

Una nuova età dell'oro. Gli anni Ottanta e la nascita della *Quality TV*

ABSTRACT: The article examines a very important historical period in television fiction, namely the second Golden Age, during which serial storytelling underwent a profound renewal, especially in the United States. Particular attention is paid to Quality TV, a concept developed and introduced in the television field in the United States during the 1980s, precisely the period in which the so-called second Golden Age of television was born. The aim of the article is to analyze the industrial context, narrative genres, and productions from which contemporary "Quality TV" originated.

INTRODUZIONE

Negli ultimi tre decenni, quel particolare genere costituito dalla fiction seriale assume un ruolo di enorme importanza nel campo della televisione ma anche nel ben più vasto panorama dei media. L'acquisizione di un simile ruolo viene facilitata dal continuo e progressivo aumento della complessità formale, il cui scopo risiede nell'accentuazione del valore espressivo, sempre più elevato, posseduto dalle varie opere. Sin dai primi anni Duemila, tanto gli autori (in special modo americani) quanto gli spettatori ritengono la fiction seriale una sorta di emblema della *Quality TV*, una nozione concepita e introdotta in campo televisivo, perlopiù negli Stati Uniti, durante gli anni Ottanta, il periodo nel quale prende vita la cosiddetta seconda *Golden Age* della televisione. Il nostro obiettivo consiste in buona sostanza nell'indagare approfonditamente il contesto e le produzioni da cui trae origine, non solo idealmente, l'attuale «tv di qualità»¹.

Nel presente articolo viene presa in esame un'epoca storica molto importante nell'ambito della fiction televisiva, per l'appunto la seconda *Golden Age*, durante la quale la narrazione seriale viene profondamente rinnovata, soprattutto negli Stati Uniti. È opportuno a nostro avviso fornire subito una fondamentale precisazione: focalizziamo qui l'attenzione in maniera esclusiva sulle serie TV americane e lo facciamo, oltre che per la necessità di costruire un discorso

¹ Traduzione propria.

il più possibile coerente e chiaro, per i motivi di seguito indicati. In primo luogo, i rilevanti fenomeni descritti successivamente si manifestano in special modo negli Stati Uniti (Caldwell 1995); in secondo luogo, le serie TV statunitensi attorno a cui ruota l'analisi costituiscono dei modelli imitati in tutto il mondo da autori e network televisivi; in terzo e ultimo luogo, per merito delle produzioni americane, a partire dagli anni Ottanta la fiction televisiva seriale viene giustamente rivalutata e apprezzata dai critici e dagli studiosi appartenenti all'universo accademico, che ne evidenziano i notevoli valori estetici e contenutistici (Jancovich – Lyons 2003, 1-4).

Al fine di procedere con l'esposizione di eventi e fenomeni nel modo più comprensibile e lineare possibile giudichiamo adesso indispensabile puntualizzare che “seconda *Golden Age*” non costituisce una definizione assoluta bensì una definizione relativa, legata alla prospettiva da cui osserviamo l'oggetto di studio. La seconda *Golden Age* definisce, qui e in generale, soltanto alcuni prodotti televisivi mandati in onda in una specifica epoca e accomunati da diversi ricercatori in virtù di varie proprietà compositive o tematiche esibite (Booker 2002, 97-120; Holt 2003; Thompson 2012, 109-140). La seconda *Golden Age* viene intesa nei termini di ipotetica ripartizione di tipo storico e di tipo comunicativo in particolare da Robert J. Thompson (1996), della cui imprescindibile esplorazione teniamo conto in seguito.

Ci sembra altrettanto indispensabile sottolineare poi come l'istituzione di una seconda *Golden Age* risalga, almeno convenzionalmente, agli anni Ottanta perché gli esperti rilevano, anzi, stabiliscono la nascita della *Golden Age* in un periodo antecedente.

La vera e propria *Golden Age*, associata anche in questo caso allo scenario televisivo statunitense, copre per l'esattezza l'arco temporale che va dal secondo dopoguerra all'inizio degli anni Sessanta (Innocenti – Pescatore 2008, 29). La prima «età dell'oro»² viene contraddistinta dalla codificazione dei generi televisivi, i quali ottengono un notevole riscontro commerciale e trovano ampia diffusione a livello internazionale. Tra i generi di maggior successo spicca la fiction di serie, che appare fondata su figure e ambientazioni ricorrenti. La presentazione, in ogni episodio, degli stessi personaggi e degli stessi luoghi dell'azione consente da un lato di ridurre i costi delle riprese e dall'altro di fidelizzare il pubblico (Grignaffini 2016; 2019, 41-43). Questa formula realizzativa e stilistica tende tuttavia a usurarsi con il passare del tempo e non incontra più il favore di una consistente parte del pubblico nel corso degli anni Settanta.

