

A cura di
Giusi De Santis

FINE SERIE MAI

Con i contributi di Natascia Di Vito,
Guido Silei e Piero Spila

La SINO
d'oro




A cura di Giusi De Santis

Fine serie mai

*Con i contributi di Natascia Di Vito,
Guido Silei e Piero Spila*

Postfazione di Massimo D'orzi

 **L'ASINO D'ORO**
EDIZIONI

Il disegno in quarta di copertina
è di Massimo Fagioli

© 2023 L'Asino d'oro edizioni s.r.l.
Via Ludovico di Savoia 2b, 00185 Roma
www.lasinodoroedizioni.it
e-mail: info@lasinodoroedizioni.it

ISBN 978-88-6443-647-0
ISBN ePub 978-88-6443-648-7
ISBN pdf 978-88-6443-649-4

Progetto grafico: Raffaella Marchetti
Progetto grafico e immagine di copertina: Zoe Brandizzi

Indice

Introduzione <i>di Giusi De Santis</i>	11
1. Produzione e consumo <i>di Giusi De Santis</i>	17
1.1 L'immagine seriale (luci e ombre). Nuove modalità nei processi di creazione e consumo. Il 4° Rapporto APA	17
1.2 Il linguaggio e la forma del racconto (una rivoluzione)	19
1.3 Nuovi modi di fruizione e nuovi spettatori	23
1.4 <i>Fleabag</i> e la rottura della quarta parete	27
1.5 Lo sviluppo di una serie TV	28
1.6 Cinema, teatro e serie TV. Tre differenti tipi di linguaggio a confronto: <i>Parasite</i> , <i>Cuckoo</i> e <i>Squid Game</i>	31
2. Origini, storia, affermazione e successo <i>di Natascia Di Vito</i>	35
2.1 Il 'prima' delle serie. Le origini letterarie della serialità	35
2.2 L'alba del XX secolo. Sviluppi della serialità e nuovi media	42
2.3 Serie TV nella prima e nella seconda <i>Golden Age</i>	47
2.4 <i>Scene da un matrimonio</i> . Ingmar Bergman e Hagai Levi: due diverse modalità di rappresentazione del rapporto uomo-donna	57

3. Struttura e personaggi	
<i>di Natascia Di Vito</i>	63
3.1 La <i>Quality television</i> : evoluzione del prodotto seriale e crisi del cinema	63
3.2 L'età dell'abbondanza: lo streaming	67
3.3 La costruzione del personaggio seriale: eroi e antieroi. Meccanismi di fidelizzazione e fandom, un fenomeno di massa	71
3.4 <i>Tredici</i> . Analisi di una serie TV teen	78
4. Scrittura	
<i>di Piero Spila</i>	83
4.1 Sulla narrazione e lo stile. Il 'senza fine' delle serie televisive	83
4.2 L'infinito intrattenimento	88
4.3 I fantasmi del tempo illimitato	92
4.4 Sull'ipertesto	95
5. La sceneggiatura e lo sguardo	
<i>di Guido Silei</i>	99
5.1 Nuove figure, nuovi ruoli	99
5.2 La visione	106
6. La critica	
<i>di Piero Spila</i>	113
6.1 La critica, le serie e l'audiovisivo che sarà	113
6.2 Una nuova critica	118
6.3 Il <i>continuum</i> della critica possibile	120
7. La creatività	
<i>di Giusi De Santis</i>	123
7.1 L'immagine e la ricerca dell'invisibile	123

7.2 L'immagine femminile nelle serie TV. <i>Ethos, Maid, Anatomia di uno scandalo</i>	130
7.3 Linguaggio e rappresentazione seriale. Il tema del doppio: da <i>I Know This Much Is True</i> a <i>Prisma</i>	135
Conversazioni	143
Le serie sono l'oggetto culturale del nostro tempo Conversazione con Stefano Sardo <i>di Guido Silei e Natascia Di Vito</i>	145
Chi decide cosa? Conversazione con Emanuele Scaringi <i>di Guido Silei</i>	163
Dalla parte dello psichiatra Conversazione con Alice Dell'Erba <i>di Giusi De Santis</i>	173
Postfazione. <i>Anything... Anywhere... Anytime...</i> <i>di Massimo D'orzi</i>	179
Bibliografia	193
Filmografia	199
Gli autori	211

Fine serie mai

Introduzione

di Giusi De Santis

Quello che io penso è che dobbiamo trovare altri modi di fare del cinema. È un discorso che ha due facce. Una tecnica, l'altra contenutistica. Parliamo prima di quest'ultima, che è la più importante, la base, il presupposto dell'altra.

Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*

La complessità narrativa, l'ibridazione dei generi, la dilatazione del tempo del racconto e la sofisticazione di codici e linguaggi rappresentano solo alcuni degli innumerevoli aspetti legati all'immaginario seriale, sui quali, in questo volume, abbiamo soffermato l'attenzione. A essi si aggiungono le diverse modalità di fruizione, che ridisegnano i luoghi della visione e ridefiniscono l'accessibilità dei contenuti audiovisivi: lo spettatore seriale prescinde dagli spazi della sala cinematografica e delle mura domestiche, e si ritrova a guardare le serie TV sul tablet, sullo smartphone, magari durante una corsa in metropolitana o un viaggio in treno. E, al contempo, è chiamato a fare i conti con una durata potenzialmente illimitata, con una modalità di visione dominata dalla continuità (il cosiddetto *binge watching*) e dalla possibilità di riprendere il filo della storia dal punto esatto in cui era stata interrotta, rientrando, in qualsiasi momento, a far parte della quotidianità stessa dei personaggi.

Fine serie mai nasce dalla necessità di confrontarsi con le evoluzioni, i cambiamenti e le proposizioni inaugurate dai prodotti seriali, in crescente espansione all'interno della filiera del mercato audiovisivo. Mantenendo costante il dialogo e i richiami al cinema e alla letteratura.

«Ma le serie sono o non sono 'cinema'?»: è intorno a tale questione che il regista Daniele Vicari (nel suo libro di recente pubblicazione, *Il cinema, l'immortale*) dipana fili e traiettorie, percorrendo i mutamenti e le innovazioni che hanno travolto la creazione delle immagini in movimento e la loro fruizione, dai primi memorabili esperimenti cinematografici fino ai giorni nostri, e all'avvento della serialità.

Ed è la domanda che, forse più di tutte, ha guidato le nostre riflessioni permettendoci di raccogliere sempre nuovi rimandi e suggestioni. A partire da quanto era emerso in occasione dell'incontro promosso dalla casa editrice L'Asino d'oro – *Di che serie sei? Le serie TV e i nuovi confini dell'audiovisivo* – e ospitato il 30 giugno 2021 dalla Libreria Tomo di Roma, nello spazio eventi del Giardino Verano della capitale. Muniti, innanzitutto, di grande curiosità, insieme a Natascia Di Vito, Guido Silei e Piero Spila, abbiamo provato a indagare gli aspetti fondanti i prodotti audiovisivi seriali e a riflettere sulla fascinazione che questa nuova declinazione dell'immagine produce sullo spettatore.

► *Skip Intro*

A questo punto, provocatoriamente, potremmo offrire al lettore la possibilità di scegliere di fruire dei contenuti del libro, 'saltando' a piè pari l'Introduzione per accedere direttamente ai contenuti, i quali, seppur sostenuti da un collante sinergico, affrontano specifiche

tematiche osservate, ognuna, dal punto di vista dello studioso e/o dell'addetto ai lavori. Oppure, potremmo proseguire insieme, passo passo, ed entrare, senza 'spoilerare' troppo, nel vivo dei contributi presenti all'interno del volume.

La prima parte, costituita dai tre capitoli iniziali, affronta la questione dell'impatto culturale determinato dalla crescente espansione dei prodotti seriali: come agiscono le importanti innovazioni narrative, tecniche e stilistiche sulle modalità dei processi di creazione e consumo? E come muta la prospettiva critico-teorica nei confronti di questa vera e propria rivoluzione di forme e linguaggi? Quando possiamo parlare di avvenuta affermazione delle serie TV? Per rispondere a queste e ad altre domande, cerchiamo di rintracciare le origini, anche letterarie, della serialità. E ne ripercorriamo le tappe evolutive, a partire dalle sue radici antiche fino ai *feuilletons* del XIX secolo, per arrivare alle cosiddette *Golden Age* e *Quality television*, passando per i serial – anche radiofonici –, le serie antologiche, le sitcom, i *drama series*, fino ai prodotti seriali dei nostri giorni. Quali sono i cambiamenti che hanno condizionato la riscrittura drammaturgica della caratterizzazione dei personaggi, che per decenni erano stati rappresentati e resi riconoscibili da una fissità evolutiva e comportamenti ricorrenti? Chi è, poi, l'antieroe? E perché produce, nei confronti dello spettatore, una sorta di empatia, una fascinazione tale da permettere l'attivazione di processi di identificazione? Questione a cui, tra le altre, risponde con chiarezza la psichiatra Alice Dell'Erba, che abbiamo intervistato anche per saperne di più in merito al legame – oggi tanto dibattuto – tra *binge watching* e dipendenza, e *binge watching* e depressione.

