

Zeitschrift: Studies in Communication Sciences : journal of the Swiss Association of Communication and Media Research

Herausgeber: Swiss Association of Communication and Media Research; Università della Svizzera italiana, Faculty of Communication Sciences

Band: 4 (2004)

Heft: 1

Artikel: La fiction televisiva nella prospettiva italiana

Autor: Sorice, Michele

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-790961>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MICHELE SORICE*

LA FICTION TELEVISIVA NELLA PROSPETTIVA ITALIANA

The article discusses Italian television fiction from a historical point of view, in an attempt to shed light on the development of the genre within the televisual medium and with regards to the Italian cultural industry landscape. Following a short overview of how audiovisual storytelling changed in a medium in transition (from *paleotelevisione* to *neotelevisione*), the author focuses on the specifics of contemporary serial television and how they came to be. The last part of the article discusses aspects of hybridization and generic contamination within television fiction, which are identified to be related to, if not brought about by the latest developments in Italian reality television.

While concentrating on questions of text and genre, the author takes care not to separate the programme- and schedule-related aspects of television fiction from questions of audiences and respective media uses.

Keywords: drama, TV novel, seriality, Reality TV, hybridization, active audience.

* University of Lugano, michele.sorice@lu.unisi.ch; Università La Sapienza, Rome, michele.sorice@uniroma1.it

1. Introduzione

La fiction costituisce uno dei segmenti più interessanti della produzione mediale italiana degli ultimi anni. Negli ultimi due decenni, infatti, la produzione di fiction ha ricevuto un grande impulso: alla crescita degli sforzi produttivi si è affiancato un consumo sempre più attento e consapevole, capace non solo di decretare successi sul piano della misurazione dell'audience ma persino di contribuire in qualche modo alla creazione di nuovi linguaggi. L'ibridazione di genere - fenomeno che segna la nascita e lo sviluppo della neotelevisione (Colombo 1998; Sorice 1998, 2002; Taggi 2003) - ha consentito lo sviluppo di temi, figure, personaggi e intrecci che si pongono come mondo rappresentato della società italiana. La *fiction* televisiva degli anni Novanta e dell'inizio del XXI secolo costituisce una sorta di *story teller* della società italiana, senza dimenticare comunque il ruolo che già lo "sceneggiato" (la *fiction* della paleotelevisione) aveva avuto nella delineazione di un'abitudine al consumo televisivo.

La fiction italiana contemporanea offre uno spaccato della società italiana e al tempo stesso prefigura la partecipazione di *audiences* sempre più attive e protagoniste, che potremmo forse definire persino *performing*, rifacendoci allo *Spectacle/Performance Paradigm* di Abercrombie e Longhurst (già utilizzato proprio per studiare il pubblico della fiction italiana: cfr. De Blasio e Sorice 2004).¹ Naturalmente la fiction non offre una rappresentazione necessariamente "realistica" della società italiana, dal momento che il suo ruolo non è fotografare la realtà fenomenica ma eventualmente attivare mondi possibili. "L'autore di un testo finzionale non ha alcuna intenzione di dire nulla di vero né tantomeno nulla di falso: egli infatti non vuole *descrivere* il mondo reale né raccontarne le vicende, egli quindi non si pone il problema della falsità o della verità di quello che afferma, della corrispondenza di quello che dice con i fatti realmente accaduti" (Frigerio 2003). La fiction (letteraria, audiovisiva, ecc.), detto in altri termini, fa riferimento a un *mondo possibile* descrivendone, almeno in parte, la configurazione.² La fiction, in altri termini, si pone

¹ Abercrombie e Longhurst (1998) classificano il pubblico in tre tipi: a) *simple audience*, b) *mass audience*, c) *diffused audience*. Queste ultime possono svolgere una notevole attività "performer" anche attraverso la definizione di "comunità interpretanti". Le forme di "attività" del pubblico sono poste da Abercrombie e Longhurst su una sorta di *continuum*.

² I mondi possibili istituiti dalla fiction sono, ovviamente, incompleti non solo perché è assolutamente impossibile raccontare tutto di un mondo ma anche perché in qualunque narrazione si operano sempre delle scelte. In pratica, posso raccontare o far vedere quanto

come elemento di interlocuzione nei processi di costruzione dell'immaginario sociale.³ A tale proposito risulta utile applicare proprio alla fruizione della fiction lo schema di Schrøeder (1994) relativo al processo di costruzione del significato attraverso la fruizione mediale.

Nelle pagine che seguono cercheremo di delineare - senza ovviamente alcuna pretesa di esaustività - le caratteristiche salienti della fiction italiana contemporanea. Per fare questo è tuttavia necessario ricorrere a una breve sintesi storica; cercheremo poi di evidenziare le caratteristiche di genere e linguaggio più evidenti nella produzione seriale italiana; infine cercheremo di delineare le forme più innovative di ibridazione di generi e linguaggi, in particolare osservando le relazioni fra fiction e *reality*.

2. La fiction in Italia. Generi, linguaggi, evoluzione

Lo sceneggiato rappresenta una delle forme più usate nella televisione italiana, soprattutto nell'era pedagogica, dagli esordi alla fine della direzione della Rai da parte di Ettore Bernabei nel 1974 (anche se molti sceneggiati sono stati realizzati anche successivamente). Aldo Grasso (2002) lo definisce come una *rappresentazione televisiva, generalmente a puntate di un soggetto narrativo*. All'interno dello sceneggiato si distingue di solito fra *teleromanzo*, in cui il soggetto è tratto da un'opera letteraria, e *originale*, il cui soggetto viene scritto appositamente per la TV. Già nel 1954 (anno in cui la Rai iniziò la programmazione regolare) la televisione italiana usò entrambe le forme di sceneggiato: *Il dottor Antonio* era, infatti, un teleromanzo mentre *La domenica di un fidanzato* - scritto appositamente per la TV da Ugo Buzzolan - era un originale. Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta si sono susseguiti molti tentativi di definire con precisione lo sceneggiato e, in particolare, il teleromanzo. Si pensi, per esempio, al "pentologo" di Marcel L'Herbier (De Blasio e Sorice 2004).⁴

sono lunghe le dita del commissario Montalbano o definirne l'altezza o nessuna delle due e puntare su altre caratteristiche: siamo sempre in presenza di postulazioni incomplete che vengono definite solo ed esclusivamente in funzione di un tema e tutto ciò che non è necessario alla sua discorsivizzazione resta fuori dal mondo possibile istituito dagli autori.

