

## Introduzione

Con un po' di emozione presentiamo questa *Storia delle serie tv*, consci del fatto che qualcuno potrebbe pensare che si tratti di un'impresa un po' azzardata.

Dare conto di 70 anni di produzione di storie di finzione per la televisione (e tutti i suoi analoghi e derivati, comprese ovviamente, oggi, le piattaforme come Netflix, Amazon, AppleTv e Disney+) poteva sembrare un'impresa temeraria, e infatti prima di intraprenderla ci abbiamo pensato per diversi mesi... La proposta dell'editore è arrivata un po' come un fulmine a ciel sereno, ma dopo un momento di perplessità, forse di sgomento, la reazione – inizialmente una flebile vocina interiore, poi sempre più forte – è stata: «Certo, però, sarebbe bello...». Sarebbe bello mettere ordine, ricostruire la storia, le ascendenze, i legami, ma anche le innovazioni, la creatività, l'audacia di un mondo narrativo, professionale e industriale che sempre di più conquista i cuori e le menti (e milioni di ore...) di spettatori in tutto il mondo.

Dobbiamo quindi ringraziare tutti i collaboratori che si sono prestati all'impresa. Abbiamo chiesto a colleghi accademici, certamente, ma anche a professionisti del settore. Come ormai sa chi ci conosce, da molti anni abbiamo cercato di abbattere le barriere troppo rigide fra mondo accademico e mondo professionale. Non solo di “contaminare”, come si dice oggi, ma, ancora di più, di creare dialogo, terreno comune, riflessioni condivise. L'approccio alla serie tv da parte di uno sceneggiatore o un produttore creativo ha delle sue specificità che aguzzano l'occhio su aspetti che non sempre l'accademico ha ben focalizzato, e lo stesso avviene in senso contrario. Per cui il fatto che in questi due volumi i capitoli siano scritti sia da accademici “puri”, sia da professionisti “puri” (principalmente sceneggiatori e produttori creativi, o *producers*), sia da persone che sono al confine fra i due mondi, perché lavorano in entrambi, in tutte le varie sfumature e combinazioni possibili, crediamo abbia dato una “presa a terra” significativa e interessante, senza togliere nulla del rigore del pensiero e dell'approfondimento tipico del mondo accademico.

Per rendere conto di un panorama così straordinariamente ricco, ci siamo accorti che il rischio di capitoli generali (su temi vasti come “la sitcom”, o “le serie a target *kids*”) era che si trasformassero in un elenco anche dispersivo di titoli, trattati necessariamente in modo molto sommario. Per questo, piuttosto che sulla completezza analitica dell’elenco di serie (per quello ci sono enciclopedie, dizionari e Wikipedia), abbiamo preferito puntare su titoli emblematici per evidenziare e spiegare bene le tipologie di prodotti. Ma, per evitare ulteriormente l’effetto *melting pot*, abbiamo inserito in ogni capitolo (attribuendogli più o meno la metà dello spazio) un’analisi approfondita di una serie particolarmente rappresentativa. In questo modo è possibile constatare concretamente le caratteristiche del genere di cui si sta parlando.

Il risultato complessivo è un libro che potremmo definire “sinfonico”: il lavoro di impostazione iniziale è stato fatto in modo cooperativo e comune, dividendosi accuratamente il lavoro, con ciascun collaboratore ben consapevole del piano complessivo dei volumi. In questo modo, i capitoli si rimandano e si completano ma senza mai sovrapporsi. Parlavamo di “sinfonia” perché, tanto nella parte generale dei capitoli quanto nelle analisi, l’approccio metodologico non è rigidamente determinato. Nelle analisi, ad esempio (tutte con un focus sulla componente narrativa: molti autori del volume hanno infatti una formazione specifica in sceneggiatura e alcuni lavorano proprio come sceneggiatori), qualcuna è maggiormente centrata sulla struttura profonda della serie, qualcuna più sugli aspetti tematico-ideologici, qualcuna si apre con decisione alle componenti transmediali (la serie come testo “forte”, che rimanda a un insieme di mille altri testi a essa collegati); alcune, ancora, sono più attente a sottolineare il ruolo degli autori, altre a considerare le serie come sintomatiche di un genere, o a indagare l’interazione con il fandom.

Questo ventaglio di approcci – che è plurale, ma non dispersivo – ci è sembrato interessante anche nella prospettiva di un lettore, come uno studente, e che a sua volta debba compiere qualche analisi di serie televisiva (magari per una tesi di laurea): qui potrà trovare e sperimentare tagli e approcci lievemente diversi, ma convergenti, su un oggetto come la serie tv, che di per sé è semanticamente ricchissimo e certamente non è esauribile da una scelta metodologica troppo rigida e definita a priori nei suoi dettagli.

