e ripresi la settimana successiva, introduce un importante elemento di novità nella tipologia del prodotto televisivo.

Accanto allo sceneggiato nasce e si sviluppa anche un altro modello di fiction: l'*originale televisivo*, cioè l'allestimento di un testo scritto appositamente per la Tv. Sempre mantenendo il formato "all'italiana" introdotto con lo sceneggiato, l'originale televisivo si articola in due filoni, distinti per tematiche e modalità linguistiche: il modello "ludico", che ha tono leggero e trame spesso a sfondo giallo, con una riconoscibile impronta americaneggiante (ne è un esempio il capostipite del genere, *Il tenente Sheridan*, andato in onda per la prima volta nel 1959); e un secondo filone narrativo, basato sull'articolazione di problematiche sociali di attualità (*Vivere insieme*, in onda dal 1962).²¹

Sarebbe però inesatto attribuire agli innovativi formati della fiction nazionale il monopolio assoluto del palinsesto Rai del primo quindicennio. L'influenza dei modelli provenienti da oltreoceano si avverte già tra la fine degli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta; oltre alle tracce già presenti nell'originale televisivo "giallo", fanno la loro prima comparsa in video alcuni prodotti seriali statunitensi, nella forma tipica del *television film*. Si tratta di riproduzioni di generi cinematografici di successo (poliziesco, giallo, western, fantascienza) caratterizzate dalla struttura a episodi chiusi, in cui però la continuità è assicurata sia dalla figura immutabile del protagonista che dal contesto in cui viene ambientata ogni sua nuova avventura.

21. G. Simonelli, "La fiction televisiva italiana", in G.P. Caprotti (a cura di), *La scatola parlante*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 77-92.

Perry Mason, *Il dottor Kildare*, *Bonanza* ottengono in Italia un buon successo, affiancandosi ai prodotti nazionali. Ma la loro presenza è ancora sporadica, legata più ad esigenze di copertura un po' casuale del palinsesto che ad una logica sistematica di programmazione.

Per quanto riguarda la produzione di fiction nazionale, la prevalenza del modello teatrale e letterario continua a fornire formati e trame. Ma, parallelamente, negli anni Settanta si verifica quell'incontro con il cinema che l'industria televisiva italiana ha rimandato per lungo tempo. A differenza di quanto si è verificato negli Stati Uniti ed in altri paesi europei, come la Francia, la televisione italiana degli inizi non ha trovato nel linguaggio cinematografico un modello cui ispirarsi, e le due forme di narrazione audiovisiva hanno proceduto sostanzialmente su binari distanti tra loro. In questo decennio, invece, si verifica un avvicinamento che si concretizza in un proficuo processo di scambio. Da una parte, la Rai si impegna nella produzione di film per il circuito delle sale; dall'altra, alcuni grandi registi propongono interessanti letture della formula dello sceneggiato. È questo il momento della cosiddetta "fiction d'autore" e delle grandi coproduzioni televisive sul modello del kolossal cinematografico, a sfondo storico, mitologico, religioso.²²

Si stanno però avvicinando i grandi cambiamenti strutturali che coinvolgeranno l'intero sistema televisivo nazionale e che modificheranno radicalmente il territorio del racconto audiovisivo, sul doppio registro del linguaggio e dei contenuti; si manifestano le prime avvisa-

22. Ricordiamo a titolo d'esempio *L'Odissea* (1968) e *Eneide* (1971), regia di F. Rossi; *Gli Atti degli Apostoli* (1969), regia di R. Rossellini; *Le avventure di Pinocchio* (1972) regia di L. Comencini; *Mosè* (1974), regia di G. De Bosio; *Sandokan* (1976), regia di S. Sollima; *Gerù di Nazareth* (1977), regia di F. Zeffirelli.

glie dell'invasione massiccia di fiction seriale statunitense che caratterizzerà fortemente i palinsesti della Tv italiana nei primi anni Ottanta.

4. La fiction italiana nella neotelevisione: il modello cinematografico

All'inizio del nuovo decennio l'assetto del sistema televisivo italiano viene radicalmente modificato dalla nascita del polo commerciale. Nell'ambito della fiction questo passaggio segna un'epoca, che ormai convenzionalmente ha anche una precisa data d'inizio: il 6 giugno 1981, quando Canale 5 trasmette in *prime time* la prima puntata di *Dallas*.