L'IMPRESCINDIBILE APPORTO DELLA MTM

Proprio negli anni Settanta la comparsa della seconda *Golden Age* viene favorita dal successo di varie produzioni seriali televisive, la più innovativa delle quali reca il titolo di *Mary Tyler Moore* (*Mary*

² Traduzione propria.

Tyler Moore Show, 1970-77). Mandata in onda dall'emittente CBS, *Mary Tyler Moore* è una sitcom ideata da Allan Burns e da James L. Brooks e realizzata dalla MTM, una compagnia americana indipendente. La MTM viene istituita nel 1970 per volontà del produttore televisivo Grant Tinker e di sua moglie, l'attrice Mary Tyler Moore, dal cui nome derivano sia il titolo della sitcom che la sigla della compagnia. Negli anni Ottanta la MTM finanzia alcune delle opere seriali che danno vita, definiscono e alimentano, la seconda *Golden Age* della fiction televisiva e accoglie gli sceneggiatori, i produttori e i registi più originali e talentuosi.

Mary Tyler Moore illustra le divertenti vicende in cui è coinvolta Mary Richards, la quale fa parte della redazione di un notiziario trasmesso da un canale televisivo con sede nella città di Minneapolis. Attraverso il personaggio di Mary Richards, interpretato da Mary Tyler Moore, la sitcom concentra l'attenzione sul ruolo ricoperto dalle donne nella società statunitense, o più in generale occidentale, a cominciare dagli anni Settanta. Pur esibendo contraddizioni e ambiguità, tale delicato ruolo è ben più attivo rispetto ai decenni passati. Mary Richards viene non a caso tratteggiata come una figura decisa, consapevole, che prende autonomamente delle decisioni. *Mary Tyler Moore* assume in ogni caso un grande rilievo soprattutto perché anticipa, preannuncia e agevola l'affermazione della seconda *Golden Age*.

Il principale contributo offerto dalla sitcom all'affermazione della seconda *Golden Age* consiste nell'introduzione dell'idea di *workplace family*, un'espressione traducibile come «famiglia che prende vita nel posto di lavoro»³. La sitcom non è quindi ambientata in un'abitazione bensì nel luogo in cui la protagonista esercita la propria professione. Al pari di svariate serie TV della seconda *Golden Age*, la vera novità di *Mary Tyler Moore* risiede però nella scelta di incentrare il racconto sulle attività svolte dalle figure principali e sui rapporti che loro instaurano (con gli altri personaggi) nel luogo di lavoro. «Anche altre sitcom sono ambientate sul luogo di lavoro» constata Aldo Grasso, e prosegue:

ma in realtà la casa e la famiglia biologica restano i pilastri su cui si fonda il genere. Nel *Mary Tyler Moore Show* assistiamo invece a un ribaltamento: il luogo di lavoro e la «famiglia lavorativa» [la *workplace family*] diventano i veri protagonisti e segnano il tratto distintivo delle future produzioni della MTM. Una nuova vita familiare, differente dalla precedente e non dominata da legami di sangue, si affaccia sul piccolo schermo. (Grasso 2007, 62)

In *Mary Tyler Moore* il contesto lavorativo e gli individui che sono collocati al suo interno, vale a dire la *workplace family*, ricoprono dunque una funzione fondamentale a livello narrativo. *Mary Tyler Moore* influenza altresì la fiction seriale della seconda *Golden Age* per il carattere dichiaratamente meta-linguistico e autoreferenziale della rappresentazione (Grasso 2007, 63). La sitcom ragiona, per così dire, su sé stessa: mette in luce la sua struttura, i suoi elementi peculiari ed evidenzia la natura fittizia e immaginaria dell'universo ritratto. A tal proposito

³ Traduzione propria.

appare abbastanza eloquente il fatto che gli avvenimenti descritti in *Mary Tyler Moore* si verifichino nello studio di una rete televisiva.

Gli esperimenti formali e contenutistici della MTM vengono in seguito condotti tramite *Lou Grant* (1977-82) di James L. Brooks, Allan Burns e Gene Reynolds, uno spin-off di *Mary Tyler Moore*. Rientrando nel genere del *drama*, *Lou Grant* viene ambientato nella redazione di un quotidiano e affronta dei temi abbastanza controversi quali le conseguenze sociali della guerra combattuta dall'esercito americano in Vietnam, gli abusi subiti da donne o da bambini, la tutela della privacy e così via. Anche *Lou Grant* propone una *workplace family*. Analogamente a *Mary Tyler Moore*, *Lou Grant* riflette (meta-linguisticamente) sul mondo dell'informazione e sui media.

