

Luisella Bolla

IL PAESE DELLA FICTION **In viaggio nelle storie della televisione¹**

Da sempre il mondo viene raccontato. Le storie attraversano la nostra vita: l'infanzia, l'adolescenza, la maturità, la vecchiaia. Tutti abbiamo fame di racconti. Ascoltiamo racconti e a nostra volta raccontiamo.

“L'essenza della vita sta in ciò che si racconta, non in ciò che è”, dice Edward Bloom nel film *Big Fish*, incantando il figlioletto Will con favole colorate e senza confini, popolate di incontri surreali, luoghi fantastici e personaggi stravaganti.

La letteratura (attraverso la fiaba, l'epica, il romanzo), l'arte figurativa (dai graffiti alla pittura medievale), il cinema, il teatro, la radio, i cartoni animati, i fumetti via via nel tempo hanno disposto il mondo in forma di narrazione. Hanno raccontato quello che siamo, quello che siamo stati, quello che vorremmo essere. Ci hanno presentato e ci presentano il mondo con parole e con immagini. Ci insegnano valori: morali e civili (lavoro famiglia onestà giustizia), universali (amicizia, tolleranza, solidarietà). Narrano i conflitti che da sempre attraversano l'umanità (la guerra, la morte, il bene e il male). E i sentimenti contrapposti: il dolore e la gioia, l'amore e l'odio, il coraggio e la paura, la felicità e l'infelicità.

I racconti costituiscono il nostro immaginario individuale e collettivo.

Anche la televisione ci presenta il mondo in forma di narrazione, ma lo fa in un modo diverso dalle altre forme espressive, dal romanzo e dal film, dalla letteratura e dal cinema. Sappiamo, ad esempio, che in tv ci sono racconti costruiti per non finire mai: le soap opere.

E allora: che cosa la tv ci racconta del mondo, e soprattutto in che modo ce lo racconta? Come lo rappresenta?

Proviamo a fare insieme un piccolo viaggio, dentro e fuori lo schermo televisivo, dentro e fuori il mondo dei racconti. Un viaggio nelle storie della fiction. Diciamo “viaggio” perché viaggiare è da sempre una forma del racconto: il viaggio dell'eroe che attraverso difficoltà e ostacoli raggiunge una meta. Il viaggio di Ulisse e il viaggio di don Chisciotte...

¹ Questo intervento è una libera rielaborazione del saggio: Luisella Bolla, *Incantesimi. Alice nel Paese della Fiction*, Vallecchi, Firenze 2004, a cui si rimanda per approfondimenti.

Partiamo dalla parola fiction, una parola che contiene tante forme di narrazione. Nel linguaggio comune, oggi, fiction indica un “genere” televisivo: dove entrano le storie che la televisione racconta, create e realizzate espressamente per il piccolo schermo. All’interno del genere ci sono molti sottogeneri: serie, miniserie, telefilm, soap-opere, telenovelas. Definite in base al loro “formato”, linguaggio, alla durata, alla collocazione nel palinsesto.

Ma al di là delle differenze di genere e sottogenere la fiction è un’unica grande storia composta da tutte le narrazioni. Una storia onnivora, pervasiva, costruita per immagini, suoni, musiche, parole, linguaggi.

Quando guardiamo la televisione entriamo in un paese di storie.

Guardare è un modo di esplorare la televisione. Di entrare, attraversare, giocare con le nostre aspettative, i nostri desideri, con le sorprese che questo mondo ci riserva. Guardare – nel nostro caso - vuol dire saltare nelle porte del tempo (ricordate il film *Sliding doors*?); percorrere case, palazzi, città; imbattersi nelle facce di chi li abita. Fare della visione un’*esperienza*.

Ma come? Quali chiavi aprono i cancelli delle storie televisive?

Spazio, tempo, personaggi: tre chiavi per entrare e uscire liberamente dalla fiction, per districarsi tra le tecniche narrative, le regole dello star-system, le ideologie vecchie e nuove in cui ci imbattiamo, più o meno consapevolmente, ad ogni passo del nostro viaggio.

Dove il mondo è reinventato, in una serie di variazioni infinite, di combinazioni e contaminazioni tra tanti generi espressivi della tradizione e della contemporaneità. Un mondo che dà vita ad attese e sorprese, emozioni e seduzioni. Un mondo che vive di fascinazione, di sentimento.

Guardando le fiction mettiamo in gioco le nostre emozioni. Spesso le condividiamo con gli altri: raccontandole, le riscriviamo, le trasformiamo in nuove storie. Nelle nostre conversazioni quotidiane, quante storie nascono dal racconto di una storia?

Il paese della fiction ha molti punti di tangenza con la realtà.

Nel nostro piccolo viaggio scopriremo che la fiction è una spia indicativa della contemporaneità: di ciò che siamo, del mondo in cui viviamo, di come vorremmo che fosse. Tanto realismo e qualche punta di utopia.

Perché le fiction, mentre raccontano dello stare al mondo, in realtà lo ridisegnano. Ridisegnano i confini tra realtà e finzione.

Ma la fiction è anche un codice di riferimento linguistico, culturale, sociale. Sempre più citata nella comunicazione pubblica e nelle conversazioni private, nei discorsi ufficiali delle istituzioni e nelle chiacchiere quotidiane, dal mercato alla scuola agli uffici. Sulle fiction si ridiscutono valori, modelli e stili di vita. E’ un metro di comparazione in merito a comportamenti professionali. E’ un paradigma della nazione nelle parole del Presidente Ciampi, quando prende a testimonial dell’amore di patria la fiction su Salvo d’Acquisto. E’ ricerca di identità

(personale e collettiva) tra paese reale e paese immaginato. E’ il nostro lessico quotidiano. Una parte importante della nostra enciclopedia della contemporaneità. Ma anche uno scrigno del passato.

Nel paleolitico del bianco e nero, quando la fiction non si chiamava ancora fiction...

Ed infatti il Paese della Fiction non è nato ieri, ma in un tempo lontano...

C’era una volta il mondo dei racconti televisivi, e si chiamava sceneggiato. Era già emozione, suspense, gusto dell’immaginazione. Era brivido, con i “quindici uomini sulla cassa del morto” e la faccia satanica di Silver John (Ivo Garrani) nell’*Isola del tesoro*, regia di Anton Giulio Majano.

Era il 1959. La televisione aveva quattro anni. Si girava tutto in diretta, come a teatro. Con tre telecamere, quattro al massimo. Si provava per una settimana e poi si andava in onda, in diretta, il sabato sera, e si replicava, sempre in diretta, la domenica sera.

Qualche scena era girata in esterni: qui, ad esempio, sul litorale laziale, tra le dune di Ostia, ma in prevalenza nello studio televisivo, con i fondali dipinti e le costruzioni da cinema, come la nave Hispaniola a grandezza naturale.

Era teatro filmato, con tutte le convenzioni del teatro e le imperfezioni della diretta. Gli attori venivano dal palcoscenico ed avevano una recitazione lenta, impostata. La sceneggiatura prevedeva frasi solenni, e i filibustieri si esprimevano con grande proprietà di linguaggio...

Eppure, nonostante l’ingenuità, l’improvvisazione e gli impacci l’illusione funzionava.

E i fotogrammi di questo sceneggiato, insieme al ritornello dei “quindici uomini” che ne scandiva la sigla, rimangono indelebili nella memoria di una generazione.

lo sceneggiato apriva i libri

C’è stato un tempo in cui la fiction si nutriva quasi esclusivamente di libri.

Libri come l’*Isola del tesoro* di Robert Stevenson, che diventavano racconti a puntate. Ma anche classici della letteratura, romanzi ottocenteschi, narrativa popolare. Eccoli: *Piccole donne* di Louise Alcott, *David Copperfield* di Charles Dickens, *Il conte di Montecristo* di Alexander Dumas

Si chiamavano teleromanzi. Lo sceneggiato comincia a muovere i primi passi con il corrimano della letteratura. Va a cercare i suoi punti fermi nel tempo universale del romanzo. La letteratura aiuta a scorrazzare liberamente su e giù per la Storia, nel mondo dei valori condivisi, universali. E’ anche un modo per invogliare alla

lettura gli italiani, che allora avevano ben poca dimestichezza con i libri. Un modo per alfabetizzare il Paese.