³ Non intendiamo qui l'immaginario come un "serbatoio" bensì come un processo dinamico, un'esperienza collettivamente condivisa in cui i media audiovisivi (e la televisione in particolare) fungono al medesimo tempo da attivatori e luoghi di interazione.

⁴ a) la trasmissione diretta del dramma deve svolgersi al presente; b) se il tempo del dramma è inadeguato o vi sono dei concreti riferimenti al passato o al futuro, per integrare la ripresa diretta vengono inseriti dei filmati precedentemente registrati; c) per rendere il pensiero o il ricordo di un personaggio, bisogna registrarne la voce e poi trasmessa al

Non è facile, ovviamente, definire in maniera univoca i generi della fiction italiana, tanto meno individuare forme determinate di derivazione fra generi. Uno schema semplicistico (e tuttavia efficace) è quello rappresentato nella figura 1.

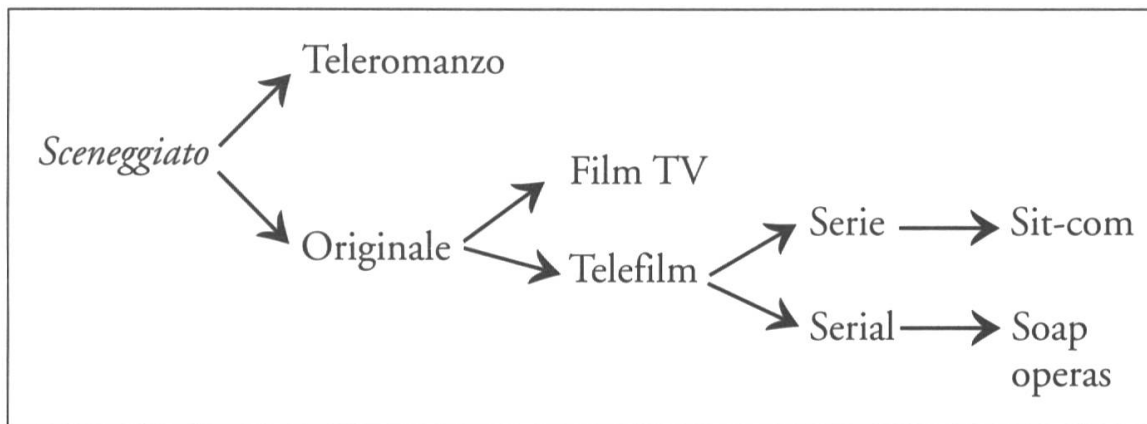


Fig. 1: *Evoluzione della fiction in Italia*

La fiction televisiva contemporanea, in realtà, proviene, attraverso la mediazione della radio, dall'esperienza del feuilleton. Bisogna ovviamente tenerne conto quando si va a definire il termine e i suoi generi.⁵

In Italia il termine fiction si applica principalmente a prodotti televisivi ma è possibile utilizzarlo anche per il cinema. Francesco Casetti (1984) individua tre dimensioni che differenziano nettamente la fiction televisiva da quella cinematografica proprio sul piano della serialità:

- a) la quantità di sequenze dei segmenti che formano un percorso narrativo
- b) la similarità delle parti: ogni segmento narrativo presenta numerosi elementi in comune con gli altri sul piano narrativo
- c) la successione temporale, ovvero la ripetizione e la continuità temporale degli elementi.

In pratica la *numerosità*, la *similarità* e la *ripetizione* sono elementi che si ritrovano comunemente nell'esperienza di fruizione della fiction. La serialità

momento opportuno; d) i passaggi che non possono essere trasposti secondo le grammatiche del video devono essere letti; e) per rappresentare certi ambienti della storia è necessario mostrare fotografie e disegni.

⁵ Assumiamo qui con "genere" l'identità, connessa a obiettivi chiari e definibili, radicata su un formato riconoscibile e determinato, consolidata nel tempo, che i produttori e l'audience riconoscono a determinati testi. In pratica il genere è in grado di stabilire un rapporto implicito col suo pubblico essendo esso "l'insieme di regole testuali culturalmente determinate costituite da uno specifico sub-universo semantico", Casetti, Lumbelli e Wolf (1979).

lità, d'altra parte, è uno degli elementi fondanti della televisione e della neotelevisione in particolare, non solo della fiction. La riapparizione oraria del telegiornale, per esempio, si pone come elemento di serialità e lo stesso palinsesto, ormai inteso come interfaccia, costituisce una chiave di accesso a una sorta di serialità sociale (Aroldi 1999). La serialità, dunque, si pone come uno degli elementi centrali della fiction contemporanea. Allo stesso tempo, la fiction televisiva propone “modelli del reale, riorganizzando in forma simbolica la nostra quotidianità” (Casetti 1992); in altri termini, la fiction si pone - per usare in parte l'espressione di Roger Silverstone - come *story-teller* delle società contemporanee e quindi come chiave di accesso alla realtà e alla sua interpretazione cognitiva. La fiction, cioè, si pone come una specie di “trascrizione delle nostre vite, offerta alla comunità perché diventi cosciente di se stessa” (Ivi).