Arriviamo poi al cuore del volume, che circonda il focus del discorso intorno al processo della scrittura seriale, sede di contaminazioni di genere dove, sottolinea Piero Spila, «c'è sempre tempo per tutto, per l'approfondimento e per la variazione sul tema, l'inatteso e il non detto». L'infinito intrattenimento, in costante rapporto con la costruzione di molteplici archi temporali – sostenuti da altrettanti espedienti narrativi –, è uno degli aspetti analizzati in questa seconda parte del libro, insieme ai cambiamenti che il ruolo dello sceneggiatore ha subito all'interno del sistema produttivo con l'avvento della grande serialità e alle differenze sostanziali tra il mercato italiano e quello estero, in particolare statunitense.

Nella terza e ultima parte del volume, che corrisponde al sesto e al settimo capitolo, abbiamo voluto soffermarci sugli strumenti e sulle metodologie impiegati dalla critica, che devono necessariamente rispondere alle esigenze e ai cambiamenti che le serie TV ci impongono, essendo ormai superate le categorie analitiche tradizionali.

È la ricerca sulle immagini di Massimo Fagioli – a partire dalla teoria della nascita – a orientare la riflessione sulla creatività e la lettura e l'interpretazione delle serie TV prese in esame nell'ultimo capitolo. Possiamo, dunque, rintracciare all'interno dei prodotti seriali – e al di là dei complessi e articolati impianti drammaturgici e dei fatti narrati – elementi di ricerca originali? Che per loro stessa natura non dovrebbero ammettere l'attivazione di istanze spettatoriali quali, *in primis*, identificazione e voyeurismo.

Ad arricchire la nostra ricerca le interviste agli sceneggiatori e registi Stefano Sardo ed Emanuele Scarin-

gi, che riflettono sull'evoluzione dei processi produttivo-creativi generati dalle serie TV, permettendoci di fare luce sulle innovazioni, ma anche sulle criticità emerse, che sottendono la necessità di un cambiamento. Prima di tutto, quello di recuperare l'autorialità per metterla al servizio dell'arte e delle idee, provando a raccontare anche il presente, il tempo che stiamo vivendo. «Vorrei raccontare quello che accade adesso perché lo so, perché lo sto vivendo... Solo che abbiamo talmente perso fiducia nel narrativo che andiamo a raccontare solo cose dell'Ottocento o del Novecento, oppure raccontiamo periferie che neanche frequentiamo. Il problema vero è che abbiamo perso la fiducia nella capacità delle idee di diventare il motore dell'intera esperienza produttiva» è quanto leggiamo dalle parole di Stefano Sardo.

A concludere il volume la Postfazione del regista Massimo D'orzi, che prende come riferimento serie iconiche – tra le quali *Heimat* (1984) e *I segreti di Twin Peaks* (1990-1991) – per indagare in che modo i grandi autori hanno scelto di raccontare le trasformazioni del loro tempo.

A sorprenderci, più di ogni altra cosa, nel momento esatto in cui abbiamo considerato il volume concluso, è stato il renderci immediatamente conto dell'estrema e radicale contemporaneità e sperimentazione dell'oggetto della nostra ricerca. Tale da disseminare, lungo il percorso, sempre nuovi interrogativi e possibilità di approfondimento.

Rimane la domanda: cinema o serie TV? Quello che conta, alla fine, è l'immagine, la capacità di raccontare storie, e di farlo in un certo modo.

Esprime molto bene questo concetto Piero Spila, quando afferma che «l'idea per chi fa critica, dovrebbe

essere sempre la stessa: se la serialità televisiva è l'ultima espressione della contemporaneità, ciò non rappresenta rottura ma continuità. Vedere e apprezzare le immagini su nuovi supporti e in una qualsiasi nuova condizione fa parte dell'ultimo, o già penultimo, capitolo della storia del cinema».

Chi decide cosa?

Conversazione con Emanuele Scaringi

di Guido Silei

Prima di tutto, raccontami come sei arrivato al cinema da ragazzo.