La tv degli inizi è pedagogica: ha la missione di consolidare un modello culturale, un'identità nazionale. Tra didattica e intrattenimento. Siamo nel dopoguerra, negli anni del maestro Manzi di *Non è mai troppo tardi*, dei quiz di Mike Buongiorno a *Lascia o raddoppia*.

Ma per rendere visivamente accessibile ai telespettatori la carica emotiva e drammatica di un romanzo occorre inventare un linguaggio visivo adeguato. Bisogna trovare uno specifico televisivo. I registi attingono ai linguaggi del teatro, del cinema, della radio. Il teatro, per dare una forma allo spazio. Il cinema, per dare una forma al tempo (flashback, fermo-immagine, primi piani, zoom). La radio, per dare forma alle parole.

La scansione dei racconti a puntate pubblicati da quotidiani e rotocalchi (i feuilleton ottocenteschi di Dumas, Sue, Hugo) diventa la misura del tempo lungo dello sceneggiato. Interruzione nell'attimo culminante e arrivederci alla settimana prossima. Così si vive aspettando, da una settimana all'altra. Il racconto a puntate alimenta l'emozione dell'attesa, tiene viva la suspense.

Con episodi clamorosi: nel 1955, dopo le quattro puntate di *Piccole donne* il regista Anton Giulio Majano è costretto dalle lettere e telefonate dei telespettatori, che non vogliono saperne della parola “fine”, a girare una quinta puntata. Non ha più materiale, ed escogita una storia nella storia, tutta a base di flashback, usando il girato delle prime quattro puntate. Con enorme successo.

Con *David Copperfield* (Majano, 1965 - Giancarlo Giannini e Laura Efrikian) le puntate diventano otto. Tante lacrime, si rafforzano le tinte emotive, il rosa e il nero. Otto puntate anche con *Il conte di Montecristo*, (di Edmo Fenoglio, 1966), di cui una interamente giocata sui primissimi piani dei visi di Dantés/Andrea Giordana e l'abate Faria/Sergio Tofano.

e ne uscivano i teleattori.

Lo sceneggiato è dunque un rito collettivo intorno ai libri.

Ma è anche l'occasione per familiarizzare con volti più o meno conosciuti che arrivano dal teatro, dal cinema, ma che ora, in televisione, devono emanare un'aria quotidiana. Devono entrare nelle case degli italiani, devono diventare familiari.

Ecco allora attori che assomigliano alle persone comuni, o sono addirittura pescati tra il pubblico, come Cristina Fanton (qui con Luciano Alberici) vincitrice del concorso “Volte nuovi per la tv”, indetto dal Radiocorriere tra i radioascoltatori del *dottor Antonio*, il primo sceneggiato della tv (1954). Perché, anche se la tv è appena nata, la speranza di entrarvi come attore e attrice è già il sogno di tanti italiani.

Ecco Paolo Carlini – il più popolare attore televisivo degli anni '50 - in *Il romanzo di un giovane povero* (Silverio Blasi 1957), con Lea Padovani, famoso grazie al primo vero bacio della televisione italiana

Ecco nel 1964 l'Alberto Lupo/dottor Manson ne *La cittadella*, dal romanzo di Cronin, il dottore che diventa l'idolo delle italiane più sognatrici e romantiche. Al contrario del cinema, in televisione è il personaggio a diventare famoso, a prendere il sopravvento sull'attore. Che, ahimé, rinchioda in un bozzolo l'interprete. "Ciao, dottore!", si sentirà chiamare Alberto Lupo per strada, poi presiederà convegni di medicina e darà consigli su bronchiti croniche. Non uscirà mai più dal suo personaggio.

Il cielo albergava in una stanza

Ai tempi dello sceneggiato tutto si svolge nel chiuso degli studi televisivi.

Ma gli attori cominciano a cucirsi addosso il proprio personaggio. Lo rendono umano, credibile: Gino Cervi/commissario Maigret; Ubaldo Lay/Tenente Sheridan; Tino Buazzelli/ detective Nero Wolfe; Paolo Ferrari/Archie Goodwin.

Gli attori forgiavano il loro personaggio attraverso tic, manie, battute.

La pipa di Maigret, le zuppe del golosissimo Nero Wolfe, l'impermeabiluccio e la fondina ascellare di Sheridan sono riconoscibili da tutti. Sono corpi, ambienti, oggetti domestici. Diventano concreti.

E così lo spazio angusto dello studio, piccolo come una stanza, si anima, diventa cielo: un universo condiviso anche da chi sta fuori, da chi guarda. Un mondo quotidiano, quello di Maigret, ma anche un patrimonio collettivo. Che entra nel lessico comune. Diventa un riferimento. Concorre a costruire un'identità italiana.

con il fiato delle passioni sul collo

Sceneggiato è anche tempesta di lacrime, scene madri, nodi alla gola.

Come nel melodramma giudiziario *Una tragedia americana*, dal romanzo di Theodore Dreiser, con Warner Bentivegna. O come in *Jane Eyre*, dal romanzo di Charlotte Brontë, con Ilaria Occhini e Raf Vallone. Vi trionfano i sentimenti contrapposti, le spinte emotive, i drammi umani e sociali: colpa, pietà, perdono, conforto.

Narrativamente, il motore delle emozioni è oliato di suspense e di coup-de-tête. Visivamente, da posture enfatiche, primi piani, sospensioni nei momenti culminanti con la parola "fine" e il numero della puntata in sovrapposizione.

Per i registi lo sceneggiato diventa una sorta di laboratorio genetico per sperimentare i linguaggi visivi e narrativi. I romanzi sono un pozzo senza fondo in

cui pescare liberamente gli elementi più caldi, i punti di intensità capaci di far vibrare le emozioni. Eliminando le parti narrative che meno funzionano nel linguaggio delle immagini.

Si racconta che Majano quando girava *La cittadella*, per la scena di un'operazione chirurgica in miniera in cui doveva amputare la gamba ad un minatore, pretese un osso di prosciutto, per rendere realisticamente lo stridere dei ferri chirurgici. Per dare drammaticità e realismo. Perché è sulla strada del realismo che lo sceneggiato sta camminando.

e la voce del romanzo come corrimano

Ma lo sceneggiato è anche altro. E' anche fedeltà al romanzo. Come *I promessi sposi* del regista Sandro Bolchi, in onda nel 1967. Ridotto per la tv, pagina dopo pagina, dallo scrittore Riccardo Bacchelli, che ha curato un'edizione manzoniana per l'editore Ricciardi.

Nei *Promessi sposi* televisivo è la voce fuori campo del narratore (un grande attore come Giancarlo Sbragia) che tiene le redini fin dall'incipit: "Quel ramo del lago di Como...". La sua voce agisce da temporizzatore: procrastina, diluisce, detta il tempo dell'azione. Una barca, un lago, la nebbia. Campo lungo del lago, con progressivo avanzamento di macchina, la camera stringe sul dettaglio del ramo e il narratore legge il romanzo in sincronia con le immagini.

Così in questa scena di Renzo nel lazzaretto. E' sempre la voce a dettare il tempo. A rispettare i passi canonici, e quindi spesso con effetto pleonastico, didascalico. Ma la riduzione televisiva ottiene un grandissimo successo di pubblico. Un successo tipo Sanremo. Le vendite del romanzo si moltiplicano in maniera stupefacente. Ed uno studente liceale interrogato all'esame di maturità su chi sia l'autore dei *Promessi Sposi* risponde prontamente: "Alessandro Bolchi".