In tale quadro è più facile interpretare l'evoluzione della fiction italiana. Non è questa la sede per ricostruire nei dettagli lo sviluppo storico della fiction in Italia, anche perché essa rappresenta di fatto una parte della storia dell'intera televisione italiana. Bisogna però ricordare alcuni passaggi importanti. In particolare essi possono essere così schematizzati:

- 1) Gli sceneggiati della seconda metà degli anni Cinquanta costituiscono momenti eminentemente educativi e la stessa scelta dei testi si connota come un momento importante nelle strategie pedagogizzanti della TV di quegli anni: le caratteristiche salienti dei prodotti di questo periodo si inseriscono perfettamente nel modello televisivo dell'epoca (grande ricorso al primo piano, funzionale peraltro alla creazione di un rapporto empatico con il telespettatore; cura maniacale della dizione, come nel teatro a cui quella fiction si ispirava; trasmissione in diretta, dovuta anche a necessità tecniche; assenza di *ellissi* e lentezza narrativa, provocata anche dalle apparecchiature tecniche dell'epoca);
- 2) La Rai della direzione di Bernabei (1961-1974) continua la tradizione dello sceneggiato (*La cittadella*, *Mastro don Gesualdo*, *I Miserabili*, ecc.) ma, accanto agli adattamenti di grandi opere letterarie, giungono a compimento i primi prodotti seriali in senso moderno: i *Racconti dell'Italia di ieri*, infatti, sono il primo compiuto tentativo di coniugare proprio l'innovazione con una salda vocazione pedagogica (la serie era composta da sceneggiati autoconclusivi, riduzioni di racconti letterari della seconda metà del novecento italiano); per tutto il periodo lo sceneggiato italiano (o meglio “all'italiana”) acquisisce caratteri stilistici originali grazie ai lavori di Anton Giulio Majano, di Edmo

Fenoglio, di Giacomo Vaccari, di Sandro Bolchi; vengono realizzate le prime forme di ibridazione fra *quiz* e fiction con un prodotto come *Giallo Club*, che segna anche la nuova centralità del genere poliziesco (e delle detective-stories) che tanta parte avrà nella storia successiva della fiction italiana (dal *Commissario Maigret* a *Montalbano*); si realizzano anche i primi “film a puntate”: è il caso dell'*Odissea* di Franco Rossi (1968), primo grande esempio di co-produzione internazionale, girata con modalità cinematografiche;

- 3) Gli anni Settanta, percorsi da numerosi lieviti e fermenti ⁶ che trovano proprio nel sistema dei media la causa e il luogo dello scontro sociale e dell'innovazione culturale, vedono una nuova stagione della fiction italiana: da una parte ancora i teleromanzi, dall'altra forme più chiaramente sperimentali in cui viene utilizzato il montaggio elettronico e usate grammatiche audiovisive che prefigurano già quelle della fiction degli anni Novanta,⁷ l'offerta del periodo si configura lungo più generi, come, i teleromanzi; i gialli e i polizieschi; gli originali; i kolossal; le produzioni estere che giungono più massicciamente sul mercato italiano; nello stesso periodo iniziano a svilupparsi anche i primi generi “nuovi” della TV italiana, dal *medical drama* ai primi tentativi di fantascienza e *fanta-horror*;
- 4) Gli anni Ottanta sono quelli della cosiddetta *neotelevisione*: mutano codici e linguaggi espressivi (Grasso 2002; Sorice 2002), si sviluppa la concorrenza con lo sviluppo dei primi network commerciali; la narrazione audiovisiva viene destrutturata e il testo audiovisivo si evolve verso l'uso di forme associative e di strutture tensive molto più frenetiche: dall'altra parte, pur cominciando ad allontanarsi dalle forme più lineari (quelle tipiche dello sceneggiato degli anni Sessanta) la TV del periodo opta “per un deciso rafforzamento del racconto e con esso della sua retorica argomentativa” (Sibilla 2001); i teleromanzi degli anni Ottanta sono, a differenza della stagione paleotelevisiva, principalmente trasposizioni di opere di autori italiani; si sviluppano forme nuove di serialità che potremmo rappresentare attraverso quattro tipologie: a) l'area della quotidianità, b) l'area delle emergenze sociali, come la droga in *Storia di Anna*, la mafia nelle diverse edizioni de *La*

⁶ Basti ricordare lo sviluppo delle radio libere e poi le sentenze della Corte Costituzionale che delegittimano di fatto il monopolio pubblico e ancora la legge di riforma della Rai del 1975. Per una disamina sugli anni Settanta, Colombo (2001).

⁷ Si pensi all'uso delle inquadrature di Gregoretti e alle nuove possibilità di usare gli “esterni” non solo in funzione didascalica.

piovra o ne *Il cugino americano*, c) l'area del riscatto sociale, come in *Voglia di volare* e *Voglia di cantare*; e, infine, d) l'area dei giovani (e delle problematiche giovanili e giovanilistiche) come *I ragazzi della terza C* (del 1987 e solo quattro anni dopo - ma nel nuovo decennio - la più innovativa *I ragazzi del muretto*); accanto alle *biografie* (tipico esempio di fiction all'italiana) si consolidano generi e prodotti provenienti dai mercati europei e americani, riassumibili come segue: *police-drama*, come le serie a episodi chiusi *Starsky & Hutch* e *Miami Vice*; saghe, come *Dallas*; *romantic-drama*, come *Saranno famosi* e *Uccelli di rovo*; *fanta-adventure* e *fanta-horror*, come *V-Visitors*;

- 5) Negli anni Novanta si assiste alla frantumazione dei generi tradizionali e all'affermazione delle *soap operas* e di un microgenere come la *sit-com*; si sviluppano fiction legate a professioni e aspetti connessi più strettamente con la realtà sociale; i generi più visitati sono i *professional drama* (oltre i medici, gli avvocati, i magistrati, i giornalisti, le commesse, i sacerdoti, ecc.); il poliziesco (genere spesso molto differenziate al suo interno); le fiction a tematiche giovanili; le *romantic comedy*; le fiction di impostazione biografica; le varie declinazioni del fantastico e del *fantasy*; le fiction a tema religioso o biografico-religioso.

