

La tipologia di prodotti seriali qui esposta, l'articolazione delle strutture narrative che abbiamo individuato - anche grazie al riferimento ai numerosi casi che compongono l'articolato panorama della serialità televisiva -, il ricorso a espedienti che permettono l'allargamento agli *imaginary tales* [Eco 1964], ci conducono ad esprimere ulteriori considerazioni, che affronteremo nel paragrafo dedicato alla serializzazione della serie. Quello che ci preme qui rimarcare è però il fatto che tali formule non si costituiscono in una rigida griglia all'interno della quale poco spazio è lasciato alla sperimentazione e all'innovazione. Al contrario, si tratta di una classificazione utile allo studio dei prodotti seriali, dal momento che fornisce una prima, chiara articolazione delle modalità di organizzazione della narrazione, ma che non esaurisce la complessità delle occorrenze in cui il prodotto seriale televisivo si manifesta [Creeber 2004]. Le formule narrative non sono schemi rigidi e intoccabili, esse si fondono, si sovrappongono, danno vita a uno scenario produttivo complesso, all'interno del quale si fanno avanti tipologie di prodotti più difficilmente classificabili, ma di grande interesse, a cui dedicheremo attenzione nelle prossime pagine.

1.2 Genere e format

Sostanzialmente, la serialità è già di per sé un "genere" televisivo, se non addirittura il genere televisivo per eccellenza, poiché essa costituisce il tratto distintivo della maggior parte dei programmi televisivi che si caratterizzano proprio per la loro frammentazione in puntate ed episodi, indipendentemente dal fatto che siano prodotti di fiction o talk show o varietà. Ma prima di procedere, è bene fare un po' di chiarezza rispetto ad alcuni termini che comunemente vengono usati quando si parla di prodotti televisivi. Al concetto di genere vengono infatti ad aggiungersi le nozioni di format e di formato che necessitano di essere definite.

Il format è:

Uno schema di programma (dall'idea di base ai meccanismi di svolgimento fino ai moduli produttivi e agli elementi scenografici) che viene commercializzato sui mercati internazionali, corredato da tutta una serie di informazioni riguardanti la possibile collocazione in palinsesto, le strategie promozionali ecc. [Grignaffini 2004, 45].

Il termine format è importante poiché è ampiamente utilizzato tra i produttori e i consumatori per identificare il tipo di prodotto con il quale hanno a che fare. I format possono essere prodotti originali, soggetti a copyright, esportati dietro una licenza e venduti esattamente come un qualsiasi altro prodotto commerciale o culturale, mentre il genere non possiede queste caratteristiche, né è possibile infilarlo all'interno di confini rigidi.

A definire un programma televisivo in termini di formato, invece, saranno elementi quali la durata o il numero degli episodi in cui il programma si articola, mentre, come nota Grignaffini [2004, 45], «il genere si riferisce

principalmente alle caratteristiche comunicative di un programma (il modo in cui produce significati condivisi socialmente)».

In questo senso, la fiction di stampo seriale costituisce appunto il macro-genere del racconto audiovisivo, che può essere poi suddiviso in sottocategorie, in relazione al formato e quindi al tipo di serialità che articola e in base al genere narrativo. La classificazione dei testi all'interno di categorizzazioni che riescano di facile uso e applicazione agli spettatori è una delle spinte che muove alla costituzione di definizioni di genere, poiché il genere viene a determinare uno degli aspetti fondamentali del modo in cui i testi (letterari, audiovisivi) sono selezionati, distribuiti e interpretati. Immaginiamo di star guardando un film: improvvisamente uno dei personaggi inizia a ballare e cantare. Lo spettatore sarà a questo punto piuttosto certo di trovarsi davanti a un musical. Altri elementi contribuiscono al riconoscimento del genere da parte dello spettatore, elementi che sono spesso determinati dal tipo di promozione che viene fatta intorno a uno specifico prodotto: le recensioni, il materiale informativo, la presenza di un certo attore.