Ma gli eroi sentivano il richiamo delle sirene,

Ulisse e Sandokan. Che cosa possono mai avere in comune?

Poco se restiamo nel campo letterario. Molto se li guardiamo attraverso la lente televisiva. Perché entrambi, verso la fine degli anni Sessanta, incarnano il senso dell'avventura. Scappano letteralmente dagli studi di posa, e inaugurano una nuova stagione dello sceneggiato. Dove entra prepotentemente il cinema, il kolossal cinematografico. E il suo linguaggio. Lo sceneggiato pesca ancora nei libri, ma intanto cerca la spettacolarità.

Dall'*Odissea* a *Sandokan* c'è una visione fiabesca, ma anche un maggiore realismo nelle immagini. Ci sono gli esterni, il mare, la giungla, la tigre vera. C'è

l'esotismo. E nascono i gadget, come il bambolotto Big Jim Sandokan prodotto dalla Mattel.

Gli attori scanzano le radici letterarie del personaggio. Di Kabir Bedi nei panni di Sandokan qualcuno dirà che la sua fisionomia così fortemente connotata cancella il personaggio del romanzo di Salgari; qualcun altro, come Gianni Rodari, dirà invece che nessuno poteva interpretare così bene il Sandokan originale.

In realtà, Sandokan-Kabir somiglia sempre più agli altri eroi che impazzano nei fumetti e al cinema: come Nembo Kid, Diabolik e James Bond, Sandokan è invincibile. E' un concentrato di archetipi: principe, guerriero, vendicatore, protettore dei deboli, è un uomo eccezionale e coraggioso. Riesce a rendere credibile l'assurdo e realtà l'invenzione.

i poeti e gli artisti volevano un posto al sole,

Anche gli uomini illustri della nostra Storia (con la S maiuscola) reclamano la loro parte. Vogliono esistere in televisione. Vogliono diventare icone in carne ed ossa. Dante, Michelangelo, Leonardo, e poi Cavour, Puccini, Meucci, sono il nostro dna storico e culturale: hanno ben diritto alla propria immagine sullo schermo!

E la televisione è pronta ad accoglierli nella sua enciclopedia visiva in costante aggiornamento.

Con gli anni Settanta nascono in tv le biografie dei personaggi illustri. E inizia una nuova stagione della costruzione identitaria nazionale. Che sfocerà nei kolossal anni Ottanta di Marco Polo e Cristoforo Colombo.

Per ora si pesca nelle fonti storiche, nei documenti. Ma si usano anche linguaggi più attuali. La letteratura si contamina con il giornalismo, come le tecniche dello spettacolo-inchiesta. Alla voce fuori campo che commenta e spiega le immagini, si affianca la presenza di un testimone del presente sulla scena della storia, come Giulio Bosetti (una sorta di Piero Angela ante-litteram) in *Leonardo*, interpretato da Philippe Leroy.

Lo sceneggiato si impregna di realismo, a volte esasperato, come nella maschera di Flavio Bucci che veste i panni del pittore Ligabue, e lo rende famoso, contribuendo al dilagare dalla moda della pittura naif, che imperverserà nei salotti sotto forma di smaglianti poster a colori.

O come il Pinocchio di Comencini, interpretato da un bambino vero e non da un burattino, nei luoghi dell'infanzia vera di Collodi. Al regista interessa ora la mozione degli affetti tra un padre e un figlio, piuttosto che la fiaba. Gli interessa un certo modo di guardare all'infanzia, in cui l'immaginazione si mescola alla realtà. E se il Geppetto interpretato da Nino Manfredi è plasmato sulla fisionomia di un vero ciabattino di Firenze, il Gatto e la Volpe sono affidati alle maschere intense di due comici italiani: Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

le muse diventavano sempre più inquiete

E le eroine della letteratura? Gli sguardi di Lea Massari/Anna Karenina, Irene Papas/Penelope, Monica Guerritore/Manon sembrano fuggevoli, imprevedibili nella loro bellezza. Ma rivelano sentimenti universali, di donne che amano o che vogliono amare. In cui tutte le donne possono specchiarsi.

Pasionarie, trasgressive, sentimentali, le intoccabili della letteratura stanno poco a poco trasfigurandosi in eroine pret-à-porter. Grazie anche alle attrici che si riflettono nelle pieghe del loro personaggio, che vi si identificano. Attrici che vanno a cercare nella storia comportamenti e scelte di vita da mettere in pratica nella realtà, da usare nella quotidianità.

A loro volta, questi personaggi-archetipi camminano nella realtà delle telespettatrici, mettono alla prova i sentimenti di chi le guarda, reinventano l'educazione sentimentale del presente.

La narrazione, così, continua fuori dello schermo, entra nei rotocalchi, si intesse di nuove trame. Diventa un rosario di nuove storie femminili, di sogni, di piccole effrazioni e forme di affrancamento alla morale corrente.

Poi molte cose sono cambiate

Sono i tempi che stanno cambiando. E' il 1980. Al varco della televisione che cambia c'è lui: Geiar, il cattivo di *Dallas*, l'uomo che tutti amano odiare. Geiar che mette sotto sopra lo spazio e il tempo dello sceneggiato. E' un essere alieno, fisionomicamente alieno. E mitico, con la sua cattiveria, cinismo, rapacità, avidità. Dall'America arriva *Dallas*, ma non solo *Dallas*: arrivano *Dynasty*, *Capitol*, *Flamingo Road*, *Falcon Crest*.

Sono tanti i serials americani che invadono l'Italia. Una nazione che è cambiata molto anche nella forma del consumo televisivo, in virtù del telecomando e della proliferazione dei canali privati commerciali.

I serials si sistemano nel nostro immaginario con nuovi rituali, con un nuovo sistema di attese, con una nuova trama di legami e relazioni familiari.

Sconvolgono il rito esclusivo dell'appuntamento, affollando la giornata con un flusso ininterrotto di storie.

Sostituiscono l'intreccio lineare con un mosaico di agganci, corrispondenze e connessioni narrative sempre più ramificate e brulicanti.

Scalzano il tradizionale cast di attori fissi con un congegno mobile di entrate e uscite dei personaggi, che consente di giustificare cambi di attori e nel contempo di governare i fili della trama.

Azzerano la distanza tra il mondo narrativo e il mondo reale con una catena di riferimenti e di legami tra ciò che avviene 'dentro' il set e ciò che accade 'fuori', nella realtà (pubblicità, rotocalchi...)

La serialità rimpiazza l'attrazione fatale esercitata a suo tempo dalla stagione d'oro dei teleromanzi e sceneggiati. Certo, anche i serials mettono un'altra volta in campo le astuzie dei feuilleton a cui ci hanno allenato gli sceneggiati di Majano: il meccanismo dell'attesa, l'intensificazione della tensione, il rilancio alla puntata successiva.

Ma le strategie narrative non servono più ad aggirare lo scoglio del romanzo. Non c'è più un inizio, uno svolgimento e una fine della storia. L'altalena tra dilatazione e concentrazione per punti caldi è diventata la sostanza stessa del racconto, la ragione della sua fluidità ininterrotta. Le linee narrative zigzagano, differendo l'epilogo all'infinito. La reversibilità dei personaggi fa sì che essi ricompaiano, magari sotto le vesti di un fratello o di una sorella gemella, o con una nuova identità cambiata grazie ad una plastica facciale, o che si mettano a condurre una doppia vita, con doppie famiglie, triangoli amorosi, affetti ed odi che moltiplicano i legami di sangue trasversali e con essi i fili delle storie.

Anche l'universo dei valori condivisi, che nei nostri sceneggiati finora è rimasto ancorato alla famiglia e ad un imperante buonismo, è scombuscolato dalla nuova mitologia della cattiveria. Stampa, discorsi quotidiani, eventi fanno il resto.

