

La serialità generalista. Evoluzione e prospettive degli studi in Italia

Daniela Cardini, Paola Brembilla*

ABSTRACT

Il saggio indaga, in ottica storiografica e metodologica, la serialità generalista italiana, osservandone in parallelo l'evoluzione produttiva e formale e le traiettorie di studio che ne hanno seguito i mutamenti, nonché le possibili nuove direzioni e prospettive di ricerca. La prima parte ripercorre la storia dei principali studi, riconducendoli alle correnti e metodologie dei *television studies* e mettendoli in relazione ai più significativi mutamenti dello scenario televisivo italiano. In questo processo analitico si precisano tre momenti distinti: l'età dello sceneggiato, l'età della *fiction*, l'età della serialità *premium*, a cui fanno riferimento altrettanti filoni di ricerca. Da questo punto di osservazione, si evidenzia un periodo tra la metà degli anni Zero e la fine degli anni Dieci nel quale gli studi italiani sulla serialità generalista sembrano ridursi, a fronte di una ricca riflessione sui prodotti seriali della pay TV e delle piattaforme OTT. Nella seconda parte si prova a dar conto di questa evidenza, che non sembra giustificabile con la carenza di titoli interessanti prodotti dalla tv generalista, ma più verosimilmente si può ricondurre ad una scarsa attenzione verso un modello di serialità ritenuto obsoleto e superato ma che, al contrario, in quel periodo affronta importanti cambiamenti strutturali che assorbono e rielaborano i formati delle nuove formule seriali.

Parole-chiave. televisione italiana; serie tv italiane; fiction italiane; storia della televisione; format televisivi

This essay investigates, from an historiographical and methodological perspective, Italian broadcast serial narratives, observing its productive and formal evolution and its most prominent academic studies, as well as possible new directions and research perspectives. The first part surveys the history of these main studies, tracing them back to the currents and methodologies of television studies and relating them to the most significant changes in the Italian television scenario. In this analytical process, three distinct moments are identified: the age of the “sceneggiato”, the age of “fiction”, and the age of “premium tv series”. From this point of observation, a period between the mid-1990s and the end of the 2010s is highlighted in which Italian studies on broadcast tv series seem to decline, compared to a rise in the study of premium TV and OTT productions. The second part tries to account for this evidence, which does not seem justifiable by the lack of interesting titles produced by generalist TV, but more likely can be traced back to a lack of attention to a model of seriality considered obsolete and outdated. However, as we underline, that model faces important structural changes that absorb and rework new formats and formulas.

Keywords. Italian broadcast television; Italian tv series; Italian fiction; television history; television formats

* Daniela Cardini, Università IULM di Milano, daniela.cardini@iulm.it; Paola Brembilla, Università di Bologna, p.brembilla@unibo.it.

Introduzione

Questo saggio si propone di indagare la serialità generalista italiana in una prospettiva storiografica e mediologica, con l'obiettivo di rilevarne l'evoluzione produttiva e formale, di ripercorrere le traiettorie di studio che ne hanno seguito i mutamenti e per individuare possibili nuove direzioni e prospettive di ricerca.

La prima parte ripercorre sinteticamente la storia dei principali studi, riconducendoli alle correnti e metodologie dei *television studies* e mettendoli in relazione ai più significativi mutamenti dello scenario televisivo italiano. In questo percorso analitico si precisano tre momenti distinti, a cui sono riconducibili altrettanti filoni di ricerca: l'età dello sceneggiato, l'età della *fiction*, l'età della serialità *premium*. Da questo punto di osservazione, si evidenzia un periodo (tra la metà degli anni Zero e la fine degli anni Dieci) nel quale gli studi italiani sulla serialità generalista sembrano ridursi drasticamente, a fronte di un parallelo sensibile incremento della riflessione sui prodotti seriali della pay tv e delle piattaforme OTT.

Nella seconda parte del contributo si proverà a dar conto di questa evidenza, che non è riconducibile alla mancanza di titoli interessanti prodotti dalla TV generalista ma, più verosimilmente, ha a che fare con la scarsa attenzione degli studiosi nei confronti di un modello di serialità ritenuto probabilmente obsoleto e poco stimolante, riproducendo cioè lo stereotipo culturale tipicamente italiano secondo il quale la serialità domestica è un oggetto di studio meno interessante della serialità internazionale. In realtà, proprio in quel periodo la produzione generalista affronta importanti cambiamenti strutturali che ne ridisegnano profondamente la fisionomia, e dimostra la capacità di assorbire e rielaborare formati e modalità espressive tipici delle più apprezzate produzioni seriali pay e streaming, ottenendo risultati molto interessanti.