3. La fiction contemporanea in Italia

Una delle caratteristiche della fiction contemporanea è il suo complesso e controverso rapporto col tempo. Le strutture tensive, infatti, appaiono al tempo stesso più veloci e maggiormente dilatate. Alla lentezza pedagogica degli sceneggiati di Majano, funzionali alla comprensibilità di massa delle storie e alle necessità di stretta aderenza al testo letterario di riferimento, si contrappongono fiction più veloci nella temporizzazione della sceneggiatura ma molto più dilatate nello svolgimento del plot. Nella fiction contemporanea, in altri termini, si ritrovano alcune delle caratteristiche salienti della neotelevisione: maggiore ritmo nel tempo del racconto ma nel contempo la necessità di dilatare le storie anche per favorire una più forte fidelizzazione del pubblico (De Blasio e Sorice 2004). Un processo, per certi versi, non dissimile da quello che ha investito il telequiz nella sua trasformazione in *quiz game*.

Le fiction dei primi anni del nuovo millennio sembrano potersi collocare all'interno di alcuni elementi di genere che, provvisoriamente, possiamo così riassumere:

- biografie
- fiction religiosa
- teleromanzi (fiction di provenienza letteraria - classici della letteratura)
- police-drama
- storie sociali
- fiction in costume

Bisogna poi considerare tutti quei prodotti che non possono facilmente essere catalogati e tutti i prodotti di importazione. Non possiamo qui ricordare tutti i prodotti realizzati in Italia o comunque trasmessi dalle reti televisive italiane; va sicuramente notata, tuttavia, la crescita della produzione interna. Tale fenomeno è strettamente connesso all'approvazione della legge 122 del 1998, che ha stabilito le quote dei ricavi netti che i broadcasters sono tenuti a re-investire nella produzione "domestica" di film e fiction. La legge 122/98 ha rappresentato un importante cambiamento nella promozione, distribuzione e ovviamente produzione di opere europee. Vale la pena ricordare sinteticamente gli aspetti peculiari di questa legge, che in sostanza stabilisce alcuni principi:

- 1) Le emittenti televisive nazionali devono riservare più della metà del tempo di trasmissione (escluso quello dedicato a notiziari, manifestazioni sportive, giochi televisivi, pubblicità) alle opere europee;
- 2) Il tempo riservato alle opere europee deve essere ripartito fra i diversi generi e deve riguardare prodotti realizzati negli ultimi cinque anni (si evita così il rischio della copertura del tempo con repliche a oltranza di vecchi sceneggiati);
- 3) I broadcaster hanno l'obbligo di riservare almeno il 10% del tempo di trasmissione a opere realizzate da produttori indipendenti (percentuale che sale al 20 per le società concessionarie del servizio pubblico, come la Rai);
- 4) Le emittenti televisive italiane sono tenute a riservare una quota dei loro introiti netti derivanti da pubblicità all'acquisto e alla produzione di programmi audiovisivi;
- 5) La società concessionaria del servizio pubblico è tenuta a destinare una parte del canone di abbonamento alla produzione di opere europee, comprese quelle realizzate da produttori indipendenti;
- 6) Una parte delle opere europee realizzate con i proventi del canone deve essere utilizzata per la produzione e/o l'acquisto da produttori indipendenti di cartoni animati realizzati appositamente per l'infanzia;

- 7) Le emittenti italiane hanno l'obbligo di pubblicizzare le opere audiovisive europee;
- 8) La concessionaria del servizio pubblico viene impegnata a riservare spazi diffusivi nelle reti via satellite alle opere audiovisive europee;
- 9) La pubblicità può interrompere la fiction (salvo le serie e i programmi reiterativi) solo una volta ogni 45 minuti.

Si tratta di una legge che ha favorito, come è evidente, lo sviluppo della produzione interna, dalle fiction su temi e personaggi religiosi (*Padre Pio*, *Padre Pio tra cielo e terra*, *Giovanni XXIII*, *Madre Teresa*, ecc.) ai *police-drama* (*Distretto di polizia*, *La Squadra*). Una nuova tendenza della fiction contemporanea italiana è rappresentata dal ritorno della fiction in costume. Non si tratta di una novità nel panorama della TV italiana ma è nuovo lo sforzo realizzativo e l'impostazione (spesso quasi cinematografica) dei prodotti realizzati, da *Elisa di Rivombrosa* a *Orgoglio*. Va notato, tuttavia, che la fiction in costume della stagione 2003/2004 presenta tratti caratteristici assai differenti da quella degli anni Sessanta. I lavori in costume della paleotelevisione, infatti, cercavano l'aderenza massima possibile al testo letterario di riferimento e quasi cercavano di ricostruirne la psicologia sociale: si trattava di una necessità connessa all'intento pedagogico di quelle opere che, non va dimenticato, costituivano un modo per avvicinare la grande massa degli italiani alle opere teatrali e letterarie. La fiction in costume della stagione 2003/2004, invece, pur mantenendo e incrementando l'attenzione alla ricostruzione storica e agli ambienti, propone personaggi che vivono passioni e tormenti da uomini e donne del tardo Novecento. All'interno di una cornice fedele ed estremamente raffinata, in altri termini, vengono presentati - trasposti - problemi e sentimenti che il pubblico della fiction non solo non sente estranei ma che, anzi, trova vicini e può farli propri. Forse questa è una delle possibili spiegazioni di un successo notevole.