L'attore interprete di J.R., compie tour promozionali in tutto il mondo. Il texano scende dall'aereo col suo cappellone Stetson e gli stivali di serpente. Si presenta in gilè di paillettes a stelle e strisce. Dopo la caduta del muro di Berlino compie una campagna promozionale in Romania per un'industria petrolifera russa. Dichiarava: "Credo che *Dallas* abbia contribuito non poco alla caduta del comunismo nei paesi dell'Est, mostrando la ricchezza, il benessere, il nostro modello di vita americano". E' presuntuoso, spaccone, arrogante. Simbolo mirabile della completa osmosi tra interprete e ruolo.

hanno preso di mira la realtà

E anche il tempo del nostro sceneggiato nazionale comincia a dare i numeri. Diventa seriale. Da *La Piovra 1* a *la Piovra 9*, il tempo diventa ritmo del cambiamento, in un destino incrociato tragico e beffardo tra dentro e fuori la fiction.

21 Marzo 1989. "Assassinato come Cassarà", titola in prima pagina il quotidiano "La Repubblica" il giorno dopo la morte del commissario Corrado Cattani/Michele Placido. *La Piovra* viene definito "il romanzo televisivo della nostra realtà".

La “serie” prende i ritmi della realtà. E la realtà prende corpo nella finzione. Lo fa mescolando temi e forme narrative.

Alterna momenti di cinema, di teatro, di radio. Lunghi monologhi e implacabili primi piani. Recupera la tradizione dei grandi sceneggiati calandola nell’attualità. C’è il motivo della vendetta cara al feuilleton. Ci sono le lacrime, il sangue, i conflitti morali, i ricatti, i tradimenti, i complotti del romanzo popolare. Persistono i sentimenti di amore, odio, dolore del melodramma. Continua la scansione a puntate che moltiplica il tempo dell’attesa. Ci sono i colpi di scena. Entrano in ballo i modelli del telefilm poliziesco americano: la lotta, l’antagonismo, il conflitto tra buoni e cattivi, i poliziotti che vanno oltre le regole e i confini della legge. Fa il suo ingresso il leitmotiv della saga, con i personaggi che si danno il cambio: al poliziotto romantico e passionale subentra il cane sciolto giustiziere, muoiono entrambi ma la storia va avanti.

C’è qualcosa delle soap e dei serial anche nella costruzione visiva dei cattivi, dalla contessa Olga Camastra a Tano Cariddi, il genio del male che, nella *Piovra 8*, si scoprirà essere stato vittima di un trauma infantile che spiega il suo desiderio di rivalsa.

Intanto *La Piovra* diventa un fenomeno televisivo mondiale, entra nel sistema di comunicazione globale. In Vietnam la miniserie viene trasmessa col doppiaggio in lingua russa. Nel deserto del Gobi, in Cina, in una tenda di nomadi si racconta il serial attraverso immagini di libri e fotografie. Produttori e responsabili dei programmi si accapigliano. Impossibile andare avanti così. Ci vuole un ‘soggetto’ capace di arrivare almeno fino alla *Piovra 18*, costruito industrialmente con le regole della serialità, guardando a *Beautiful*.

si sono insaponate

Perché nel frattempo *Beautiful* - la saga della famiglia Forrester di Los Angeles - è arrivato in Italia, a sostituire per la pausa estiva *Quando si ama*. E’ il giugno 1990. Da questo momento, anche i matrimoni tra Brooke Logan e Ridge Forrester daranno i numeri: fino ad oggi Brooke e Ridge si sono sposati e lasciati ben cinque volte!

E’ l’ora della soap, che si insinua nella quotidianità, nel tempo reale. Nel primo pomeriggio, una fascia oraria destinata un tempo alle massaie e ai disoccupati.

La soap opera nasce alla radio, negli anni Trenta, prendendo il nome dagli sponsor dei programmi, che erano le grandi aziende di prodotti per la casa e per il corpo – Palmolive, Procter and Gamble, ecc. – e che cercavano un modo nuovo, incisivo per pubblicizzare i propri prodotti.

Per questa la soap era, ed è, incardinata ai beni di consumo, alla pubblicità. L’intreccio di fiction e spot esalta le possibilità di resa narrativa di un racconto

senza azione. Come ha ben illustrato Paola Colaiacomo,² la vera vita vissuta è quella delle merci, della pubblicità che irrompe nella narrazione. Con lo stacco pubblicitario, nella fiction arriva a circolare il tempo esterno, reale, della merci, della vita vissuta. La soap vive all’incrocio di due tempi, quello reale – di cui è portatrice la pubblicità – e quello narrativamente organizzato della fiction vera e propria. Li annoda: dal guardare al comprare, dallo schermo alla vita. Con un percorso circolare tra l’una e l’altra forma.

La prima regola della soap-opera è l’assenza del senso della fine: lasciare sempre aperta la strada. Non conosciamo la fine della storia. Ma addirittura non c’è nessuno che possa dire di conoscere tutta *Beautiful* dall’inizio ad oggi: sfugge finanche ai suoi autori! Gli script (sceneggiature) delle soap vivono in uno stato fluido. Nessun evento è irreversibile, neppure la morte: le resurrezioni, i ritorni (con un nuovo attore), le amnesie dei personaggi. Tutto serve per andare avanti all’infinito. Il flusso è la forma della soap.

Anche se siamo inesperti, se non conosciamo quanto è avvenuto prima, possiamo inserirci in ogni momento nel flusso del racconto. Come del resto accade nella vita reale. Come quando saliamo su un treno, entriamo in uno scompartimento e ci troviamo tra passeggeri che chiacchierano tra di loro. Entriamo nella conversazione, conosciamo un “pezzetto” della loro esistenza, e quando scendiamo dal treno la conversazione continua anche senza di noi. Sale un altro passeggero e la storia riprende da un altro punto. Un po’ come recentemente ha raccontato il film *Tickets*.

si sono trasfigurate

Mentre prendono piede le soap opere americane, in Italia nascono e proliferano le serie [narrativamente costruite su una *linea verticale*: c’è una “storia” che si conclude nel corso di ogni puntata, e su una *linea orizzontale*: con le vicende dei personaggi che continuano a svolgersi una puntata dopo all’altra per tutta la durata della serie, di solito costituita da dodici puntate] e le miniserie [in una o due puntate, con una struttura narrativa conclusa, più vicina al modello cinematografico].

E si radicano personaggi che - con qualche similitudine con quanto accadeva al dottor Manson ed al commissario Maigret negli anni Sessanta - si sistemano nell’enciclopedia visiva della contemporaneità.

Come il Maresciallo Rocca (serie) e Padre Pio (miniserie). Personaggio d’invenzione il primo, realmente vissuto il secondo. Entrambi, tuttavia, trasfigurati nel Calendario dei Carabinieri 2003. Usciti dalla televisione – dal tempo

² Paola Colaiacomo, *Tutto questo è Beautiful*, Sossella, Roma, 1999.

straordinario della fiction - per sistemarsi nella nostra quotidianità, nel calendario ordinario, reale. Per stare *sempre* con noi.

Sono icone popolari, condivise.

Quella “doppia” di Padre Pio è come un Giano bifronte, con la doppia faccia di Sergio Castellitto e Michele Placido stagliate come due torri gemelle. Le due facce di Padre Pio hanno una propria personalità: operoso e concreto è il Padre Pio di Michele Placido; più mistico quello di Sergio Castellitto. Facce che si sovrappongono all’immagine originale e la “aggiustano” visivamente.

Anche il maresciallo Rocca, a sua volta, si trasfigura: diventa una sorta di Padre putativo, una figura rassicurante. Il giorno della strage di Nassiriya, il giornalista del Tg2 parla in diretta con l’attore Gigi Proietti. Sullo schermo televisivo vediamo l’immagine del maresciallo Rocca, mentre ascoltiamo in collegamento telefonico Proietti che parla agli italiani esprimendo il suo cordoglio di cittadino. L’identità dell’attore e del personaggio coincidono, circolano dentro e fuori la fiction, tra il piano drammatico della realtà e il registro della commedia proprio alla finzione.