Rick Altman [2004] ha indagato i generi cinematografici tenendo in considerazione gli elementi pertinenti alle strategie pragmatiche e produttive così come a quelle testuali nella sua definizione del genere. Un elemento importante, nell'analisi di Altman, risulta essere allora l'idea che i generi non siano categorie inerti, ma funzioni attivate da tutti coloro che le usano nelle situazioni concrete.

Per quanto riguarda i generi specificamente televisivi, Glenn Creeber [Creeber 2001] ne fornisce un'interessante sistematizzazione. Gli studi sul genere televisivo sono stati sempre condizionati, secondo Creeber, dal concetto stesso di genere e dal modo in cui tale concetto è stato applicato agli studi sulla televisione, dal momento che la televisione ha adottato da sempre format e forme provenienti da altri media. Come si definisce allora un genere in televisione? Ciò che conta è prima di tutto un repertorio di elementi: ambientazione, iconografia, narrazione, stile. Tutti fattori che, però, possono essere portati all'attenzione anche di quelle altre forme a cui la televisione, più o meno indirettamente, si ispira. Sarà allora utile distinguere tra l'etichetta di genere per come la intendono e la applicano gli spettatori, gli studiosi e i produttori televisivi. Nei diversi casi, infatti, il concetto di genere assumerà specifiche caratteristiche e sfumature, dando vita a utilizzi diversi della nozione in esame.

Per gli spettatori, il genere funziona infatti come un informante: li guida relativamente al testo che si apprestano a consumare. Attraverso la pubblicità che viene fatta dal canale televisivo, nelle recensioni delle guide tv, nelle esperienze intertestuali e intermediali, il concetto di genere aiuta ad inquadrare le aspettative dell'audience. Per il telespettatore (un'accurata disamina del termine *telespettatore* e delle sue accezioni si trova in Di Chio, Parenti 2003), il genere gioca un ruolo di grande rilievo nel determinare il modo in cui i testi televisivi sono classificati, scelti e interpretati.

L'utilizzo di una categorizzazione di genere è inoltre un modo per restringere l'ampiezza dell'oggetto in analisi (la televisione) attraverso la sua riduzione a unità discrete e più facilmente comprensibili. Infatti, gli studi sulla televisione si sono spesso distinti per l'analisi di una forma specifica - la soap opera piuttosto che la fiction - poiché fin dal principio ci si è resi conto della necessità, per studiare la televisione in quanto forma culturale, di comprendere caratteristiche, convenzioni e specificità dei generi.

Per i produttori, invece, il genere è necessario per definire un progetto produttivo in relazione agli altri testi, tenendo presente che oltre alla televisione generalista, nel cui palinsesto-tipo possiamo trovare una varietà di generi, con l'arrivo delle televisioni tematiche si verifica una condizione per cui interi canali sono rinominati alla luce del genere a cui appartengono le loro programmazioni (ad esempio History Channel, National Geographic Channel, Cartoon Network, Disney Channel etc.). Lo sviluppo della pay-tv, infatti, si è strutturato anche intorno a mercati di nicchia che rispecchiano le preferenze di genere del pubblico: video musicali, sport, documentari naturalistici, *lifestyle programs* (tipologia di programmi volti a dare al pubblico consigli sullo stile di vita, spesso declinati nella tipologia dei *lifestyle show*, come *Estreme Makeover*, in cui una televisione "generosa" offre a persone svantaggiate la possibilità di accedere a *make over*, cioè rifacimenti, della loro persona, del loro look, della loro abitazione).