4. La fiction italiana e quella brasiliana: identità e differenze

Proprio il ricorso al realismo e all'attualità dei temi all'interno di cornici del passato (fiction in costume), rende compatibili alcuni tratti distintivi della fiction italiana e di quella brasiliana, non a caso estremamente fortunata in Italia per gli anni Ottanta e Novanta.

Come per l'Italia, la fiction brasiliana trova la sua origine nel romanzo d'appendice e nelle *radionovelas* cubane, esportate in Brasile grazie all'im-

pegno di Oduvaldo Viana. È significativo che già nel 1950 - alla nascita della TV brasiliana - la *novela* diventi immediatamente televisiva (il primo caso fu *Sua vida me pertence* del 1951). Ad un iniziale periodo di trionfo dei temi romantici, con eroi tratteggiati in maniera netta e nella più abissale distanza dalla realtà, fa da corrispondente la scoperta della realtà, significativamente connessa con le prime ricerche realizzate sull'audience dalla neonata (1965) *Rede Globo* di Roberto Marinho. Con *Beto Rockfeller* (1968) e *Irmaos Coragem* (1970) la *novela* conquista la realtà ma, al tempo stesso, si accentuano i caratteri nazionali degli stilemi espressivi: una vera e propria "brasilianizzazione" del genere.

Con gli anni Novanta si sviluppano nuovi formati, come *miniseri* e *seriados*, in un processo molto simile a quello che negli stessi anni si è dipanato in Italia.

Partiti da punti iniziali assai diversificati, le fiction italiane e brasiliane - pur nella strutturale differenza testuale e produttiva - hanno finito con l'avvicinarsi all'interno di un processo di *glocalizzazione* dei contenuti della fiction.

Difficile confrontare la fiction italiana - anche per la sua specificità e per la peculiarità del sistema televisivo nazionale - con quella di altri paesi. Se esistono punti di contatto con quella francese e tedesca è pur vero che molte sono le differenze. Senza dimenticare la sostanziale assenza, dalla produzione italiana, del *TV movie*, genere comunque praticato nel resto d'Europa.

I punti di contatto con la fiction brasiliana sono estremamente interessanti e non è un caso che di questo abbia percezione il pubblico italiano. In una recente ricerca del Centro Ricerche Studi Culturali dell'Università di Roma "la Sapienza", si evidenzia proprio tale percezione unita alla considerazione, da parte del pubblico italiano, di una minore "qualità" della fiction brasiliana. Al di là delle percezioni dell'audience, restano comunque punti di contatto da non sottovalutare.

Al tempo stesso, tuttavia, va assolutamente considerata l'*unicità* della fiction italiana e delle sue modalità produttive. Modalità che, nonostante i successi del 2003 (già in parte ridimensionati nel 2004), non riescono ancora ad acquisire una struttura "sistematica" e organizzata (come invece accade, al di là di Europa e Stati Uniti, in Brasile o, per altri versi, nella *Bollywood* indiana).

5. Fiction e reality: verso nuove forme di ibridazione

La fiction è impegnata, in modo preminente, a narrare la realtà quotidiana, ma lo fa servendosi di meccanismi enunciativi fra i più artificiali, nonché di strategie di rappresentazione chiaramente sbilanciate sul versante dell'evasione e dell'emotività. Per valutare l'importanza delle narrazioni televisive è necessario uscire dalla concezione oggettuale e positivista della realtà, che non ammette il coinvolgimento di componenti soggettive e immaginarie. In questo senso

la fiction è realistica: nei termini di quel realismo emozionale (Ang 1986) e simbolico che non restituisce un'immagine speculare e fedele della realtà fattuale, ma allarga l'orizzonte delle esperienze a sfere di elaborazione, identificazione, proiezione fantastica, che sono ormai parte integrante del vivere quotidiano e, perciò stesso, pezzi significativi, e attivatori di effetti, di realtà (Buonanno 1996: 22).

La fiction, in altri termini, è un apparato narrativo finzionale, perché si basa su un linguaggio formalizzato e precostituito, che risponde alla logica del racconto, dal quale parte per comporre un proprio lessico e formulare specifiche modalità enunciative, fondate sulla dilatazione del tempo e il differimento del racconto. Al tempo stesso, tuttavia, la fiction è realistica perché racconta la realtà quotidiana senz'averne la pretesa di essere la realtà stessa (cfr. Jost 2001).

Nella fiction televisiva possono subentrare contenuti e scelte produttive mirate alla creazione di un maggiore effetto di realismo, determinando specifici sottogeneri, dal *real movie*, che inserisce elementi della "vita reale" nell'apparato della finzione audiovisiva, alla *docu soap*, genere decisamente avulso dalla fiction televisiva, che solo negli ultimi anni ha preso forma in Italia (ma già presente nei mercati britannici e statunitensi fin dalla fine degli anni Ottanta). La *docu-fiction* è girata in presa diretta, mantiene la centralità dell'aspetto documentaristico ma ricorre a elementi espressivi, stilistici e drammaturgici tipici della fiction. Gli aspetti linguistici mutuati dal documentario (uso della telecamera digitale a mano o della telecamera a spalla, bassa qualità del suono e delle immagini, assenza di colonna sonora) che inizialmente costituiscono lo specifico dell'approccio realistico ai temi trattati, divengono, a processo creativo ultimato, gli elementi che garantiscono lo smussamento della finzione introdotta. La *docu-fiction*, in sostanza, è l'ibridazione fra la realtà d'impron-

ta documentaristica e il realismo emozionale della fiction, ottenuta mediante la costruzione di linee narrative artificiali con i filmati di matrice realistica.