Le logiche produttive tipiche della Tv commerciale concorrono a costruire il successo di un *serial* che era stato precedentemente programmato dalla Rai, ma senza ottenere grandi ascolti. È il segnale della profonda mutazione della struttura televisiva, l'inizio di quella "guerra dell'audience" che caratterizzerà i rapporti tra sistema pubblico e privato e nella quale la fiction giocherà un ruolo determinante. Da questo momento in avanti si rende evidente la profonda cesura tra il modello di fiction americana, proposto prevalentemente dalle Tv commerciali, e una "via italiana alla fiction" perseguita dalle produzioni Rai.

4.1 Il caso "Dallas"

Come abbiamo già ricordato, anche negli anni immediatamente precedenti alla "svolta" commerciale i telefilm americani hanno un ruolo importante nella pro-

grammazione della Rai, ma continuano ad occupare posizioni precise del palinsesto: il pomeriggio, dedicato ai programmi per ragazzi, oppure la fascia preserale. Non vengono mai collocati nel *prime time*, che è riservato invece alla fiction di produzione nazionale. Solo eccezionalmente quel territorio "sacro" del palinsesto viene concesso alle grandi produzioni statunitensi di film-Tv, come *Radici* (1978) o *Holocaust* (1979), che si concentrano però nell'arco di poche settimane di programmazione.

L'approdo di *Dallas* a Canale 5 sconvolge gli equilibri consueti, e comporta elementi di innovazione sia dal punto di vista strutturale che dal punto di vista dei contenuti:

- per quanto riguarda il formato, *Dallas* presenta una formula narrativa del tutto nuova, anche rispetto agli standard statunitensi: progettata inizialmente come una serie, cioè a episodi chiusi, viene presto trasformata in un serial a puntate aperte, lasciate in sospeso su un momento di suspense. Questa scelta, intrapresa in seguito alle richieste del pubblico, dà origine ad una interessante contaminazione tra la struttura del telefilm ed il modello tipico della soap opera.²³ Anche la scarsa attenzione per l'aspetto visivo rispetto al linguaggio verbale, elemento di chiara derivazione radiofonica caratteristico della soap, viene mantenuta in *Dallas*.

23. La letteratura massmediologica sulla soap opera vanta un cospicuo numero di titoli. Per un panorama introduttivo si vedano, fra gli altri, R. Allen, *Speaking of Soap Opera*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1985; M. E. Brown, *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance*, Sage, London 1994; C. Geraghty, *Women and Soap Opera*, Polity Press, Cambridge 1991; T. Modleski, *Loving with a Vengeance*, Routledge, London and New York 1984.

- sotto l'aspetto del contenuto il prodotto presenta ulteriori caratteri innovativi. Nella sua trama si fondono i temi di punta della soap opera (la tradizione narrativa della saga familiare, con l'accento posto sulla dimensione emotivo-affettiva) con gli elementi caratteristici del western (l'opposizione fra buoni e cattivi, i duelli per il possesso di un territorio, in questo caso trasportato "dal West ai grattacieli").²⁴

Il programma ottiene un enorme successo in tutto il mondo, dando origine a numerose e spesso molto significative ipotesi di lettura,²⁵ tese principalmente a mettere in luce le ragioni del favore di pubblico che questo prodotto ha suscitato anche in culture lontanissime dal modello di riferimento statunitense. È la prima volta che un prodotto televisivo riveste una tale valenza "ecumenica", il che comporta da parte di tutti i sistemi televisivi coinvolti una profonda riflessione sulle strutture e sulle logiche produttive dei propri formati narrativi televisivi.

4.2 La "via italiana" alla serialità

Il trionfo della serialità statunitense sancito dal successo di *Dallas* apre dunque un capitolo nuovo nella storia della fiction. In Italia, la più visibile conseguenza di tale fenomeno si traduce in una vera e propria invasione di fiction seriale proveniente dall'America, talmente consistente da far parlare di vera e propria "colonizzazione

24. Cfr. A. Silj (a cura di), *A est di Dallas. Telefilm USA ed europei a confronto*, VQPT/Eri, Torino 1987.

25. Ricordiamo a questo proposito il fondamentale contributo di T. Liebes e E. Katz, *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of 'Dallas'*, Oxford University Press, New York 1990, e il lavoro di I. Ang, *Watching 'Dallas': Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, op. cit.

culturale". Telefilm, sit com, soap opera dilagano soprattutto nei palinsesti della Tv commerciale, le cui logiche economiche sono orientate all'acquisto - e non alla produzione, troppo costosa - di programmi confezionati all'estero. Lungo tutti gli anni Ottanta, insieme agli innumerevoli *spin-off* di *Dallas* (*Dynasty*, *Falcon Crest*, *I Colby*, *Flamingo Road*...) che occupano il *prime time* delle reti Fininvest, si susseguono le serie di *Charlie's Angels*, *Starsky e Hutch*, *Sulle strade della California*, *Chips*, *Miami Vice*, tutte prevalentemente collocate nella fascia preserale.