Gli studi sulla serialità generalista in Italia: una rilettura in tre fasi

La prima fase della storia della serialità in Italia corrisponde, com'è noto, all'età dello sceneggiato; gli studiosi hanno dedicato ampio spazio a questo prodotto seriale peculiare, a partire dalle storie della televisione italiana che ne sottolineano principalmente la funzione politica, culturale e strategica nella costruzione della

Il saggio è stato concepito dalle autrici in stretta collaborazione. Per quanto riguarda la stesura delle singole parti, Paola Brembilla ha scritto il paragrafo 1 e le conclusioni, Daniela Cardini ha scritto l'introduzione e il paragrafo 2.

identità e del ruolo pedagogico del nascente sistema televisivo nazionale². Lo stretto legame tra la dimensione letteraria, la componente teatrale e la volontà pedagogica fa dello sceneggiato uno dei prismi attraverso cui gli studi storiografici sulla TV guardano alla traduzione in programmi di intenti dirigenziali, ricostruendo storie non univoche ma multidirezionali, di produzione, di rappresentazione, di consumo ma anche di tecniche di programmazione³. Indagini retrospettive guardano allo sceneggiato come mezzo indispensabile alla costruzione di uno specifico televisivo e italiano, che negli intenti e nel formato si consolida per differenza dal prodotto seriale extranazionale, sviluppando codici e linguaggi peculiari. Per quanto riguarda i singoli titoli, accanto ad analisi tematiche e testuali si pone attenzione anche ai modelli autoriali, alle prime forme di divismo televisivo e a tendenze di sviluppo di alcuni generi, andando così a comporre un quadro diversificato e approfondito su modelli produttivi, contenuti, formati e forme di consumo⁴.

La seconda fase scaturisce dai cambiamenti nel sistema televisivo innescati dall'avvento delle reti private nel corso degli anni Ottanta. Qui notiamo una biforcazione sia nella programmazione e produzione di serialità, sia nei relativi studi.

In primo luogo, le esigenze e le politiche editoriali del nascente modello televisivo commerciale si traducono nella massiccia importazione di prodotti seriali statunitensi, i “televisioni”, meno costosi e più redditizi per le reti commerciali rispetto alla produzione interna. Parallelamente alla diffusione della serialità di importazione sulle reti private, gli studiosi italiani iniziano a guardare alla serialità come linguaggio produttivo, espressivo e di consumo ineludibile per la nuova televisione, provando a mettere in discussione il pregiudizio culturale secondo il

² F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2001; A. GRASSO, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 1992; I. PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci, Roma 2014.

³ L. BARRA, *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand*, Laterza, Roma-Bari 2022.

⁴ O. DE FORNARI, *Televisione. Storia indiscreta dello sceneggiato tv*, Mondadori, Milano 1990; G. LOMBARDI, *Terrori catodici. I classici dello sceneggiato Rai*, in «Quaderni del CSCD», 10, 2014, pp. 86-91; M. GEROSA, *Anton Giulio Majano. Il regista dei due mondi*, Falsopiano, Alessandria 2017; B. SCARAMUCCI, S. NESPOLESI, *Un doppio burrà per nonna sprint. “Giovanna la nonna del Corsaro Nero” e la TV dei ragazzi degli anni '60*, Rai Eri, Roma 2015.

quale la produzione in serie è inevitabilmente sinonimo di cattiva qualità. Nella prima metà degli anni Ottanta la riflessione teorica italiana vede il fiorire di studi seminali e fondativi, di matrice sociologica, semiotica e narratologica, che definiscono il campo di studio, sperimentano e mettono alla prova metodologie di analisi su testualità e formati inediti⁵. In parallelo, si diffondono studi su singoli prodotti di importazione che offrono spunti di analisi sulle modalità di narrazione multilinare, sulle tematiche innovative, sulla capacità di ibridare i generi⁶.