Il processo di contaminazione fra realtà e narrazione “finzionale” è iniziato con l'avvento della neotelevisione anche se, va ricordato, la produzione dell'audiovisivo ha da sempre sperimentato tale ibridazione: si pensi, a tale proposito, al cinema delle origini e a quelle che François Jost (2001) definisce “finte diegetiche”. È tuttavia evidente che negli ultimi anni nella TV italiana sono apparse molte forme ibride di narrazione: un ruolo in questo processo di ibridazione e contaminazione lo ha sicuramente giocato il *reality*.

Se nella prima fase della neotelevisione abbiamo avuto modo di sperimentare forme “classiche” di reality (TV verità, ecc.), con gli ultimi anni dello scorso decennio si sono sviluppate forme di *reality avanzato*, dove il rapporto con la realtà consiste nella sua stessa osservazione e attesa (si pensi a *Grande Fratello* e l'enorme dilatazione dei tempi dell'attesa). Il *reality avanzato* è un racconto in divenire, che presenta forti analogie (ma solo apparenti) con la fiction televisiva e in particolare con la soap opera. In realtà la fiction televisiva parte dalla costruzione sintattica e, mettendola in atto secondo propri dispositivi enunciazionali, arriva alla verità della rappresentazione; il reality, al contrario, fa parte dalla vita quotidiana, e attraverso una “sceneggiatura invisibile” (Sorice 2002; Taggi 2003) giunge alla narrazione che è però, si badi, gestione strategica della realtà e non “scrittura” in senso proprio. È vero che sia il reality sia la soap utilizzano una tecnica basata sullo *short sequence style*, ma mentre la soap lavora per sottrazione ed espande la dimensione temporale e gli intrecci, il reality funziona per aggregazione (taglia per esempio i tempi morti). Le forme di contiguità sono invece più evidenti a livello simbolico e nelle forme più recenti ed “estreme” di reality. La fiction televisiva, ad ogni modo, trova nel realismo emozionale il punto di arrivo del processo di costruzione dei significati, mentre il reality recupera la finzione e la esibisce come risultato della sua evoluzione. I confini fra i due generi vengono continuamente frantumati da un movimento di doppio sconfinamento (il reality verso la fiction e la fiction verso il reality).

Si possono segnalare almeno due tipi di contaminazione di genere: il primo è rappresentato dalle esperienze di parziale interattività come quella realizzata nella terza serie di *Un medico in famiglia*, il secondo è invece costituito da forme di attraversamento intertestuale, come nel caso della storia di “Costantino e Alessandra”.

Nel primo caso il pubblico era chiamato a esprimere il proprio parere su come si sarebbero dovute chiudere le vicende narrate attraverso un televoto realizzato subito prima delle pause pubblicitarie e alla fine di ogni episodio. L'espedito aveva, in realtà, una semplice funzione demoscopica ma potenzialmente importante per la scrittura della serie successiva. È utile notare che esperimenti simili sono in corso nelle sperimentazioni sul digitale terrestre (Frezza e Sorice 2004).

Nel secondo caso di Costantino e Alessandra abbiamo una storia che nasce all'interno di un reality show (e nasce, per di più, come una sorta di *spin off* di un'altra storia) e si trasferisce prima in un altro reality, poi torna nel reality di partenza per approdare infine a un talk.⁸ Non è la fiction, ovviamente, ma molti sono gli elementi di contiguità col genere, a cominciare dalle dinamiche di identificazione da parte del pubblico. È evidente, infatti, che il pubblico partecipa (o ha l'illusione di farlo) alla costruzione delle storie.

Il sapere del soggetto (Metz 2002), mediato dai procedimenti prossemici di estraniamento e familiarizzazione, costituisce il terreno fertile sul quale lavorano le narrazioni televisive, allo scopo di potenziare il coinvolgimento e l'identificazione del pubblico. Si pensi al ruolo del pubblico nell'articolazione delle trame di una serie come *Il bello delle donne*, dove è frequente la sovrapposizione fra realtà ed elementi finzionali. Un caso, come quello di Costantino e Alessandra, di sconfinamento testuale e di genere.

Sono queste, in effetti, le diverse e peculiari tendenze della fiction in Italia. In attesa che la televisione digitale terrestre sia in grado di offrire nuovi formati e, quindi, nuove possibilità di fruizione. Ma questa, se ci sarà, è un'altra storia.

⁸ Costantino appare in *Uomini e donne*, in cui un individuo viene corteggiato da una schiera di corteggiatori. Il corteggiato ha tre mesi di tempo, scanditi dagli appuntamenti settimanali del programma, per decidere con chi vorrebbe provare ad avere una storia d'amore. Alla fine del gioco di seduzione il prescelto può decidere di non accettare la proposta del corteggiato. Costantino, dopo aver adulato Lucia, cercando in ogni modo di convincerla del suo amore e facendole intuire che avrebbe sicuramente accettato la sua proposta ha finito col rifiutarla. Successivamente Costantino guadagna la scena e da corteggiatore diventa corteggiato: qui conosce Alessandra, che gli dimostra da subito affetto; nasce l'intesa, messa in discussione più volte nel corso del programma, che giunge poi a una rottura radicale che spinge Costantino a escludere Alessandra dal gioco. A questo punto Alessandra si rivolge a un altro reality (*C'è posta per te*) dove l'intervento della conduttrice (Maria De Filippi) risulta risolutore. La coppia da quel momento attraversa diversi programmi fino a giungere nella seconda parte del contenitore *Buona domenica*, dove l'intera vicenda viene ricostruita (e vissuta) in attesa di nuovi sviluppi.