Pagando il biglietto (*ride*). Da piccolo ero appassionato di horror: i *Dracula* con Christopher Lee, i *Venerdì con Zio Tibia*, la saga *Nightmare* di Wes Craven... Poi, durante il liceo, ho scoperto *Roma città aperta*, *Accattone* e *Nell'anno del Signore*. Da lì ho iniziato a divorare film. Peckinpah, il New American Cinema, Spike Lee, Tony Scott, ma anche tanto cinema italiano: il Monicelli de *I compagni*, di *Un borghese piccolo piccolo*, Petri, *La prima notte di quiete* e... *C'era una volta in America*.

Al liceo ci portarono al Teatro Vittoria a vedere Cerami che raccontava la genesi de *La vita è bella*. Sono uscito e ho comprato *Consigli a un giovane scrittore*. Sempre durante l'ultimo anno di liceo, un venerdì sì e uno no, mi imbarcavo con l'autobus del Cotral e da Villanova andavo a seguire gli incontri che Leo Benvenuti teneva gratuitamente all'ANAC (Associazione nazionale autori cinematografici). Purtroppo era già malato. La grandezza di Benvenuti era che chiunque portasse dei soggetti nel giro di due o tre settimane li leggeva e te ne parlava sempre in modo costruttivo, trovava sempre il nucleo di un racconto. È stato un insegnamento molto utile, quello di trovare dentro un soggetto o una sceneggiatura uno spunto su cui si può far girare la storia.

Qual è stato il tuo primo contatto con il mondo del cinema?

Dopo aver lavorato nella cucina di un pub, aver fatto l'elettricista, il benzinaio (per fortuna per pochissimo tempo) e aver rinunciato a un concorso vinto in Finanza, ho fatto diversi corsi. C'era questa associazione, Enzimi, che selezionava ragazzi. Mi ha permesso di frequentare dei workshop della scuola Holden. Grazie a uno di questi corsi, forse quello sulla carta meno importante, tenuto al Centro sociale comunale CILO a Guidonia dalla sceneggiatrice Rossella Lamina, che era una collega universitaria di Daniele Vicari, sono finito a fare l'assistente alla regia di *Morto che parla*, un cortometraggio sui venticinque anni dalla morte di Pasolini; lì sono entrato in contatto con la Fandango. L'anno dopo ho frequentato un corso del Fondo sociale europeo come organizzatore e direttore di produzione. Tra gli insegnanti c'erano Gianluca Arcopinto e Claudio Biondi, uno dei primi a lavorare sulle serie, che a quel tempo si chiamavano sceneggiati. Dovevo fare uno stage di fine formazione e ho chiesto di poterlo fare su *Velocità massima*. Lì ho conosciuto Laura Paolucci, che era la sceneggiatrice del film e poi è diventata socia della Fandango. Mentre ero sul set ho vinto il Premio Solinas Giovani. Era il periodo in cui Fandango si stava ingrandendo. Laura mi chiese se avessi voglia di andare a fare il lettore. Era il 2001 e non mi sembrava possibile che mi pagassero per leggere, non pensavo nemmeno fosse un lavoro.

Com'era Fandango in quel periodo?

In quel momento i film d'autore non avevano il mercato di oggi e Fandango era una delle poche realtà che

non producevano solo commedie, e soprattutto credeva nelle opere prime. Domenico Procacci ha sempre pensato la Fandango come una *factory*: casa editrice, musica, distribuzione, Fandango Australia, il Politecnico, il caffè Fandango... Aveva un approccio molto trasversale: prendeva i racconti di Ligabue e li trasformava in *Radiofreccia*; spostava Gipi dai fumetti al cinema. La casa editrice ti permetteva di arrivare per primo su *Gomorra* e poi sulla Ferrante. Ognuno aveva il suo ruolo, ma tutti facevano un po' tutto, si scambiavano informazioni. Si lavorava in gruppo. Era un periodo fortunato. Forse anche per questo gli autori ti venivano a cercare: perché c'era una grande cura del progetto. Ed è stato un periodo veramente unico, in cui Fandango aveva questa specie di assurda 'scuderia', che spaziava da Sorrentino a Garrone, da Özpetek a Muccino, da Vicari a Crialesi, Guido Chiesa, Nicchiarelli, Milčo Mančevski, Richard Lowenstein, Rolf de Heer e poi Moretti.

Che ruolo ricopri oggi in Fandango?