L'attenzione degli studiosi verso la formula seriale in quanto *asset* cruciale del nuovo mercato televisivo corrisponde a (se non addirittura, in qualche modo, sollecita) un aumento della produzione domestica, che registra un picco nel corso degli anni Novanta e a cui fa capo un mutamento significativo nella denominazione: i programmi seriali iniziano ad essere definiti con il termine-ombrello *fiction*, a evidenziare la volontà di abbracciare una dimensione internazionale sia da parte delle reti televisive, sia da parte degli studiosi. La miniserie⁷ resta il formato di punta della serialità Rai: *La Piovra*, serie-evento di successo anche a livello internazionale e studiata ampiamente in ambito accademico soprattutto per il suo portato politico e simbolico⁸, è infatti composta da dieci stagioni, con un numero di puntate variabile da due a sette per ciascuna, trasmesse fra il 1984 e il 2001.

⁵ *Ai confini della serialità*, a cura di A. Abruzzese, Napoletana, Napoli 1984; *L'immagine al plurale*, a cura di F. Casetti, Marsilio, Milano 1984; *A Est di Dallas. Telefilm USA ed europei a confronto*, a cura di A. Silj, Eri, Torino 1984; U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.

⁶ *Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme del sapere nel telefilm americano in Italia*, a cura di F. Casetti, Eri, Torino 1984.

⁷ Con il termine "miniserie" si intende un formato caratterizzato da un numero limitato di puntate per stagione. Seguendo la definizione riportata dall'Enciclopedia Treccani e condivisa da diversi studiosi (tra cui: M. BUONANNO, *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2012; G. ROSSINI, *Le serie tv*, Il Mulino, Bologna 2016), si definisce miniserie «un formato seriale che declina la storia narrata nell'arco di un numero molto limitato di puntate (2,6,8). In ambito televisivo, è un genere utilizzato solitamente per prodotti ritenuti di prestigio, di ambientazione storica o origine letteraria», *Miniserie*, in Treccani – Lessico del XXI secolo, 2013, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/miniserie_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/miniserie_(Lessico-del-XXI-Secolo)/>) (ultima consultazione: 28 dicembre 2024).

⁸ M. BUONANNO, *La Piovra: la carriera politica della fiction popolare*, Costa & Nolan, Genova 1996; E. GIOMI, *Public and Private, Global and Local in Italian Crime Drama: The Case of La Piovra*, in *Beyond Monopoly: Globalization and Contemporary Italian Media*, a cura di M. Ardizzoni, C. Ferrari, Lexington Books, Plymouth 2001, pp. 79-100.

Intanto, Mediaset passa dalle serie giovanili (*I ragazzi della 3^a C*, Italia 1, 1987-1989) alle sitcom (*Casa Vianello*, Canale 5-Rete 4, 1988-2007; *Nonno Felice*, Canale 5, 1993-1995) alle produzioni più “larghe” che aprono gli anni Duemila (*Distretto di polizia*, Canale 5, 2000-2012), promuovendo nel contempo l’importazione di lunga serialità sia statunitense (la soap opera, la sitcom), sia sudamericana (la telenovela). Il servizio pubblico affronta anche la produzione di generi inediti come la serie adolescenziale (*I ragazzi del muretto*, Rai 2, 1991-1996) la family comedy e l’adattamento di format stranieri (*Un medico in famiglia*, Rai 1, 1998-2016), così come il poliziesco dei primi Duemila (*La squadra*, Rai 3, 2000-2007).

A conferma della rilevanza del tema della serialità nella riflessione accademica, nel 1988 nasce l’Osservatorio permanente sulla fiction televisiva italiana, a cura di Milly Buonanno in collaborazione con Rai-VQPT, con l’obiettivo di monitorare annualmente l’offerta televisiva di fiction; il sesto rapporto di ricerca, relativo alla stagione 1993-1994, è intitolato *È arrivata la serialità* e il “programma dell’anno” è il medical drama *Amico mio*, perché «per la prima volta una serie di otto episodi ha fatto registrare il più alto ascolto medio»⁹.

Tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del nuovo millennio si apre una nuova fase sia nella produzione domestica di serialità, sia nella riflessione accademica. Con grande ritardo rispetto all’Europa e agli Stati Uniti, la televisione italiana affronta finalmente la produzione di lunga serialità domestica. La Rai fa da apripista con *Un posto al sole* (Rai 3, 1996-), seguita da Mediaset con *Vivere* (Canale 5, 1999-2008) e *Centovetrine* (Canale 5, 2001-2016). La profonda riconfigurazione delle logiche produttive della televisione generalista italiana è indagata con un approccio metodologico che unisce la dimensione storica alla prospettiva dei *production studies*, fino a quel momento estranea agli studi nazionali sulla serialità¹⁰. Nello stesso periodo, la serialità generalista si arricchisce di uno dei titoli più studiati dall’accademia italiana: *Il Commissario Montalbano*, che debutta su Rai 1 nel 1999¹¹.