Bibliografia

- ABERCROMBIE, N. (1996). *Television and Society*, London: Polity Press.
- ABERCROMBIE, N. & LONGHURST, B. (1998). *Audiences*, London: Sage.
- ABRUZZESE, A. (1988). *Archeologie dell'immaginario*, Napoli: Liguori.
- ABRUZZESE, A. (1995). *Lo splendore della TV*, Genova: Costa & Nolan.
- ABRUZZESE, A. & SCURTI, G. (2001). *L'identità mediale degli italiani*, Venezia: Marsilio.
- ALASUUTARI, P. (1999). *Rethinking the Media Audience*, London: Sage.
- ANG, I. (1985). *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Routledge.
- ANG, I. (1991). *Desperately Seeking the Audience*, London-New York: Routledge, (tr. it. *Cercasi audience disperatamente*, Bologna: Il Mulino 1998, 2001).
- AROLDI, P. (1999). *La meridiana elettronica. Tempo sociale e tempo televisivo*, Milano: Franco Angeli.
- AROLDI, P. & COLOMBO, F. (2003). *Le età della TV. Indagine su quattro generazioni di spettatori italiani*, Milano: Vita & Pensiero.
- AROLDI, P. & VILLA, M. (1997). *Reality TV. Dalla TV della realtà alla TV delle emozioni. Ikon IIIXV*: 147-232.
- BAKER, C. (2003) *Cultural Studies. Theory and Practice*, London: Sage.
- BASSO, P. et al. (1995). *Le passioni nel serial TV. Beautiful, Twin Peaks, l'Ispettore Derrick*, Roma: RAI ERI.
- BERTETTI, P. & MANETTI, G. (2001). *Forme della testualità*, Torino: Testo & Immagine.
- BETTETINI, G. (1979). *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano: Bompiani.
- BETTETINI, G. (1984). *La conversazione audiovisiva*, Milano: Bompiani.
- BETTETINI, G. et al. (ed.) (2003). *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, Brescia: Editrice La Scuola.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press (tr. it. *Remediation*, Milano: Guerini & Associati 2001).
- BONAZZI, F. (2001). *Televisione e serialità: il tempo ritrovato*, Milano: Franco Angeli.
- BONNER, F. (2003). *Ordinary Television. Analysing Popular Television*, London: Sage.
- BROOKER, W. & JERMYN, D. (2003). *The Audience Studies Reader*, London: Routledge.
- BROWN, M. E. (1994). *Soap Opera and Women's Talk*, London: Sage.
- BUCKINGHAM, D. (1987). *Public Secrets. EastEnders and its Audience*, London: BFI.
- BUONANNO, M. (1996). *Leggere la fiction*, Napoli: Liguori.
- BUONANNO, M. (1998). *Indigeni si diventa. Globale e locale nella serialità televisiva*, Milano: Sansoni.
- BUONANNO, M. (2002). *Le formule del racconto televisivo*, Milano: Sansoni.
- BUONANNO, M. (ed.) (2003a). *Storie e memorie. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Roma: RAI ERI.
- BUONANNO, M. (2003b). *Fiction drops. Frammenti di un discorso sulla televisione*, Città di Castello: Mediascape edizioni.
- CASETTI, F. (ed.) (1983). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia: Marsilio Editore.
- CASETTI, F. (1986). *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano: Bompiani.
- CASETTI, F. (1988). *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino: RAI ERI.

- CASETTI, F. (1995). *L'ospite fisso. Televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo e Milano.
- CASETTI, F. & DI CHIO, F. (1998). *Analisi della televisione*, Milano: Bompiani.
- CASETTI, F. & FANCHI, M. (1996). *Esperienze mediali: media e mondo di vita negli anni '50 e negli anni '90*, Venezia: Centro Studi San Salvador & Telecom Italia.
- CASETTI, F. & VILLA F. (1992). *La storia comune. Funzioni forme e generi della fiction televisiva*, Torino: RAI ERI.
- CASETTI, F., LUMBELLI, L. & WOLF, M. (1979). *Indagine su alcune regole di genere televisivo*, Milano: Fondazione Rizzoli.
- CASTELLANI, L. (1994). *La fiction televisiva in Italia fra produzione e fruizione*. In: GIANNATELLI, R. & RIVOLTELLA, P.C. (eds.). *Teleduchiamo. Linee per un uso didattico della televisione*, Torino: Ldc.
- CASTELLANI, L. (1995). *La TV dell'anno zero*, Roma: Edizioni Studium.
- COLOMBO, F. (1998). *La cultura sottile*, Milano: Bompiani.
- COLOMBO, F. (ed.) (2001). *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*. (Comunicazioni Sociali, numero monotematico sul soggetto).
- COLOMBO, F. (2003). *Introduzione allo studio dei media. I mezzi di comunicazione tra tecnologia e cultura*, Roma: Carocci.
- COLOMBO, F. & EUGENI, R. (2001). *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma: Carocci.
- COSTA, A.; GRIGNAFFINI, G. & QUARESIMA, L. (1986). *Lo spettacolo degli italiani. Strategie di immagine e identità nazionale nella scena televisiva*, Torino: RAI ERI.
- DAMERINI, L. & MARGARIA, F. (2001). *Dizionario dei telefilm*, Milano: Garzanti.
- DE BLASIO, E. & SORICE, M. (2004). *Cantastorie mediali. La fiction come story teller della società italiana*, Roma: Dino Audino Editore.
- DE CERTEAU, M. (1980, 1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard (tr. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro 2001).
- DE FORNARI, O. (1990). *Teleromanza*, Milano: Mondadori.
- DEMARIA, C.; GROSSO, L. & SPAZIANTE, L. (2002). *Reality TV. La televisione ai confini della realtà*, Roma: RAI ERI.
- ELLIS, J. (1982). *Visible Fictions. Cinema - Television - Video*, London: Routledge & Kegan Paul (tr. it. *Vedere la fiction. Cinema, televisione, video*, Torino: Nuova ERI 1988).
- FANCHI, M. G. (2002). *Identità mediatiche. Televisione e cinema nella storia di due generazioni di spettatori*, Milano: Franco Angeli.
- FEYLES, G. (2003). *La televisione secondo Aristotele*, Roma: Editori Riuniti.
- FISKE, J. (1989). *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman.
- FISKE, J. & HARTLEY, J. (1978). *Reading Television*, London: Methuen.
- FORGACS, D. (1992, 2000). *L'industrializzazione della cultura italiana (1880 - 2000)*, Bologna: Il Mulino.
- FREZZA, L. & SORICE, M. (2004). *La TV che non c'è*, Roma: Editori Riuniti.
- FRIGERIO, A. (2003). *Fiction e mondi possibili*. In: BETTETINI, G. et al. (eds.). *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, Brescia: La Scuola: 431-457.
- GIACCARDI, C.; MANZATO, A. & SIMONELLI, G. (1998). *Il paese catodico. Televisione e identità nazionale*, Milano: Franco Angeli.
- GIACCARDI, C. & MAGATTI, M. (2003). *L'io globale. Dinamiche della socialità contemporanea*, Roma & Bari: Laterza.