Ecco come il Paese della Fiction si trasforma e come, poco a poco, nel tempo diventa un’altra cosa. Sempre più trafficato, sovraffollato di storie a bordo delle quali percorriamo in lungo e in largo lo spazio e il tempo.

Eccoci scivolare tra il nostro spazio/tempo quotidiano e lo spazio/tempo della finzione. Eccoci abitare queste storie. Perché lì dentro ci sono pezzetti di quello che siamo e di quello che vorremmo essere, dei luoghi in cui viviamo e dei luoghi in cui vorremmo vivere...

sono diventate le nostre case

A cominciare dalle case.

La villetta suburbana dei Martini, la locanda dei Bonelli, la cucina di Anna/Virna Lisi, la terrazza di palazzo Palladini. Sono le nostre case, le nostre librerie Ikea, il nostro forno a microonde, il nostro maxifoulard Bassetti. Sullo schermo c’è il teatrino della nostra domesticità. I nostri oggetti d’affezione, i nostri mobili, il gusto comune, trasportato in un pot-pourri spesso fumettistico, con i colori schizzati di un cartone animato.

Uno spazio accogliente, presentato come un luogo vero, un luogo dove si vive bene, dove i conflitti sono sempre risolti. Uno spazio che ci rassicura.

le nostre chiese

Ed ecco i rifugi capaci di mettere in moto il sogno della sicurezza. I nidi che proteggono il regno fragile e speculare dell’infanzia e della vecchiaia. Don Matteo, Don Marco di *Casa famiglia*, Papa Giovanni, Don Gnocchi, il prete di *Un cuore nel pozzo* interpretato da Leo Gullotta.

Dai colori sgargianti delle case al bianco e nero delle tonache. Terence Hill confessa che nel suo *Don Matteo* ci mette qualcosa del pistolero Trinità. La tradizionale lunga tonaca nera che ormai non indossa più nessuno (a parte Neo, il protagonista di Matrix), con i suoi svolazzi fa avventura, fa romanzo come e forse più dello spolverino western. E se gli abiti fanno il personaggio, gli accessori sono addirittura decisivi. Al posto del cappellaccio da cow-boy Don Matteo calza la coppola: “E’ stato Sergio Leone ad insegnarmi che per creare un archetipo nel cinema il cappello è fondamentale”, racconta Terence Hill. Al posto del cavallo c’è la bicicletta: al suo prete, Hill avrebbe voluto far cavalcare il “Falcone” della Guzzi, ma il regista Enrico Oldoini lo convince che la moto invecchia e restringe il personaggio, mentre la bicicletta dà un senso di fisicità, di simpatia. Proprio come un cavallo.

e il nostro mare di casini

Ed eccoci alle passioni bi-colori delle soap-opere italiane. Rosa e nero. Rosa come amore, fiducia, verità, Nero come intrigo, inganno, dolore. Sono i buoni e i cattivi di *Vivere*, *Vento di ponente*, *Il bello delle donne*, *Incantesimo*. E’ il regno della seduzione. Dove funzionano le regole della soap, reimpastate a misura delle “serie all’italiana”.

Oggi la fiction è un paese fiabesco, di elise

La fiction è un paese di storie che hanno il sapore delle fiabe. Dove vivono duchesse, contesse, principesse che sognano e ci fanno sognare. Elisa di Rivombrosa, Anna Obrofari di *Orgoglio*, ma anche la vera Soraya.

Le donne in costume e i costumi delle donne. Riguardano le identità femminili, ma trascinano con sé anche le identità maschili.

I filtri romanzeschi sono ora messi al servizio del linguaggio indiscreto, disinvolto, a volte svergognato della fiction. Luisa Sanfelice, Lucia Mondella, Elisa Scalzi: il personaggio storico, quello letterario, quello inventato di sana pianta convivono magnificamente nel ginepraio dell’amore vero, appassionato, struggente, maledetto, segnato da mille complotti e vendette. Dai sogni nel cassetto escono eroine e principi azzurri che si somigliano pericolosamente: il

Salvati di Luisa Sanfelice, il Fabrizio di Elisa Scalzi, il Don Rodrigo di Lucia sono tenebrosi, scapigliati, ribelli e pieni di passione.

Emozioni. Parola magica. Dalle opere originali ogni autore/regista tira fuori la propria trama, perché l'importante è restituire ai personaggi le emozioni. Cavarne dal profondo la personalità, far emergere il non-detto a costo di violentarli. Gettare un ponte aperto e percorribile tra presente e passato, vecchio e nuovo, offrendo anche agli umili l'occasione di riscattarsi, di uscire dal coro, dall'anonimato, dall'oblio e riprendersi senza inibizioni soldi, affetti, potere. Tutto è sempre più moderno e attualizzato: sentimenti, comportamenti, relazioni interpersonali. Sono le passioni il polo di attrazione unico e costante, ben condite dei nuovi valori alla riscossa: lealtà, dignità, libertà, coraggio, onestà e del loro contrario: peccato, colpa, tradimento.

La servetta Elisa che rompe le barriere tra le classi e diventa contessa è irresistibile. Incarna un'italianità che mescola pudore e seduzione. Seduzione: altra parola magica. Voli plananti dai giovani volti dei protagonisti ai costumi sfarzosi, dalle bellezze del paesaggio ai palazzi principeschi. L'affresco storico viene offerto su un piatto d'argento come evocazione, dopodiché ogni spettatore è libero di creare dentro di sé le risonanze che il proprio vissuto, la propria cultura, la propria sensibilità, le proprie convinzioni gli consentono.

Il Passato. Vertiginosa proiezione in cui la fiction si tuffa voracemente. Ma le immagini del passato scongiurano, confortano e ci proteggono dall'incombere del presente?

uno scenario nudo e crudo, di divise

Ci troviamo in uno strano paese, di Elise ma anche di divise.

Dove, camminando nella fiaba – con il suo corredo di amori, passioni ed euforie – improvvisamente si inciampa nel realismo – criminalità, violenza, scontro fisico, dolore. Un paese di sogno, uno scenario magico e, insieme, una presa sempre più diretta sulla realtà.

C'era una volta Corrado Cattani, sempre teso, rabbioso, pistola in pugno, mai un sorriso, solitario e perdente contro l'inarginabile *Piovra*. Poi è arrivato *Ultimo*, il capitano dei Crimor che vive nella terra di nessuno, tenebroso e carismatico. Ora ci tocca fare i conti con la faccia scolpita nella pietra di Tony Sperandeo, già crudele e irriducibile boss mafioso (da *La Piovra* al *Sequestro Soffiantini* a *Distretto di polizia*) che aggiusta l'espressione cattiva sull'integerrimo capitano del contingente italiano in Kosovo (*Soldati di pace*) e sul sovrintendente Salvatore Sciacca nella quinta serie de *La squadra*.

Frattanto, anche Luca Zingaretti porta un pezzetto identitario del commissario Montalbano nella faccia dura e inflessibile del comandante dei Nocs Valerio

Attico in *Doppio agguato*, dove guida l'avventurosa liberazione dell'industriale del caffè Dante Belardinelli.

Storie realistiche, crude, che estraggono la materia narrativa dai fatti di cronaca.

E' il mondo della virtù maschili: dei modi bruschi e delle divise. Il mondo dell'azione, dell'eterna lotta tra il bene e il male, tra la legge e il crimine dove scorrazzano le facce ruvide e ruspanti delle forze dell'ordine. In questo mondo è la divisa a mettere in risalto l'aspetto performativo della mascolinità, e nella performatività della divisa gli uomini sperimentano il proprio ego.

Ed anche le armi diventano strumenti identitari.

un viale di andate e ritorni, di scontri e di incontri

Il mondo delle relazioni: ecco la rete narrativa intessuta di relazioni d'amore, di amicizia, di ambiguità, di conflitti, di paure.