Dai primi anni Zero fino al 2015 circa, i profondi cambiamenti nello

⁹ M. BUONANNO, *È arrivata la serialità. La fiction italiana, l’Italia nella fiction*, Rai ERI-VQPT, Roma 1995.

¹⁰ D. CARDINI, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma 2004.

¹¹ G. MARRONE, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Rai ERI-VQPT, Roma 2004.

scenario televisivo internazionale aprono la terza fase della storia della serialità italiana, contraddistinta dall'incontro con i nuovi modelli seriali che si impongono sui mercati internazionali: la serialità *premium* e, dalla metà degli anni Dieci, il modello delle piattaforme OTT. Negli Stati Uniti, la televisione via cavo (HBO in particolare) sviluppa una formula seriale inedita che viene definita *quality tv* o *prestige tv*, basata sulla contrazione del numero di puntate per stagione rispetto alla serialità dei network, sull'attrattiva di tematiche innovative estranee alla tradizione della tv generalista e su una spinta qualitativa dei *production values* tesa a soddisfare le esigenze di un pubblico di nicchia e di alto profilo, abituato al cinema più che alla televisione¹². In Italia, nel 2003 la pay tv Sky inizia la programmazione, aderendo al modello *premium* con una produzione seriale alternativa alla fiction Rai e Mediaset, a cui dedica budget consistenti per realizzare titoli caratterizzati dall'attenzione alla scrittura e allo stile visivo, capaci di coinvolgere attori e registi provenienti dal cinema d'autore¹³. Il cambiamento di prospettiva sollecita l'attenzione degli studiosi italiani, che ne indagano con interesse le modalità di produzione, circolazione e consumo, sia analizzando i titoli singoli delle produzioni originali (*Romanzo criminale* e *Gomorra* su tutti)¹⁴, sia tracciando le coordinate di scenario dello stile pay¹⁵; emblematico il titolo "Tutta un'altra fiction"¹⁶ del volume

¹² *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, a cura di K. Akass, J. McCabe, IB Tauris, Londra 2007; D.J. DEFINO, *The HBO Effect*, Bloomsbury, Londra 2014; P. BREMBILLA, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, FrancoAngeli, Milano 2018.

¹³ La prima serie originale di Sky Italia è *Quo vadis, baby?* (2008), prodotta da Colorado Film e tratta dall'omonimo film del 2005 di Gabriele Salvatores (anche ideatore della serie), a sua volta adattamento del romanzo di Grazia Verasani. Seguono, fra le altre, *Romanzo Criminale. La serie* (2008-2010), prodotta da Cattleya, diretta da Stefano Sollima e tratta dal romanzo di Giancarlo De Cataldo, già adattato in un film diretto da Michele Placido nel 2005, e *Gomorra. La serie* (2014-2021), prodotta da Cattleya e Fandango, diretta ancora da Sollima e tratta dal celebre volume di Roberto Saviano, già portato sullo schermo nell'omonimo film di Matteo Garrone del 2008.

¹⁴ M. BONI, *Romanzo Criminale. Transmedia and Beyond*, Ca' Foscari, Venezia 2016; G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, Il Mulino, Bologna 2017; *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*, a cura di M. Guerra, S. Martin, S. Rimini, Mimesis, Milano-Udine 2018.

¹⁵ *Effetto Sky. L'impatto della piattaforma satellitare sul sistema televisivo in Italia*, a cura di F. Barca, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.

¹⁶ *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, a cura di M. Scaglioni, L. Barra, Carocci, Roma 2013.

del 2013 che ricostruisce le culture della produzione Sky, riunendo diversi contributi che si concentrano sul *branding* e sulle produzioni seriali *premium*. Sia dalla rete, sia dagli studiosi, le produzioni originali Sky non vengono più definite *fiction* bensì *serie tv*, a rimarcare la differenza (e in alcuni casi la presa di distanza) dai formati e dallo stile produttivo e narrativo della serialità generalista.