Caratteristica intrinseca dei generi e dei format televisivi è poi il loro sostanziale ibridismo: il dialogo tra generi diventa particolarmente importante ed è praticato profusamente dalla televisione [Newcomb 1984, 41]. I prodotti televisivi sembrano essere molto più riluttanti di quelli cinematografici a subire una classificazione in generi. Questa riluttanza si scontra con la realtà dei fatti e quindi con tutte quelle etichette di comodo che vengono applicate ai prodotti televisivi da parte, ad esempio, delle guide ai programmi televisivi, che presumono una sorta di facilità di classificazione dei prodotti, come se questi fossero facilmente identificabili ed etichettabili all'interno di categorie prestabilite. John Hartley [1983] ha parlato di una "dirtiness", cioè di una "sporcizia" della televisione, che colpirebbe sia la classificazione in testi/generi/format, sia il flusso televisivo medesimo.

L'idea di televisione di flusso è da attribuire agli studi di Raymond Williams, che parlava di flusso (o sequenza) definendolo «l'elemento caratteristico del broadcasting, sia come tecnologia sia come forma culturale» [Williams 2000, 106] e pensava alla televisione come a un oggetto che presenta se stesso già in termini di "programma", di sequenza di unità temporalmente strutturate e marcate da chiari intervalli, al cui interno vengono poi incorporati spot pubblicitari e trailer di prodotti, dando vita a un flusso di unità differenti, ma tra loro collegate. Per Williams, l'offerta televisiva si può identificare in un "flusso pianificato": il messaggio televisivo è continuo, ma allo stesso tempo è spezzato in unità discrete, i programmi, a loro volta suddivisi in blocchi e strutturati per catturare l'interesse del pubblico [Grasso e Scaglioni 2003].

Genere è un concetto meno maneggevole e meno nitido di format. Se è semplice identificare un episodio di una serie come tale è più difficile individuare a quale genere la serie, nonché l'episodio stesso, appartenga. Prendendo ad esempio una serie come *Scrubs - Medici ai primi ferri* (*Scrubs* 2001. Mentre scriviamo pare che la serie si concluderà con la settima e ultima stagione tra il 2007 e il 2008), può apparire piuttosto complesso etichettarne un episodio in qualità di commedia, sit-com, sit-com per adulti o ancora come una sorta di sottogenere che ambienta le sue storie nel luogo di lavoro e tra i colleghi come sostituti della comunità familiare [Zynda 1983, 256].

Studiare il genere in ambito televisivo vuole quindi dire porsi nella condizione di considerare una serie di fattori e dinamiche che determinano una costante sovrapposizione e un combinarsi di caratteristiche all'interno dei singoli testi, cosicché approcciarsi alla idea di genere significhi, da un lato, lavorare su categorie già etichettate e, dall'altro, tracciare i contorni di categorie nuove, che si definiscono su una linea intertestuale e intermediale. Qualunque siano, comunque, le convenzioni di cui il genere si nutre e intorno alle quali si struttura, certamente esse non sono statiche e immutabili, ma la loro evoluzione e la loro trasformazione è costante. La mutevolezza, l'instabilità, la vocazione alla contaminazione sono imprescindibili nella lettura del testo televisivo in termini di genere, poiché questo ci conduce spesso al di fuori dei confini del mezzo [Waller 1997].

Ancora, la malleabilità dei generi è allora una delle caratteristiche principali del prodotto televisivo. Nel lavoro curato da Glenn Creeber [2001], gli autori dedicano accurate riflessioni ai generi televisivi operando una categorizzazione a partire da alcuni macro-generi, poi articolati in occorrenze specifiche. Tra i macro-generi individuati, troviamo allora *drama*, *soap opera*, e *comedy*, a loro volta passibili di sotto-articolazioni che, in una certa misura, non fanno che riprendere quelli che sono, a livello cinematografico, generi consolidati. Le serie televisive, in particolare, possono essere poliziesche, o di fantascienza, o western, riprendendo alcuni degli stilemi e degli archetipi che hanno contribuito a determinare certe etichette di genere utilizzate per il cinema. Frequentemente esse sono anche riferite al target designato dal prodotto, come ad esempio le serie per teenager, dette *Teen Series* o *Teen Drama*, quali *Buffy*, ma anche *Smallville* (dal 2001) e *Dawson's Creek* (1998-2003). In particolare, come nota Franco La Polla [2007, 89], *Buffy* è «il risultato di una operazione da laboratorio, di una chimica sperimentale che mette audacemente insieme elementi apparentemente incompatibili: il tema generazionale tipico del *campus movie*, quello orrifico e fantastico legato al vampirismo, sì, ma anche alla demonologia, e l'azione di combattimento individuale nei termini tipici del film orientale d'arti marziali nella sua versione occidentalizzata».