Relazioni femminili, di condivisione come le matriarche di *Incantesimo*. Relazioni maschili: tra un padre e un figlio omosessuale in *Mio figlio*. Relazioni coniugali con uomini e donne in crisi in *Questo amore*.

che si apre e si chiude come le porte di un metrò

E' un paese di facce. Facce che funzionano come sistema di orientamento visivo nella storia. Ma che facce sono? Una scacchiera di primissimi piani. Come diceva McLuhan, "tecnicamente la televisione tende ad essere il medium del *close-up*".

Il gioco della telecamera si posa sulle facce. E sulle facce si depositano i sintomi di quanto sta per accadere. E' il culmine espressivo, l'attuarsi di una potenzialità inscritta fin dall'inizio. E' la grammatica della visione da cui deriva la curva delle nostre emozioni.

Sui volti si stende e si contrae il ritmo visivo-verbale, come un balletto di cui possiamo riconoscere i passi di danza che verranno, anticipando le battute.

La telecamera non assume mai il punto di vista del personaggio. Pochissime soggettive, quelle che al cinema mettono in visione prospettica il personaggio. Non c'è l'io del romanzo, non c'è l'io narrante del film: i volti dei personaggi ora sono semplici segni di interpunzione che scandiscono gli eventi della puntata. Tanto che i personaggi escono indenni dal cambio degli attori che li interpretano, e la nuova incarnazione di Thorne in *Beautiful* o Franco Boschi in *Un posto al sole* non sconvolge né gli spettatori né la storia che viene raccontata.

Le espressioni sono stilizzate, inespressive. Mentre la telecamera esplora il volto, l'interiorità del personaggio rimane inesplorata (e sarebbe interessante un confronto con il linguaggio emotivo delle facce nei talk show pomeridiani tipo *Uomini e donne*). Tutte le reazioni, i desideri, i ricordi, i sogni ad occhi aperti, le

ossessioni dei personaggi vengono trascritti e tradotti in televisione come semplice *effetto di superficie*. Come pose spostabili e ricombinabili all’infinito, come elementi di un linguaggio cifrato, di una scrittura iconica, in cui i volti si comportano come parole. Azioni e reazioni fisionomiche, che sottolineano tensioni, rivelazioni, rilanci, agnizioni: tutto quel rituale di attese che – come abbiamo visto - regola il tempo delle soap.

Il paese ha la sua isoletta dei famosi,

Ancora facce. Nel paese della fiction troviamo tutto e il contrario di tutto. Ecco le facce dello star system televisivo che escono dai reality show ed entrano nella fiction. Pietro Taricone dal *G.F.* a *Don Gnocchi*; Flavio Montrucchio dal *G.F.* a *Centovetrine*; i ragazzi di *Amici* di Maria De Filippi a *Grandi domani*.

Dice Walter Nudo (piccola parte in *Un posto al sole*, vittoria ne *L’isola dei famosi*, rientro alla grande come protagonista di *Incantesimo 7*): “Non voglio recitare il ruolo, ma viverlo, immergendomi completamente in un’altra vita”.

Perché la fiction, per i protagonisti dei reality, è il punto di approdo, il punto culminante, il diapason del successo televisivo.

l’arcipelago della storia,

Salvo D’Acquisto, Madre Teresa, Hitler, Mussolini, De Gasperi.

La fiction è un cantiere di identità collettive. Una enciclopedia viva in costante aggiornamento. Sono le facce della Storia con la S maiuscola. Potremmo dire, parafrasando la canzone di De Gregori: “La storia sono loro”. La memoria collettiva viene costruita con le loro autorevoli facce. Facce che esprimono vizi e virtù, esemplari nel bene o nel male, specchio di ciò che vorremmo essere e ciò che vorremmo ripudiare. Facce abbastanza vicine da lasciarsi toccare con un dito, abbastanza lontane da appartenere a un altro mondo. Come parenti lontani verso i quali rimane un alone di curiosità e mistero.

Le attese ora si concentrano sul personaggio. Com’è? Qual è veramente il suo carattere? Ci interessa tutto di lui: umori, comportamenti, tic, spessore morale, contraddizioni. Poco importa che sia una figura di ieri o di oggi, un eroe positivo o negativo, realmente vissuto o inventato. L’importante è che esca allo scoperto, che si mostri senza veli. E’ lui la posta in gioco.

Che si chiami Perlasca, Padre Pio o Salvo d’Acquisto, il protagonista viene risucchiato nella metafora di un viaggio, quel viaggio dell’eroe che, scrive Chris

Vogler, è presente in ogni film e in ogni opera di narrativa.³ E' un uomo normale che esce dal guscio confortevole del Mondo Ordinario ed entra in un nuovo e ignoto mondo Stra-Ordinario. Nel corso del viaggio dovrà superare una serie di prove per raggiungere la nuova consapevolezza. Dovrà crescere e cambiare, compiere, come scrive Vogler, “un cammino da un modo di essere all’altro: dalla disperazione alla speranza, dalla debolezza alla forza, dalla follia alla saggezza, dall’amore all’odio e viceversa”. Riuscirà il nostro eroe a completare la sua impresa? Dove lo condurranno gli eventi? Quali prove dovrà superare sul suo cammino? Troverà la via del ritorno? “Sono questi percorsi emozionali che avvincono gli spettatori e che rendono la storia interessante”, dice Vogler. Del resto, come ammette lo sceneggiatore Francesco Scardamaglia “siamo tutti dei bambini curiosi e se la domanda è interessante aspettiamo sempre la risposta”.

Visti nelle storie della fiction, sono eroi molto alla mano. Cercano in tutti i modi di non metterci in soggezione. Compiono imprese meno rocambolesche, più alla portata della nostra sensibilità. In stile coi tempi e con il costume televisivo, sono Lari domestici che ci aprono una finestra, ci spingono a guardare il mondo con i loro occhi. In bilico tra conflitti interiori e antagonismi provano vendetta, rabbia, avidità, competizione, amor di patria, idealismo, cinismo, disperazione. Possiedono le stesse qualità, emozioni e motivazioni che prima o poi tutti proviamo. Sono guide ideali: nonostante abbiano già percorso il mondo in lungo e il largo, e ne conoscano i pericoli, la bellezza, il fascino e i trucchi sono pronti a condividere con noi, un’altra volta ancora, il cammino. E' un percorso fatto di reciprocità: loro ci danno una mano, ma siamo noi ad accompagnarli, a mettere in comune con loro ricordi e frammenti di memoria.

i suoi quadri viventi

Nel Paese della Fiction ci si imbatte in quadri viventi, composizioni fisse, ieratiche, che bloccano in un unico fotogramma episodi emblematici della Storia e della letteratura.

Il Risorgimento in formato telenovela di *Garibaldi* o l’epica popolare de *Le cinque giornate di Milano*. La deposizione straziante de *I ragazzi della via Paal* e quella dolente della peste dei *Promessi Sposi*. Il simbolismo inquietante del nazismo ne *Il segreto di Thomas*

E' un paese che ama riprodurre l’immaginario pittorico, rubando alle arti figurative le regole compositive, i colori, la fissità. Che cristallizza in un fotogramma il tempo del romanzo o della Storia. Che ne fissa il momento esemplare, il pathos.

³ Chris Vogler, *Il viaggio dell’eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino ed., Napoli 1999.

Con una costruzione visiva e retorica fatta di commozione: deve innanzitutto catturare i nostri sentimenti.

il suo baule di ricordi

Libri. Nel paese della fiction, ci si imbatte ancora nei libri e negli sceneggiati.

La fiction ama ancora il romanzo, e ama anche parlare del proprio passato, autocitarsi, ripercorrere quello che è già sedimentato nel nostro immaginario. Così, anche i libri degli sceneggiati oggi vengono “rimessi in forma”. *Cime tempestose* in versione Alessio Boni e *Maigret* in versione Castellitto, ma anche *La Cittadella* e il *Meucci* di Massimo Ghini.