Nel 2015 l'ingresso sul mercato italiano di Netflix stravolge ulteriormente le regole della serialità, catalizzando l'attenzione degli studiosi sull'impatto dello streaming e dell'assenza del palinsesto sulla fisionomia del mercato nazionale e sull'analisi di singoli titoli, sia internazionali che prodotti localmente¹⁷.

Gli studi sulla serialità generalista in Italia: pieni e vuoti

Il perimetro del presente contributo costringe a semplificare un tema complesso, benché la suddivisione della produzione seriale in tre fasi e il parallelo sviluppo della ricerca renda comunque ragione della vivacità della produzione e della riflessione sulle forme e i modelli della serialità televisiva italiana. L'adozione della prospettiva storiografica, tuttavia, sollecita una considerazione rispetto agli studi sulla serialità generalista italiana: in quella che abbiamo definito terza fase, tra i primi anni Zero e la fine degli anni Dieci, la riflessione teorica italiana si è concentrata prevalentemente sulla serialità pay e streaming e ha trascurato quasi completamente la serialità generalista, che in quell'arco temporale propone invece numerosi spunti di analisi – oltre ad una grande quantità di titoli.

Di fatto, nel periodo in cui si affermano la serialità pay e la serialità delle piattaforme, le produzioni generaliste non scompaiono certo dai palinsesti. Tuttavia, la ricerca accademica sposta il suo focus: mentre alcuni progetti di ricerca sulla fiction generalista si concentrano su specifiche questioni tematiche e di

¹⁷ P. BREMBILLA, *Dalla tv alle Ott: il caso di Netflix*, in *La televisione. Modelli teorici e percorsi d'analisi*, a cura di M. Scaglioni, A. Sfondini, Carocci, Roma 2018, pp. 281-292; *Netflix e oltre*, a cura di A. Pasquale, in «Bianco e Nero», n. 594-595, 2019; S. ANTONIONI, L. BARRA, C. CHECCAGLINI, SKAM *Italia did it again. The Multiple Lives of a Format Adaptation From Production to Audience Experience*, in «Critical Studies in Television», vol. XVI, n. 4, 2021, pp. 433-454; M. MARINELLO, *Backstage all'italiana. Televisione, comicità e immaginario nazionale in Boris, la serie, Estemporanee*, Formigine 2022; L. BARRA, *Dark Narratives or Sunny Stories? Appropriating Global Teen Drama in Italian Netflix Originals*, in *Streaming Video. Storytelling across Borders*, a cura di A.D. Lotz, R. Lobato, New York University Press, New York 2023, pp. 248-263.

genere, prendendo in considerazione e analizzando in modo approfondito casi specifici¹⁸, la volontà di “mettere a sistema” le culture della produzione televisiva si orienta prevalentemente sui player pay e OTT, registrando un parziale silenzio sulle trasformazioni coeve delle reti generaliste. Proveremo a ipotizzarne alcune ragioni, utilizzando come chiave di lettura le caratteristiche di formato della serialità generalista di quel periodo, a dimostrazione di quanto sia stato dinamico questo comparto e quanto lo sia tuttora, anche – se non soprattutto – durante il periodo di affermazione ed espansione di modelli seriali alternativi.

Tra i punti di vista possibili per dar conto dei mutamenti più recenti della formula seriale audiovisiva e degli studi che se ne occupano, il formato si rivela particolarmente utile per evidenziare i diversi modelli e funzioni della serialità contemporanea. La sua rilevanza come strumento interpretativo era stata sottolineata già all’inizio degli anni Duemila¹⁹, all’indomani dell’esplosione in Italia del fenomeno *Grande Fratello* (Canale 5, 2000-), primo *format* di intrattenimento globale. Sorvoleremo qui sull’equivoco che portò alcuni studiosi a sovrapporre i due termini (*format* e formato) individuandoli come traduzione letterale, non cogliendone la profonda differenza di significato. Una delle prime definizioni di formato identifica con questo termine «una tipologia di produzione caratterizzata da specifiche modalità o declinazioni di un certo numero di componenti strutturali (...) quali: numero delle parti (...), durata (...) e morfologia dei segmenti (...), formula narrativa»²⁰. A fronte della complessa fisionomia della serialità contemporanea, è necessario integrare ulteriori elementi, tra cui il ritmo della narrazione, il numero di stagioni, le modalità e le ragioni produttive alla base della segmentazione dei contenuti, le logiche di distribuzione, le pratiche di fruizione legate – appunto – alle differenze di formato²¹. Grazie a questi strumenti

¹⁸ Si pensi ad esempio ai lavori condotti nei progetti di ricerca *Detect. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narrative* (H2020), *Narrative Ecosystem Analysis and Development framework (NEAD framework)*. *Un approccio sistemico al prodotto seriale contemporaneo. Il caso del medical drama* (PRIN 2020) e *WokeIt. Investigating Representation, Inclusivity and Social Responsibility in Rai's Fiction Audiovisual Productions* (PRIN 2022 PNRR).