Alcuni capitoli giustamente inquadrano la tipologia di serie di cui si occupano nel contesto industriale e nei cambiamenti che stavano avvenendo in quegli anni. Non si può dimenticare che una serie televisiva richiede un investimento di diversi milioni (a volte diverse decine di milioni): tali investimenti richiedono un contesto (committenti, reti su cui andare in onda, concorrenza, aspetti legislativi e di mercato) che ha un’incidenza molto forte su un prodotto che sarebbe illusorio considerare unicamente “artistico”, un’astrazione che non rende conto della realtà. Il cinema e la televisione sono infatti sempre arte e industria, contemporaneamente.

Ovviamente ripercorrere la storia, come facciamo in questo primo volume, delle serie tv fino agli anni 2000 (con un capitolo – quello sulle serie generaliste americane – che arriva ad anni più recenti e che è il “compimento” nell’attualità di un filone che ha radici antiche) significa rivedere ascendenze, ricostruire percorsi e filiazioni. La nostra fiction Rai attuale, ad esempio (ne parliamo nel secondo volume), è ancora in qualche modo figlia degli sceneggiati degli anni ’60, di cui si parla qui nel secondo capitolo. Allo stesso modo, molte serie di grande successo oggi non sarebbero concepibili se non dentro la lunga scia delle serie episodiche classiche come anche del trionfo delle cosiddette serie “serializzate” dei primi anni ’90 (si pensi a un capolavoro come *ER*).

Mettere in rilievo questa genealogia, anche nei tumultuosi anni più vicini a noi, significa inoltre riconoscere il peso di “autori”, i cosiddetti *showrunner*, che ritornano in prodotti anche apparentemente diversi in superficie, ma accomunati da significativi tratti di continuità: se negli anni ’80 si poteva dire tranquillamente che il mondo della televisione (in America) era molto piccolo, la situazione non è troppo cambiata. Nonostante l’esplosione produttiva dei tempi più recenti, dovuta all’entrata in scena delle nuove piattaforme, oggi dietro a tantissime serie abbiamo sempre un ristretto numero di autori consolidati, come Aaron Sorkin, J.J. Abrams, Matthew Weiner, Michelle e Robert King, Shonda Rhimes, Kevin Williamson, Ryan Murphy, John Wells, David E. Kelley, Donald P. Bellisario... L’elenco potrebbe estendersi, ma non moltissimo. Diversi di questi showrunner hanno al loro attivo almeno cinque o sei serie televisive fra le più importanti. Il loro mestiere è ancora, tutto sommato, un “business per pochi”: essere responsabile creativo e produttivo di un progetto impegnativo (artisticamente ed economicamente) come una serie televisiva richiede grandi capacità, e ovviamente non ci si improvvisa. E quando una persona ha mostrato di saper portare al successo una serie è molto più facile – avviene così in molti settori professionali – che qualcuno gliene affidi un’altra.

Un’idea di fondo di questi nostri volumi, che si ritrova ben incarnata in diversi capitoli, è quella di non disprezzare le serie più generaliste, come fa a volte una certa critica e anche una certa pubblicistica accademica. È certamente più facile inneggiare al nuovo se si tratta di serie che negli USA raggiungono un milione scarso di spettatori e da noi magari solo due o trecentomila... Diverso è – e almeno ugualmente interessante – capire i motivi per i quali vincono la sfida degli ascolti prodotti (come *NCIS* o *The Big Bang Theory*) che negli USA, ancora in questi anni, superano i 20 milioni di spettatori, o prodotti italiani come *Montalbano*, *Don Matteo*, *Doc* che ancora oggi arrivano a 7, 8 e più milioni di spettatori.

E, detto per inciso, questi 8 milioni da noi, rapportati al totale della popolazione dei rispettivi paesi, equivarrebbero a circa 40 milioni negli USA. Diciamo questo per sottolineare una cosa che assai raramente viene fatta notare: e cioè che nonostante la moltiplicazione dei canali, alcune serie

italiane riescono ancora a radunare un numero percentualmente molto alto di spettatori, una percentuale più alta – a volte molto più alta – di prodotti analoghi in molti paesi del mondo.

In questo primo volume, Fabrizio Lucherini parte dalle serie episodiche classiche, quelle in cui ogni puntata può stare a sé (ne è un emblema la serie che ha per protagonista il tenente Colombo, che viene analizzata alla fine del capitolo), compiendo però anche un intelligente lavoro di introduzione e sistematizzazione dei vari formati seriali di quei primi decenni. Lucherini passa poi il testimone a Eleonora Recalcati, che esplora l'epoca d'oro dello sceneggiato italiano. La sua analisi è dedicata a un'ambiziosa e artisticamente audace trasposizione televisiva dei *Fratelli Karamazov*, emblematica dell'afflato educativo di una televisione che non aveva paura di confrontarsi con i grandi capolavori della letteratura universale e proporli a una vastissima platea popolare.