Ci sono i libri-oggetto che odorano di cuoio e di antiche virtù: nel passato, l’abbiamo visto, erano *David Copperfield* e *Piccole donne*. Oggi sono il libro arabescato a caratteri dorati con i capitoli di *Orgoglio*, o il libro di *Elisa di Rivombrosa* che, guarda caso, è figlia di un rilegatore di libri!

Poi ci sono i libri-diario, che muovono le corde del cuore attraverso le scritture del Privato: diario del padre, che inventa genealogie, attraverso la linea del tempo ne *Le stagioni del cuore*; diario del figlio ne *Il cuore nel pozzo*, (con il ritorno alla “vecchia” voce fuori campo!), che vuole creare memoria condivisa.

Poi ci sono i libri-apriscatole. Che raccontano i desideri e le angosce della contemporaneità. Aperti-chiusi sul presente.

Cristina Manson che non muore più (come invece avveniva sia ne *La cittadella* di Cronin sia nel vecchio sceneggiato di Majano), bensì sforna una nidiata di bambini e vive felice e contenta ai margini della miniera: l’happy end rassicurante, consolatorio che prende il posto del dramma.

Lucia Mondella nella miniserie *Renzo e Lucia* di Francesca Archibugi, che si scopre nuda nello specchio: illuminandoci sul senso attuale dell’immagine, dell’apparire.

Nerone, che per colpa del primo amore si vendica con il mondo: ancora il privato che soffoca il pubblico.

Jesus, che veste in jeans e Satana in completo Armani: due superpotenze armate l’una contro l’altra, ma che si rinnovano nello stili vestimentario, si adattano alla moda.

E così via, in un album romanizzato dove scopriamo infiniti frammenti del nostro mondo attuale.

e l’olimpo della porta accanto

Ancora la storia, quella più vicina, agitata, quella che ci siamo buttata dietro le spalle.

Ed ecco che il tempo della fiction si fa galantuomo, e cerca di riparare rimozioni e oblii. *Borsellino* e *Falcone*, *Perlasca*, *La meglio gioventù*, *Marcinelle*: figure e momenti della storia vicina e vicinissima di cui si sente la necessità di restituire memoria e coralità del ricordo.

E qui, veramente, la storia “siamo noi”: facce comuni e straordinarie insieme, facce della porta accanto che sprizzano valori positivi, affetti quasi familiari.

I ricordi hanno bisogno di posarsi su qualcosa di solido, di concreto, e la fiction interviene a dar loro una forma. A dare – letteralmente – *corpo* a uomini e donne che costituiscono un esempio per la collettività, che hanno una storia esemplare.

Dentro il set e fuori dal set

Usciamo dall’incantesimo del tempo della Storia e del passato, per entrare nel paesaggio incantato dei set della fiction.

Dentro il set, ecco Gubbio riveduta e corretta attraverso le luci e le inquadrature di *Don Matteo*. Fuori dal set, ecco il lago di Como a cui la turista volta le spalle per fotografare i due protagonisti di *Vivere*.

Un tempo lo sceneggiato era un viaggio intorno ad una stanza. Abbiamo visto come tutto iniziava e finiva nello spazio scenografico di uno studio televisivo. Abbiamo visto lo sceneggiato uscire dagli studi, sedotto dal richiamo del kolossal cinematografico, dalla spettacolo della realtà, dalle location esotiche. Mettere piede nello spazio reale. Camminare sempre di più nella realtà.

Ed oggi?

Oggi, le fiction, mentre raccontano dello stare al mondo, in realtà lo ridisegnano.

La fiction ridisegna i luoghi spazialmente. Rinomina i luoghi. Villa Lauro, a Napoli, nel verde di Posillipo, è rimpiazzata da Palazzo Palladini, diventa *un posto al sole*, un nuovo baricentro visivo – oltre che narrativo - del paesaggio.

Dentro il set della fiction, il bar Vulcano di *UPS*, la clinica Life di *Incantesimo*, la locanda Monelli di *Vivere*, il centro commerciale di *CentoVetrine* costruiscono un mondo di relazioni, di esperienze dell’abitare che ne sostanziano l’identità: diventano veri. Sono nomi che ci fanno sentire parte del luogo in cui entriamo, che ci invitano ad abitarlo.

Fuori dal set, come la sostanza gelatinosa di *Blob*, la fiction si riversa e si spande sul territorio. I titoli si spalmano nel nostro spazio vissuto, a cominciare dalle insegne luminose di negozi, supermercati, beauty center che cambiano denominazione attingendo alle nostre soap: *Incantesimo*, *Un posto al sole*, *Bello delle donne*, *Centovetrine*.

tempo e spazio hanno confini permeabili,

Ci troviamo in un punto di intersezione, in una sorta di scambio ferroviario. Qual è il set della fiction e quale lo spazio reale?

Ecco la *vera* reggia di Stupinigi che ha ospitato le riprese di *Elisa di Rivombrosa*. Il *vero* patrimonio storico-artistico - riveduto e corretto attraverso le luci, gli scorci, le inquadrature delle telecamere - diventa un luogo di pellegrinaggio dei fans della fiction.

Ed ecco il *set* di *Imperium* ad Hammamet, in Tunisia, costruito dalla Lux Vide di Ettore Bernabei per girarvi le miniserie sulla storia romana (*Augusto, Nerone*). Un (finto?) parco tematico che a riprese concluse diventerà un luogo di attrazione per scuole e turisti.

In entrambi i casi, si mette in pratica una nuova forma di *turismo post-televisivo*. Che porta con sé una nuova esperienza di visione, e nuovi comportamenti personali e collettivi. E' un'esperienza esaltante quando una visita a Disneyland? E' una condizione utile a fini didattici ed educativi, visto che spinge a visitare e conoscere il patrimonio storico-artistico? E' una prova di come la realtà si stia de-realizzando, diventando sempre più immagine di se stessa?

tra paesi reali che diventano luoghi immaginari e paesi immaginari che si trasformano in luoghi reali,

Fuori dal set, le nostre città vengono rivoltate come un guanto: gli spazi reali diventano spazi immaginari; gli spazi immaginari si "realizzano".

Uno spazio reale: Città delle Pieve. Si girano le serie di *Carabinieri*, e migliaia di turisti scendono dai pullmanoni per visitare il bar Pippo o la caserma di Alessia Marcuzzi. Il paese *vero* scivola sotto il Paese della Fiction: il reale si sforza di riprodurre la finzione, con nuove coordinate topografiche che diventano un sistema di orientamento non solo per i turisti, ma anche per gli stessi abitanti di Città della Pieve.

Qualcosa di simile accade nella Gubbio occupata da anni dalla troupe di *Don Matteo*, dove i cittadini fanno le comparse, la fioreria presta il negozio come location, la squadra di Terence Hill gioca a pallone con la Gubbio Calcio, e il Sindaco della cittadina dice: "Grazie alle luci e alle inquadrature anche noi abbiamo visto vie e palazzi come non li avevamo visti mai: già sono molto belli, ma in tv sono splendidi".

Uno spazio immaginario: Vigàta. Il paese di Montalbano. Che non esiste nella realtà, perché è frutto dell'innesto di tanti luoghi diversi della Sicilia sud-orientale, "ricomposti" nel montaggio televisivo. Ma lo spazio geograficamente inesistente ci appare improvvisamente in una nuova concretezza. E' ancora un sindaco, il

sindaco *vero* di Porto Empedocle, che vuole promuovere Vigàta agli onori della toponomastica, ribattezzando la sua cittadina, Porto Empedocle, col nome di Vigàta. E così facendo, vuole trasformarla, ri-fondarla come luogo *reale*. Ricordate *L'isola che non c'è* di Peter Pan? Diceva Peter: “Tutti i paesi che non ci sono hanno una certa aria di famiglia”.

Potremmo continuare con altri esempi, con altri luoghi meno pittoreschi e più inquietanti per i loro legami pericolosi con la cronaca.