Il successo delle serie di importazione apre un acceso dibattito all'interno della struttura televisiva pubblica, che si trova a mettere in discussione le modalità fino ad allora seguite nella produzione di fiction. Da una parte, il servizio pubblico non può rinunciare alla matrice distintiva del racconto elettronico italiano, fatto di riferimenti culturali precisi e di altrettanto precise logiche di produzione e di palinsesto. D'altro canto, non è possibile ignorare i profondi mutamenti, sia nelle routine produttive che nei contenuti, introdotti dalla serializzazione della fiction statunitense, oltretutto alla luce dell'evidente apprezzamento manifestato dal pubblico italiano. Si tratta, per la Rai in primo luogo ma successivamente anche per la Fininvest, di ridiscutere ruoli e formati per mettere a fuoco un modello di fiction nazionale in grado di contrastare l'ascesa della serialità americana.

Sul versante dei contenuti, la narrazione proposta dalla Rai abbandona dunque l'ormai troppo sfruttato immaginario di matrice letteraria e si orienta alla drammatizzazione di temi vicini all'attualità sociale, che sfiorano in alcuni casi i confini del documentario. La volontà di mantenere un equilibrio fra identità nazionale e concessione ai nuovi modelli d'importazione è testimoniata anche dalle modifiche nel formato dei programmi di fic-

tion. In questo periodo si precisano infatti nella produzione Rai tre filoni principali: lo sceneggiato filmato (o film Tv), la miniserie e il telefilm all'americana. Quest'ultimo è il territorio meno praticato e che ottiene i risultati più discutibili, mentre i primi due modelli divengono caratteristici della produzione della Tv pubblica.

In questo momento di trasformazione si precisa dunque ulteriormente la prossimità della televisione con l'ambito cinematografico, già manifesta nel decennio precedente, e parallelamente si delinea il deciso rifiuto della Rai alla produzione di serialità.

I film Tv non si protraggono mai per più di 8 puntate di un'ora e mezza ciascuna, collocate nella fascia del *prime time*, spesso a cadenza bisettimanale (la puntata "clou" della domenica è seguita da una puntata il lunedì per "tenere" il pubblico). Le miniserie si articolano in un numero ancora minore di appuntamenti, variabili da due a quattro.

Da questa logica nascono diversi prodotti di successo; ma è soprattutto *La Piovra* il simbolo della fiction italiana al bivio fra tradizione e innovazione. Vi si affronta un tema di attualità, la mafia; il protagonista è un eroe buono, di cui però vengono messe in luce le debolezze e le difficoltà; si intuisce da subito che può essere un perdente, che il lieto fine può anche non verificarsi. Il clima complessivo è dunque ben diverso dalla cornice dorata e spesso aporetica che racchiude i racconti provenienti da oltreoceano: più che evasione, vengono proposte al pubblico atmosfere cupe e riflessioni di grande serietà. L'influenza della matrice seriale è però rintracciabile anche in questo "italianissimo" prodotto di fiction: l'organizzazione del materiale narrativo richiama con evidenza la formula del telefilm poliziesco (ad esempio l'uso della suspense, oppure la "ciclicità" del delitto in apertura e

chiusura di puntata).²⁶ E soprattutto, la contaminazione con le logiche produttive seriali è resa evidente dal meccanismo della ripetizione che viene applicato all'intero programma: nel corso degli anni ne vengono mandate in onda otto edizioni, la trama viene dilatata oltre ogni limite di credibilità, persino al di là della morte del suo naturale protagonista, in osservanza della classica formula seriale americana secondo cui un prodotto deve essere riproposto finché non risulta totalmente svuotato di senso ed il pubblico non mostra segnali evidenti di disaffezione.