- GRASSO, A. (ed.) (1996, 2002). *Enciclopedia della televisione*, Milano: Garzanti.
- GRASSO, A. (2000). *Radio e Televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Milano: Vita & Pensiero.
- HARTLEY, J. (1999). *Uses of Television*, London: Routledge.
- HARTLEY, J. et al. (2002). *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*, London: Routledge.
- HOBSON, D. (1982). *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, London: Methuen.
- JENSEN, K. B. (1995). *The Social Semiotics of Mass Communication*, London: Sage (tr. it. *Semiotica sociale dei media*, Roma: Meltemi 1999).
- JOST, F. (2001). *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles: De Boeck (tr. it. *Realtà / Finzione. L'impero del falso*, Milano: Castoro 2003).
- KELLNER, D. (2003). *Media Spectacle*, London: Routledge.
- LULL, J. (1990). *Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television's Audiences*, London & New York: Routledge 1990 (tr. it. *In famiglia davanti alla TV*, a cura di M. Sorice, Roma: Meltemi 2003).
- LULL, J. (2000). *Media Communication Culture. A Global Approach*, Cambridge: Polity Press.
- MARRONE, G. (2003). *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma: RAI ERI.
- METZ, C. (1971, 1977). *Langage et Cinéma*, Paris (tr. it. *Linguaggio e cinema*, Milano: Bompiani 1995).
- METZ, C. (1977, 1993). *Le signifiant imaginaire. Cinéma et psychoanalyse*, Paris (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia: Marsilio Editore 1980, 2002).
- MILLER, T. (2002). *Television Studies*, London: BFI.
- MOORES, S. (1993). *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London: Sage (tr. it. *Il consumo dei media. Un approccio etnografico*, Bologna: Il Mulino 1998).
- MOORES, S. (2000). *Media and Everyday Life in Modern Society*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MORLEY, D. (1980). *The "Nationwide" Audience: Structure and Decoding*, London: BFI.
- MORLEY, D. (1986). *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, London: Sage.
- MORLEY, D. & BRUNDSON, C. (1999). *The Nationwide Television Studies*, London: Routledge.
- PRINCE, G. (1982). *Narratology. The Form and Function of Narrative*, New York & Berlin: Mouton (tr. it. *Narratologia. Pratiche*, Parma 1984).
- SALERNO, P. (ed.) (1999). *La fiction in Italia*, Roma: Dino Audino Editore.
- SCABINI, E. & DONATI, P. (1994). *Tempo e transizioni familiari*, Milano: Vita & Pensiero.
- SCHNECHNER, R. (2002). *Performance Studies. An Introduction*, London & New York: Routledge.
- SCHRØEDER, K. C. (1994). *Audience Semiotics, Interpretative Communities and the "Ethnographic" Turn in Media Research*. *Media Culture and Society* XVI: 337-347.
- SCHRØEDER, K. C. (2000). *Making Sense of Audience Discourses. Towards a Multidimensional Model of Mass Media Reception*. *European Journal of Cultural Studies* III: 233-258.

- SIBILLA, G. (2001). Nuove forme del racconto e nuove forme del testo audiovisivo. In: BERTETTI & MANETTI (eds.). *Forme della testualità*, Torino: Testo & Immagine: 268-275.
- SILVERSTONE, R. (1994). *Television and Everyday Life*. London & New York: Routledge (tr. it. *Televisione e vita quotidiana*, Bologna: Il Mulino 2000).
- SORICE, M. (1998). *L'industria culturale in Italia*, Roma: Editori Riuniti.
- SORICE, M. (2000). *Le comunicazioni di massa. Storia teorie tecniche*, Roma: Editori Riuniti.
- SORICE, M. (2002). *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Roma: Editori Riuniti.
- STELLA, R. (1999). *Box Populi. Il sapere e il fare della neotelevisione*, Roma: Donzelli.
- TAGGI, P. (2003). *Manuale della televisione*, Roma: Editori Riuniti.
- THOMPSON, J. B. (1994). *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge: Polity Press (tr. it. *Mezzi di comunicazione e modernità*, Bologna: Il Mulino 1998).
- TULLOCH, J. (2000). *Watching Television Audiences. Cultural Theories and Methods*, London: Arnold.
- VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. (1993). *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan (tr. it. *Introduzione all'analisi del film*, Lindau & Torino 2002).
- WOLFE, J. (2000). *Come funziona una sit-com*, Roma: Dino Audino Editore.