Piscinola, ad esempio, alle porte di Napoli. Appena fuori dalla fermata della metropolitana, a pochi passi dal commissariato Sant'Andrea de *La squadra*, un vecchio capannone dove si girano gli interni della serie. Lì, per terra, la mattina del 30 dicembre 2003 c'è un cadavere ancora caldo. I passanti guardano e si domandano: quando arriva il vicequestore Cafasso? Cafasso è il personaggio della *Squadra* interpretato dall'attore Renato Carpentieri. Ma il cadavere è vero, il sangue anche: si tratta di un *vero* omicidio.

La scena del crimine è stata scambiata per un set. Lo spazio reale è scivolato sotto quello immaginario e fatalmente, per un po', ne ha preso il posto.

tra attori/personaggi dai destini incrociati

In questa specie di spazi è sempre più difficile distinguere quello che è realtà da quello che è finzione. Anche i destini umani si incrociano, dentro e fuori il set. Anche personaggi/persone/attori scivolano uno sull'altro. L'erosione dei confini tra realtà e finzione riguarda molto da vicino il rapporto tra l'attore e il suo personaggio.

Ci sono attori che si identificano con il proprio personaggio, attori che gli restano fedeli, attori che cercano di liberarsi delle sue catene. Attori fuoriusciti che si ribellano. Perché una volta saltati fuori dalla fiction, tante sono le scorie finzionali da smaltire. Bisogna riconquistare un'identità fuori dall'ombra del proprio personaggio.

Gli attori devono fare i conti con i meccanismi pervasivi delle soap opere, con il vortice del personaggio che interpretano per migliaia di puntate. Che li risucchia. Non è facile, anche nel caso in cui la posta in palio sia alta, ovvero implichi il successo, il carisma di un personaggio assunto alla fama (successe già al dottor Manson ne *La cittadella*).

Ecco allora che gli attori escogitano espedienti per sopravvivere, nella realtà, all'incombere della vertigine finzionale.

Per esempio, le giovani attrici si portano sul set i figlioletti e li fanno recitare – malgrado i piccolini siano inconsapevoli di quello che stanno facendo – nel ruolo

di se stessi. Ecco l’attrice Gioia Spaziani e la sua bambina, che è sua figlia nella realtà e che nella finzione di *Un posto al sole* recita nella parte di se stessa. Quasi un gioco, che permette all’attrice di districarsi nel tempo della vita (tempo della maternità, delle cure assidue, della presenza indispensabile) mentre si trova nello spazio-tempo della finzione.

Altro caso: gli attori, che si sono conosciuti e amati sul set, si sposano nella realtà coinvolgendo nel matrimonio tutta la produzione della fiction, come Clemente Pernarella e Melania Maccaferri che si sono incontrati sul set di *Centovetrine* ed hanno coronato il loro sogno prendendo come testimoni di nozze la regista e la sceneggiatrice della “loro” soap. Un prolungamento irresistibile tra dentro e fuori. Ancora, ecco il modello del personaggio/attore sempre più concreto e nello stesso tempo sempre più immaginario. Come Raffaele Giordano, portiere di *Un posto al sole* trasformatosi in cartone animato: sempre più figurativamente distante dalla realtà dentro il set e sempre più concreto ed esemplare con l’impegno sul versante delle campagne promozionale dell’Unicef.

Ed infine, ecco i personaggi che diventano qualcosa di più che semplici figure di attaccamento del pubblico, di rassicurazione. Diventano capaci di strutturare l’identità del soggetto reale.

Fino all’intervento concreto sul vissuto. Abbiamo già visto l’intervento del maresciallo Rocca/Gigi Proietti al TG2 in occasione della strade di Nassiryia. Tocca ora alla *Dottoressa Giò*-Barbara D’Urso, che smaschera un caso di pedofilia in famiglia. In una puntata della serie, la dottoressa Giò riesce a far emergere dall’inconscio di una sua paziente una violenza carnale subita da bambina. Due sorelline, che separatamente stanno guardando la puntata in tv, rivelano, rispettivamente alla madre e alla nonna, che le cose che la paziente racconta alla dottoressa le ha fatte, a loro, il patrigno!

Zia Baby scopercchia con arte maieutica le zone d’ombra dell’infanzia. “Io ti salverò”: la televisione pedagogica è diventata terapeutica, salvifica.

e spettatori/attori in safari di emozioni

E il fan delle fiction? Che spazio occupa in questa altalena tra realtà e finzione?

La sua è una esperienza anfibia, sulla linea di confine che separa la vita vissuta dalla fiction.

E’ un’esperienza ordinaria in cui prendono corpo più livelli di sguardo. Primo, guardare la fiction è mettere in simbiosi la propria vita con quella del proprio personaggio, creare con lui delle affinità elettive. Secondo, guardare insieme ad altri le fiction o discuterne diventa un’attività condivisibile che entra nel mondo delle relazioni. Terzo, tenersi informati su attori, partecipare a quiz e sondaggi, diventare soci di fans club, entrare nei siti Internet significa far parte di un mondo

satellitare che somiglia ad un album di famiglia. Tutto ciò dà corpo alla finzione. La rende sempre più concreta. E in questa esperienza di consumo della fiction, la fiction sempre più ci coinvolge e ci avvolge.

Ma la fiction può diventare anche una esperienza straordinaria: perché in questo Paese si può entrare *fisicamente*. Stare concretamente nel plot, nella storia. Ed ecco la famiglia che ha vinto il concorso “Sole e sorrisi” premiata con un weekend a Saint-Vincent e un’apparizione in una puntata di *Un posto al sole*.

Anche questa è una delle spie del processo di osmosi che si è compiuto tra il mondo-fuori e il mondo-dentro. La soap come *esperienza diretta*, come vita vera.

... con qualche incantesimo finale!

Lei è Rita Giordano, moglie di Raffaele, il portiere di Palazzo Paladini in *Un posto al sole*. Dentro il set, Rita viene uccisa dal delinquente che lei ha pubblicamente denunciato per un omicidio.

Fuori dal set, Adele Pandolfi - l’attrice che interpreta Rita - scrive un libro che intitola *Morta di soap* in cui racconta la sua lunga avventura di personaggio di *Un posto al sole*.

Un memoriale, quasi una terapia narrativa per cercare di uscire dal Paese della Fiction, dove è vissuta per anni, e per ritornare felicemente alla realtà. Per smaltire le scorie della finzione, per riacquistare autenticità. Ma dopo anni di interpretazione quotidiana dello stesso personaggio, dopo averne indossato abiti, cibi, sorrisi, lacrime, dov’è sta di casa l’autenticità? Dentro o fuori il paese della fiction?

E’ un po’ la metafora del nostro viaggio.

Dell’esperienza del guardare e del vivere tra dentro e fuori la fiction televisiva. Con la consapevolezza che, quando guardiamo la tv, siamo in bilico tra la nostra realtà concreta e la realtà delle immagini. Tanto più quelle immagini sembrano inconsistenti, tanto più sono saldamente presenti nelle nostre esperienze quotidiane, sono un alfabeto visivo, sono una lingua comune.

Là dentro, nel Paese della Fiction, ci siamo anche noi. Con i rituali di visione e di commento, con le reazioni – tutte le possibili reazioni - che la fiction scatena. In una pratica aperta, in continuo rilancio, in cui mettiamo tutto quello che abbiamo dentro: storia, cultura, sentimenti, umori. Sono queste cose che formano il piacere di guardare *Beautiful* piuttosto che *Orgoglio*, piuttosto che *La squadra* piuttosto che... quello che vi piace.

Il punto, forse, è un altro. E’ entrare nel gioco. Mettersi in gioco. Conoscendo le regole del gioco. Ovvero accettare di veder messa in questione la propria presunta identità, la certezza del confine che ci divide dalla finzione.

Imparare a *convivere* con quelle immagini. Imparare a *condividere*, con le storie della fiction, lo spazio e il tempo del presente.