Parallelamente alla ristrutturazione delle coordinate della fiction Rai, alla metà degli anni Ottanta, anche la Fininvest mette a punto la sua politica di produzione in questo ambito. L'offerta del polo commerciale non sembra differenziarsi dalla logica adottata dall'ente pubblico per quanto riguarda gli intensi rapporti con l'industria cinematografica, allo scopo di realizzare prodotti sia per il mercato nazionale che in coproduzione per l'estero. Dal punto di vista dei contenuti e dei formati, invece, si precisano alcune distinzioni significative. Fin dal primo grande successo Fininvest, il miniserial *I ragazzi della Terza C* andato in onda nel 1987, la fiction del network commerciale si avvicina con maggior decisione alla formula seriale, proponendo trame articolate in microgeneri tipici della produzione americana, come la sit com o la tele-novela, e quindi su tempi di medio-lungo respiro (fino a 30-35 puntate).

Anche il film-Tv e la miniserie, i formati frequentati con maggior assiduità dalla Tv di stato, vengono affrontati dalla Fininvest, che spesso però propone tematiche più vicine alla fiction seriale statunitense che alla tradi-

26. A. Silj, *A Est di Dallas*, op. cit., p. 174.

zione narrativa italiana: storie ambientate in famiglia o all'interno dell'universo affettivo-emotivo dei personaggi, come è prerogativa della soap opera, più che gli argomenti di attualità o a sfondo sociale che invece caratterizzano l'offerta Rai.²⁷

5. Verso nuovi modelli?

Questa distinzione, tuttavia, non è affatto rigida; specialmente a partire dagli anni Novanta, il regime concorrenziale coinvolge la fiction di produzione sia commerciale che pubblica, dando origine su entrambi i fronti a progressive ibridazioni di genere che costituiscono l'attuale quadro composito dell'offerta di racconti televisivi.

La volontà di contrastare il successo del modello seriale americano con prodotti comunque radicati nella cultura nazionale continua a costituire un delicato terreno di prova per le produzioni di fiction Rai e Mediaset, e si gioca oggi prevalentemente nella produzione di programmi destinati alla fascia pomeridiana del palinsesto, quella *daytime television* in cui sono collocati alcuni dei più clamorosi successi americani esportati in tutto il mondo. Basti pensare alle soap opera *Beautiful*, *Sentieri*, *Quando si ama*, o ad alcune telenovelas sudamericane. Anche se, di fronte ad una concorrenza di programmi stranieri sempre molto agguerrita, la produzione seriale naziona-

27. Cfr. i lavori di M. Buonanno sulla fiction italiana: *Il reale è immaginario*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1991; *Sceneggiare la cronaca*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1992; *Non è la stessa storia*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1993; *Il Bardo sonnacchioso*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1994; *È arrivata la serialità*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1995; *Ciaki! Si gira*, VQPT/Nuova Eri, Roma 1996.

le destinata alla copertura del palinsesto pomeridiano ha finora prodotto risultati fortemente discontinui, tuttavia si può riconoscere su entrambi i versanti produttivi una volontà di mettere a tema contenuti e trame in qualche misura radicati nel vissuto e nella cultura del nostro paese.

In particolare, per quanto riguarda Mediaset, accanto a programmi di buona riuscita, come le ormai consolidate sit-com *Casa Vianello* e *Nonno Felice*, che devono il loro successo principalmente alla presenza di attori molto amati dal grande pubblico ed alla relativa semplicità narrativa e produttiva costituita dalla struttura a episodi, è stato affrontato nel corso delle ultime stagioni con una certa continuità anche il modello della soap opera e della telenovela (ricordiamo i primi tentativi, *Passioni* nel 1989 e *Manuela*, una coproduzione italo-argentina, nel 1990, seguite da *Edora* e *Camilla*). La linea editoriale che caratterizza le reti commerciali per quanto riguarda l'ambito della fiction si contraddistingue dunque per una sorta di "doppia anima": se, da un lato, viene promossa la massiccia importazione di formati e tematiche di spiccata matrice statunitense nella fase della neotelevisione, dall'altro lato, nella fase più recente, si persegue un impegno nella realizzazione di serie che declinino tratti di italianità affrontando temi legati alla vita quotidiana con il registro della commedia (ad esempio *Caro maestro*, *Papà cerca moglie*), con l'adattamento di romanzi rosa di grande successo (*Disperatamente Giulia*), con il melodramma a sfondo sociale (la miniserie *Donna d'onore* e il sequel *Donna d'onore 2*).