A proposito di gavetta, in Fandango ho fatto tutta la trafila. Lettore, sviluppo progetti, sceneggiatore (*B.B. e il cormorano*, *Diaz* e *Senza nessuna pietà*), regia di concerti e spettacoli teatrali live... Ho realizzato una marea di backstage, che era un modo per rubare i trucchi del mestiere e soprattutto di vedere come lavorava Laura Paolucci. All'epoca erano pochissime le figure del produttore delegato, che probabilmente è la figura più vicina a quella dello *showrunner*, oggi così di moda. Prima di arrivare a fare l'esordio alla regia con *La profezia dell'armadillo* ci sono voluti diciassette anni. Ci avevo messo un po' una pietra sopra al sogno di fare il regista. Prima dell'esordio sono passato a fare il delegato sulle opere

prime di altri registi. Ho iniziato con *L'ultimo terrestre* di Gipi, poi *Tutti contro tutti* di Rolando Ravello, *Smetto quando voglio* di Sydney Sibilia, *Dove cadono le ombre* di Valentina Pedicini, *Bangla* di Phaim Bhuiyan, *Il regno* di Francesco Fanuele e *I predatori* di Pietro Castellitto.

In cosa consiste il lavoro del produttore delegato?

Fa da collante tra la produzione e la regia. Ha un po' il progetto in mano, soprattutto per la parte editoriale. Segue la scrittura, la preparazione e il lavoro sul set, cercando di mettere il regista nelle condizioni di girare al meglio il film. Quando fai il produttore delegato cerchi di essere d'aiuto al regista senza intervenire direttamente nelle sue scelte. O almeno, così dovrebbe essere. Ti confronti con l'organizzatore per la parte economica. Oggi con l'arrivo delle piattaforme e l'esplosione del mercato, queste figure si sono un po' confuse. Molti organizzatori sono diventati produttori esecutivi. Negli Stati Uniti, invece, l'executive producer è colui che mette in piedi i film per conto del produttore.

Mi racconti la genesi di Bangla, il film nel quale tu hai avuto il ruolo di produttore creativo?

Ho visto un servizio di Francesco Medosi per la trasmissione *Nemo*. Parlava degli amori di seconda generazione, aveva per protagonista Phaim e il quartiere di Torpignattara. Ne ho parlato con Laura Paolucci con l'idea di farne una serie. Lei ci ha visto, giustamente, prima un film. Abbiamo contattato Phaim e chiamato a scrivere Vanessa Picciarelli, all'epoca sua insegnante allo IED. Lo abbiamo proposto ad Annamaria Morella di TIM, che in quel momento cercava contenuti originali. È stata lei a trovare il titolo *Bangla*, perché prima il

film si chiamava *Joss Mama (Bella Zi')*. Nel giro di due mesi abbiamo scritto la sceneggiatura e abbiamo girato il film in 18 giorni. Siamo partiti ad aprile e a settembre il film era pronto. Con un budget modesto. Un piccolo miracolo.

Quando avete deciso di fare la serie?

Dopo la selezione al festival di Rotterdam il film ha avuto una vita molto felice. Ha vinto vari festival internazionali, e poi il David, il Nastro, Bimbi belli, il Globo d'oro. Quell'anno è stato il film più premiato. Anche troppo! Affrontava un tema poco visto in chiave di commedia. Farne una serie era l'idea di partenza. C'è voluto un po' a recuperare la catena dei diritti perché nel frattempo TIM aveva smesso di produrre contenuti di quel tipo. Diverse serie hanno provato ad andare su quel tipo di racconto. Siamo stati un po' degli apripista. Come dice il grande Pietro Sermonti: «*Bangla* è il primo racconto 2G (seconda generazione)».

Come avete lavorato sul passaggio dal film alla serie?

La serie riprende il racconto dalla fine del film. Phaim non deve più trasferirsi a Londra e quindi non ha più scuse per non 'consumare' con Asia. Ma non è l'unico problema. La sua famiglia ha disdetto casa e suo papà ha lasciato il lavoro in vista del trasferimento. Per cui si devono tutti reinventare, in qualche modo i Bhuiyan devono ricominciare da capo: «Come pionieri del West ma a Roma est», per usare le parole di Shipon. Ci siamo accorti poi che nel confronto tra le due culture mettere i personaggi fuori contesto creava delle situazioni molto fertili dal punto di vista narrativo. Abbiamo cercato di allargare anche agli altri personaggi. Accanto alla com-