Il passaggio alle prime “serie serializzate” – caratterizzate, cioè, dall'introduzione di significative linee orizzontali nelle serie *procedural* – come pure i primi esperimenti con serie totalmente orizzontali, come *Twin Peaks*, sono ricostruiti da Luca Bandirali. La sua analisi si sofferma su una delle serie cult di quegli anni, iniziatrice di stilemi che arriveranno, non molti anni dopo, anche in Italia: *New York Police Department*, per gli appassionati *NYPD*.

Prima Gianluigi Rossini con la comedy e poi Renata Avidano e Maurizio Sangalli con la sitcom hanno l'arduo compito di sintetizzare in un capitolo ciascuno un metagenere (nel caso della comedy) e un genere più specifico e definito (la sitcom). Quest'ultima ha offerto così tanti prodotti, e di tale successo, che davvero non era facile riuscire a racchiuderli in una trattazione di non molte pagine. Un capitolo sceglie una strada più storica e un altro una più sistematica, come il lettore potrà verificare, con risultati altrettanto interessanti.

Per la comedy l'analisi di prodotto è poi sui *Simpson*. Abbiamo scelto questa serie perché (se si escludono le soap) è la più longeva della televisione americana. Inoltre è una serie a cartoni animati, che è una forma espressiva in forte espansione negli ultimi decenni; infine, è un titolo con caratteristiche uniche ed enciclopediche al tempo stesso. Luca Manzi è riuscito nell'impresa di andare al “nocciolo” strutturale della serie e della sua comicità, passando attraverso l'analisi dei personaggi e cercando di rendere ragione del punto di vista sull'America e sulla sua ideologia che gli autori dei *Simpson*, che sono molti e sono significativamente cambiati dall'inizio a oggi, propongono nella serie. Per la sitcom la scelta è caduta invece su *How I Met Your Mother*, un prodotto recente e di grande successo internazionale, che ha caratteristiche al tempo stesso molto specifiche ma anche molto tipiche del genere.

Fra comedy e sitcom si inserisce il capitolo che abbiamo chiamato *Il trionfo delle serie serializzate*: qui Paolo Braga scandaglia le dinamiche di scrittura e di organizzazione degli archi narrativi di serie che hanno avuto in *ER* e *The West Wing* due grandi capolavori, forse ancora oggi ineguagliati.

Passiamo poi allo sviluppo della serialità “industriale” italiana fra gli anni '90 e i primi anni 2000, con il capitolo scritto da Giorgio Grignaffini, che mette a disposizione il suo sguardo da *commissioner* e produttore per inserire il racconto dell'evoluzione della serialità italiana nelle logiche di sviluppo del sistema televisivo stesso. Grignaffini mostra il tentativo di questo sistema di raggiungere formule che trovassero risposta nel pubblico generalista, ma che rendessero anche possibile un consolidamento e una crescita del comparto industriale. Produttori e broadcaster, insomma, dovevano trovare il modo di vincere insieme. Da qui l'importanza di serie lunghe (*I Cesaroni*, *Un medico in famiglia*) e di generi a volte non troppo considerati dalla critica, come il *mélo*. L'analisi si concentra poi su *Distretto di Polizia*, un caso di straordinario successo, pluriennale, e di intelligente ibridazione italiana di formule che risalgono alle serie serializzate americane di cui sopra – da *Hill Street Blues* a *NYPD* –, ma con un tocco più empatico e più “morbido” che ha fatto salire molto in alto il numero di spettatori, soprattutto nella prima metà della lunga vita della serie di Taodue.

Anna Sfardini indaga lo sviluppo di generi “di qualità” come l'action crime (si pensi a *24* e ad *Alias*) e i *medical* prodotti tra la fine degli anni '90 e l'inizio del 2000, come *Dr. House* e *Grey's Anatomy*. Lo fa dopo aver illustrato i cambiamenti industriali e legislativi degli anni '90, che hanno permesso alle cable tv di svilupparsi e di creare concorrenza nei confronti dei network generalisti. La sua analisi è dedicata a una serie “eccezionale”, per il suo successo internazionale, per le attese e il fandom che ha creato, forse in qualche modo il massimo trionfo di una serie sui canali generalisti: *Lost*, uno dei titoli più amati e discussi in tutta la storia della televisione.