La Rai ha invece ritardato a lungo il suo ingresso nel terreno accidentato della serialità, mantenendosi fedele alla propria tradizione produttiva e ai propri formati di punta, la miniserie ed il film-Tv. Ma un cambiamento di

tendenza è rintracciabile nel recentissimo tentativo di mettere a punto una vera e propria produzione seriale, con il programma *Un posto al sole*. La difficoltà con cui la Rai affronta le insidie della "narrazione infinita" sono evidenti già dalla problematica attribuzione ad esso di un'etichetta di genere a questo programma. Non si tratta di una vera soap opera, ma neppure di un telefilm; si articola su più di duecento puntate, e questo la avvicina più alla telenovela che alla soap, la quale notoriamente non ha una fine prestabilita; l'ambientazione è quanto di più marcatamente italiano si possa immaginare, la città di Napoli; il ricorso alle riprese in esterni è piuttosto massiccio, e anche questo tratto strutturale allontana il programma dalla sfera della soap; ma le vicende dei protagonisti sono inequivocabilmente attinenti alla dimensione del privato ed alla sfera emotivo-affettiva...

Pur nella rapidità di queste note conclusive, è importante sottolineare almeno l'aspetto più evidente di quest'ultimo esperimento: al di là dei risultati in termini di audience e popolarità, esso testimonia di un mutato clima generale nei confronti della serialità da parte della televisione italiana, e in particolare da parte dell'ente di stato.

Nello sforzo di colmare la "fame di serialità" dimostrata dal pubblico si tentano strade nuove, che individuano la carta da giocare nelle prossime stagioni della fiction nazionale nella realizzazione di prodotti capaci - almeno nelle intenzioni - di coniugare formati d'importazione di grande successo con contenuti esplicitamente radicati nella tradizione narrativa e culturale italiana. Accanto ai prodotti italiani ormai "tipici" come la miniserie ed il film-TV, trasformazioni della forma originale dello sceneggiato paleotelevisivo, si delineano nuovi scenari in cui la sfida per la conquista dell'audience si dovrà giocare

necessariamente sul terreno della messa a punto di nuove formule narrative.

Questa fase di trasformazione si sta articolando lungo una doppia direttrice: da una parte come riflessione interna al genere stesso, dall'altra come ridefinizione del suo ruolo all'interno del sistema televisivo. La relazione fra questi due ambiti deve essere letta nel quadro delle mutazioni che attraversano lo scenario italiano e che si configurano essenzialmente nella tendenza futura alla contemporanea presenza del modello di *narrowcasting* accanto al consolidato modello generalista.²⁸ In questo panorama estremamente composito e mobile, la fiction ha la necessità di ridefinire il proprio ruolo, modellandolo sulle sfide che il nuovo assetto inevitabilmente comporrà.

28. Per quanto riguarda il panorama relativo alle trasformazioni strutturali che seguono la fase neotelevisiva, cfr. il contributo di P. Aroldi nel presente volume.

Gaetano Tramontana

L'INTRATTENIMENTO

Quando tutto cominciò - quando cioè la televisione in Italia intraprese i primi passi, fra l'incertezza di alcuni, gli entusiasmi di altri, e soprattutto lo scetticismo di buona parte degli intellettuali - l'intrattenimento, il divertire attraverso il video, non era che una delle tre finalità che la Rai si prefiggeva, insieme all'educazione e all'informazione.

All'intrattenimento spettava il ruolo di mantenere alte le istanze festive del nuovo mezzo di comunicazione; di scandire i momenti di svago di un palinsesto concepito secondo i ritmi della settimana lavorativa e delle consuetudini degli italiani, senza proporre eventi irrinunciabili o scardinare abitudini consolidate, bensì adeguandosi a queste, quasi a conferire loro ulteriore valore.

Poi, probabilmente, ci si accorse che gli show del sabato o della domenica sera, la prosa del venerdì, il film del lunedì, diventavano di fatto degli appuntamenti a cui molti non intendevano rinunciare, disertando magari le tradizionali forme di divertimento, prime fra tutte il cinema e il teatro.

Iniziava per la Tv un irreversibile processo di affermazione sui costumi, le abitudini e i ritmi del paese; processo guidato fondamentalmente dall'intrattenimento tele-