L'audience composta dai giovani e giovanissimi ha rappresentato, fin dagli anni Cinquanta, un target di grande importanza per l'industria televisiva, dando forma ad un settore, sempre in crescita, della programmazione tele-

visiva. In questo ambito, sono innumerevoli i prodotti che di volta in volta venivano declinati secondo le regole della sit-com, della soap o della serie da *prime time*. Le sit-com risultano spesso centrate sui rapporti tra gli adolescenti e la famiglia e tra gli adolescenti e l'istituzione scolastica, mentre le soap opera hanno dedicato sempre più attenzione ai problemi dell'adolescenza, infarcendo le loro trame di gravidanze indesiderate, uso di droghe e altre problematiche tipiche dell'adolescenza televisiva. Gli anni Novanta vedono un ritorno prepotente del *Teen Drama*, con produzioni televisive chiave per il decennio, quali *Beverly Hills, 90210* (1990-2000), *Cinque in famiglia (Party of Five)* (1994-2000), *Buffy, Dawson's Creek e Roswell* (1999-2002). Una larga fetta di queste produzioni, benché spesso costrette nello sviluppo delle loro storie da una durata massima di 45 o 60 minuti, rientra nella categoria della serialità di lunga durata, soprattutto se inquadrata nell'enfasi posta sulla ripetizione degli elementi narrativi e sul rinvio costante della risoluzione di un problema, tecnica che avvicina il prodotto serie sempre maggiormente al serial.

La drammaticità e l'emotività tipiche delle trame dei *Teen Drama* vengono accentuate dall'uso di primi piani e dal ricorso a colonne sonore che incorporano di frequente successi pop ben noti ai teenager [Moseley 2001]. Questa natura melodrammatica del genere sembra evidenziarsi su due fronti: da un lato, concependo una struttura narrativa che lavora sempre più sulla sospensione della narrazione e sull'allungamento della durata del racconto; dall'altro, incorporando all'interno della narrazione una serie di argomenti che, benché da teenager (amicizia, amore, sesso, riti di passaggio), avvicinano la serie giovanilistica alla qualità tipica del prodotto seriale americano da *prime time*.

1.3 La serializzazione della serie

Possiamo ora ripartire dalle considerazioni che John Ellis [1988] fa a proposito delle differenze tra serie e serial. Queste differenze sono infatti fondamentali, in particolare in relazione all'idea che la serie proceda per episodi autoconclusivi in opposizione al serial che procede invece per una narrazione continua e continuamente interrotta. Proprio da questa classificazione è necessario far ripartire una serie di osservazioni sul genere e sul fenomeno che porta a una sempre maggiore ibridazione: in moltissimi prodotti televisivi che potremmo targare come serie, infatti, sono contenuti oggi elementi seriali a profusione, facendoci pertanto parlare di serie serializzata.

Una caratteristica importante di molta serialità televisiva americana contemporanea è da riscontrarsi nella disposizione del prodotto a "serializzarsi", a tendere cioè sempre più verso la struttura della soap opera. Per capire questa evoluzione si rende necessaria una precisazione. La serie, come il serial, possiede un'articolazione segmentata della narrativa, ma si distingue dal serial per un diverso principio di organizzazione testuale: dove il serial sospende sistematicamente il racconto, la serie lo chiude,