Daniela Cardini, che aveva già dedicato diversi studi pionieristici all'argomento, spiega dinamiche e sviluppo delle soap opera e delle telenovelas. Anche qui, un genere che ha una sua storia di successi e momenti di minor presa a seconda dei paesi, con specificità nazionali molto forti: non pensiamo infatti solo alle telenovelas latinoamericane, ma anche al serial drama britannico e alle caratteristiche che le soap hanno preso in produzioni spagnole recenti. L'analisi, condotta da Fabrizia Malgieri, si sofferma su *Un posto al sole*, altro caso riuscitissimo di localizzazione di un format straniero, in questo caso australiano, che ha trovato una via “italiana” (o, ancora più specificamente, “napoletana”) alla soap opera, mantenendo la posizione nel palinsesto di Rai 3 da ormai venticinque anni.

Gli altri due capitoli del volume sono, anzitutto, quello dedicato da Maria Chiara Oltolini alle serie per bambini e ragazzi, il target che di solito viene chiamato *kids*, un'età che parte dal periodo prescolare e arriva appena al di sotto del periodo *teen*. Con un accurato lavoro bibliografico e anche con la lucidità tematica e la finezza analitica di chi è impegnata in prima persona come sceneggiatrice, l'autrice evidenzia alcuni nodi tematici e produttivi di queste serie. Si concentra poi su una di esse, una delle più recenti sitcom di un prolificissimo autore di programmi per bambini di Nickelodeon: *Sam & Cat*, di Dan Schneider.

Il capitolo scritto da Laura Cotta Ramosino ci proietta già negli anni 2000, perché in esso si parla di serie anche molto recenti, che hanno continuato la tradizione dei prodotti generalisti dei grandi network americani. Che siano *procedural* come *CSI* o family drama come *This Is Us*, si tratta di prodotti di eccellenza, espressione di una straordinaria sapienza compositiva, di un accurato lavoro sui personaggi, e anche di un ritmo e di un'intensità altissimi, propri di chi sa che ogni minuto, ogni secondo, deve battersi contro la tentazione del telecomando, e deve chiudere ogni "atto" narrativo con una sospensione forte, un *cliffhanger*, che convinca il pubblico a rimanere sullo show dopo la pubblicità. L'ultima analisi, che chiude capitolo e volume, è quella di *NCIS*, una serie che da vent'anni ha ascolti altissimi, che ha generato diversi spin-off, anch'essi di successo, ma della quale nella pubblicistica specializzata si parla assai poco. L'autrice del capitolo rinviene nella struttura profonda di "famiglia" in ambiente professionale uno dei probabili motivi della perdurante affezione del pubblico.

Con *NCIS* e *This Is Us* siamo arrivati all'oggi, ma nel secondo volume allargheremo lo sguardo a tutto il mondo *cable*, ci occuperemo anche di un genere come il *teen drama*, e racconteremo la nascita delle nuove piattaforme e come stiano consolidando la loro offerta e le loro strategie. Senza dimenticare quello che succede da noi: il rinnovamento nella continuità della fiction Rai, la crescita e l'affermazione internazionale della produzione *pay* italiana e lo sviluppo, inizialmente lento, ma oggi in forte accelerazione, delle co-produzioni, in cui il nostro Paese ha un ruolo significativo. Un capitolo a sé verrà dedicato alle serie britanniche, una sorta di ponte fra l'Europa e l'America, con titoli basati su formule creative originali, che per questo spesso vengono riprese a Hollywood, e che possono segnare una strada anche per la produzione dei paesi europei. *Stay tuned*.

Dedichiamo questi volumi alla memoria di Sara Melodia, responsabile sviluppo progetti (*Head of Drama*) di Lux Vide, morta molto prematuramente a fine novembre 2020. Due dei tre curatori l'avevano conosciuta a fine anni '90, quando era ancora una brillante studentessa di Filosofia dell'Università Cattolica, e hanno condiviso con lei tante riflessioni e anche non poco lavoro. A Sara si devono indirizzi molto significativi di alcune delle più belle serie italiane degli ultimi anni – serie di cui parleremo ampiamente nel secondo volume –. Ma era anche molto attenta a "vedere" le novità del panorama internazionale, con un occhio sagace e con intuizioni davvero profonde. Le dedichiamo questi volumi con grande affetto, ricordando il suo sorriso e il suo ottimismo, quel sorriso e quell'ottimismo con cui ha lavorato per tanti anni e con cui ha anche affrontato – con la pace interiore di chi si sente affidata a un Padre buono – i tre anni della sua dura malattia.

*A.F. – C.A. – P. B.  
Milano, marzo 2021*