¹⁹ M. BUONANNO, *Le formule del racconto televisivo*, Sansoni, Milano 2002.

²⁰ M. BUONANNO, *Lontano nel tempo. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno sedicesimo*, Rai-ERI-VQPT, Roma 2005, p. 100.

²¹ D. CARDINI, *Pilots, Pilot Seasons, Serial Movies. Size Changes in TV Series from the 1980s to the 2010s*,

concettuali è possibile individuare le caratteristiche distintive dei tre diversi modelli di serialità contemporanei (generalista, pay, streaming). Diversamente da quanto gli studi italiani facciano emergere, i tre modelli sono contemporaneamente presenti e, tutti, riguardano produzioni italiane.

Benché il formato breve della miniserie rimanga una delle espressioni identitarie della serialità generalista – soprattutto Rai – anche contemporanea, trovando soprattutto nelle stagioni del *Commissario Montalbano* un oggetto espressivo fondamentale e ampiamente studiato, nella terza fase della storia della serialità italiana la produzione domestica generalista ha sperimentato molto più di quanto la ricerca abbia sottolineato: ad esempio, il formato lunghissimo delle soap opera è stato adottato anche per la comedy (si pensi al progetto coraggioso di *Piloti*, quasi 500 puntate di 8 minuti ciascuna, in fascia preserale su Rai 2 dal 2007 al 2011); sono stati prodotti numerosi formati medio-lunghi, dalle 16 alle 60 puntate per stagione; sono stati affrontati sottogeneri diversi in formati seriali lunghi, come il già citato poliziesco con *La Squadra* o la comedy con *Un medico in famiglia* o *I Cesaroni* (146 puntate, Canale 5, 2006-2014); è significativa la durata variabile di ciascun episodio, che anticipa una caratteristica peculiare della serialità streaming. Contemporaneamente al lancio del primo titolo “blasonato” della serialità *premium* (il già citato *Quo vadis, baby?*), la TV generalista ha prodotto formati e tematiche molto vicini alle caratteristiche del nuovo modello: progetti innovativi come il medical drama Rai *Medicina generale* (13 puntate *back-to-back* per due stagioni, Rai 2, 2007-2009), o l’originale musical-comedy *Tutti pazzi per amore* (78 puntate da 50 minuti, Rai 1, 2008-2011).

Benché la produzione di serialità generalista segni una contrazione quantitativa negli anni intorno al 2012-2015, segnalata nella reportistica annuale del già citato Osservatorio sulla Fiction diretto da Milly Buonanno, non mancano anche in quell’arco temporale produzioni innovative sotto più di un aspetto, sulle quali tuttavia la ricerca accademica non ha prodotto riflessioni particolarmente numerose. È il caso di *Braccialetti Rossi* (Rai 1, 2014-2016) e di *Tutto può succedere* (Rai 1, tre stagioni, 2015-2018), entrambe adattamenti da format stranieri (*Polseres Vermelles*, serie tv catalana andata in onda su TV3 nel 2011, e *Parenthood*, serie

statunitense andata in onda sul network NBC a partire dal 2010). L'adattamento era una pratica fino a quel momento molto rara nella serialità italiana, ma in questi due casi è stato un successo; il primo titolo ha suscitato veri e propri fenomeni di fandom presso il pubblico giovane che hanno anticipato (*mutatis mutandis*) l'effetto prodotto dalle prime due stagioni di *Mare fuori* (Rai 2, 2020-); *Tutto può succedere* è invece un adattamento a calco dell'originale statunitense, una scelta potenzialmente rischiosa perché il rispetto filologico del format originale potrebbe sottostimare o nascondere le tipicità della cultura di destinazione del prodotto adattato, ma che invece, in questo caso ha ottenuto un risultato credibile e molto apprezzato dal pubblico²².

In concomitanza con l'arrivo di Netflix, la serialità italiana generalista registra un'interessante ripresa delle produzioni originali, sperimentando progetti innovativi ma sostanzialmente trascurati dalla ricerca accademica, in favore dello studio dei formati proposti dallo streaming (stagioni pubblicate in un'unica soluzione, durata variabile delle puntate, riduzione del numero di stagioni rispetto alla serialità lineare, modalità di fruizione in *binge watching*, ecc.). Invece, serie Rai come *Rocco Schiavone* (Rai 2, 2016-), *La porta rossa* (Rai 2, 2017-2023), *I Bastardi di Pizzofalcone* (Rai 1, 2017-), *Imma Tataranni* (Rai 1, 2019-), *Doc-Nelle tue mani* (Rai 1, 2020-), *Le indagini di Lolita Lobosco* (Rai 1, 2021-), *Mina Settembre* (Rai 1, 2021-) e *Un professore* (Rai 1, 2021-) dimostrano che la serialità generalista più recente è vitale e creativa, ha capacità di sperimentazione in termini di formato e *production values* e risulta attrattiva sui mercati internazionali. Come i titoli originali Sky e le serie locali Netflix, la produzione seriale generalista non è più riconducibile all'immaginario un po' polveroso e discriminatorio legato al termine *fiction*, ma entra a pieno titolo del corpus di testi e formati ai quali la ricerca accademica italiana attribuisce la definizione di «serie tv».

²² S. ANTONIONI, C. CHECCAGLINI, *From Parenthood to Tutto può succedere: Ready-Made Elements and Cultural Translation*, in «VIEW. Journal of European Television History and Culture», vol. IX, n. 17, 2020.

Conclusioni

A proposito della serialità statunitense, Michael Newman ed Elana Levine mostrano come l'affermazione della *quality television* stimoli la produzione di studi che tendono a un generale atteggiamento di legittimazione solo nei confronti di programmi assimilabili a forme artistiche "alte", come il cinema e la letteratura. Come commentano i due autori, infatti, «legitimation is deeply invested in discourses of progress and improvement, and it works by elevation of one concept of television at the expense of another. For some kinds of television to be consecrated as art, other kinds must be confirmed in inadequacy»²³. Come abbiamo provato a mostrare in questo contributo, la storia sembra ripetersi anche per quanto riguarda gli studi sulla serialità italiana.

A partire dal primo decennio degli anni Duemila, la televisione pay e le piattaforme di streaming hanno catturato l'attenzione accademica, che vi ha dedicato ricerche multidimensionali e sistemiche, lasciando però in ombra le produzioni della TV generalista del periodo – le quali invece hanno continuato a evolversi e innovare.

Da un lato, si può ipotizzare che questa sensibile riduzione dell'interesse derivi da una pratica diffusa nella ricerca, che sembra privilegiare la prospettiva velatamente darwiniana secondo cui il modello di serialità più recente sembra oscurare i modelli precedenti, quasi annullandone l'esistenza o comunque rendendone obsolete le espressioni. Dall'altro lato, va riconosciuto che l'operazione non solo produttiva, ma anche retorica, intrapresa dai player *premium*, intesa a creare una distanza dalla televisione generalista in termini qualitativi e, appunto, di legittimazione, ha funzionato anche nello stimolare l'attenzione di studiosi di campi "altri" rispetto alla televisione, aumentando così la concentrazione di interesse su un particolare settore.

Con le dovute eccezioni, che tendono però più a concentrarsi su particolari questioni legate a temi e generi, nonché a specifici studi di caso, lo sguardo diacronico adottato in questo articolo ci ha permesso di evidenziare la mancata sistematizzazione delle effettive evoluzioni e delle innovazioni della serialità generalista degli ultimi anni, e di sottolineare la necessità che la ricerca ne rico-

²³ M.Z. NEWMAN, E. LEVINE, *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, Routledge, New York 2012, p. 5.

nosca invece la vitalità e la capacità di adattamento ai rapidi mutamenti del sistema televisivo. Un approccio capace di riconoscere uguale rilevanza a tutti i modelli di serialità contemporanea si dimostra la prospettiva di studio più proficua per cogliere e analizzare, nella loro complessità e completezza, le dinamiche evolutive della televisione italiana e i profondi mutamenti recenti nel suo ruolo culturale e sociale.