LA RIORGANIZZAZIONE DEL SISTEMA TELEVISIVO E UNA NUOVA MODALITÀ DI FRUIZIONE

Nell'ambito della fiction televisiva seriale, in special modo americana, dei cambiamenti di enorme portata avvengono però tra gli anni Settanta e Ottanta. I cambiamenti in questione vengono annunciati e agevolati dalle serie TV finanziate dalla MTM negli anni Settanta, è bene ribadirlo. La MTM è peraltro la compagnia che attua o suggerisce le modifiche più rilevanti, tanto a livello formale quanto a livello contenutistico, nel campo della fiction televisiva seriale negli anni Ottanta. Conviene sottolineare tuttavia come la MTM e altre compagnie approfittino di una favorevole congiuntura culturale, economica, tecnologica ed estetica.

In altre parole, le significative modifiche stilistiche e narrative apportate alla fiction televisiva di serie dipendono da alcuni fenomeni che si verificano a cavallo degli anni Settanta e Ottanta. Il principale di questi fenomeni equivale senza dubbio, negli Stati Uniti, all'ingresso di nuove emittenti nel mercato televisivo (Holt 2003, 11-27). All'epoca cominciano infatti a mandare in onda dei programmi le seguenti emittenti: il canale FOX (piattaforma televisiva appartenente a una società multinazionale interessata all'universo della comunicazione), le reti a pagamento, le pay TV, che richiedono cioè la sottoscrizione di un abbonamento e che impiegano la tecnologia del cavo, quali HBO e Showtime, oppure i canali tematici come ESPN (che trasmette soltanto eventi sportivi) e MTV (che trasmette soltanto video musicali).

L'aumento del numero delle reti televisive ha delle importanti conseguenze (Teti 2018, 13-21). In primo luogo, i programmi offerti al pubblico si moltiplicano; in secondo luogo, l'industria televisiva assume un differente assetto perché deve accogliere altre imprese e altri operatori; in terzo e ultimo luogo, il sistema televisivo viene basato sul principio della concorrenza (Brembilla 2018a, 25-54).

Qualcosa di simile avviene con ogni probabilità nel continente europeo in seguito alla

comparsa delle emittenti private, le quali scardinano il monopolio delle televisioni pubbliche. Un fenomeno decisivo, fondamentale almeno quanto quello appena descritto a cui risulta legato, consiste nella segmentazione dell'audience, ovvero nella suddivisione del pubblico in gruppi più compatti ma dalla dimensione più ridotta sul piano numerico. Con sempre maggiore frequenza, gli spettacoli televisivi non vengono indirizzati a un'utenza "generalista", indifferenziata, bensì a un'utenza caratterizzata da abitudini, età o classi sociali specifiche. Gli spettatori non sono costretti ad adeguarsi alla programmazione televisiva, come nei decenni precedenti. Sono invece i network a doversi adattare ai propri spettatori di riferimento (Jancovich – Hunt 2004, 40-41).

A partire dagli anni Ottanta, sia negli Stati Uniti che in Europa, i fruitori dei programmi televisivi hanno quindi una libertà di scelta decisamente maggiore rispetto al passato. Tale libertà di scelta viene favorita inoltre dall'introduzione e dalla diffusione del telecomando e del videoregistratore. Attraverso questi due apparecchi, gli spettatori possono cambiare canale con facilità e rapidità oppure possono guardare uno show quando preferiscono, comunque in un orario diverso da quello della messa in onda.

La concorrenza degli altri operatori e l'autonomia decisionale dei fruitori sono le ragioni che spingono i network a diversificare il palinsesto o, per l'esattezza, la propria offerta. Allo scopo di ottenere il gradimento di determinate fasce di pubblico, i network, in special modo americani, cercano in tutte le maniere di rendere le proprie produzioni diverse da quelle realizzate dalle varie compagnie presenti nel mercato televisivo, con le quali devono in ogni caso competere. I network, soprattutto quelli statunitensi, propongono in pratica delle trasmissioni in grado di distinguersi, sotto svariati aspetti, all'interno di un panorama televisivo parecchio affollato e piuttosto frastagliato. Le produzioni che riescono con maggiore efficacia e abilità a distinguersi all'interno di uno scenario così variegato sono sicuramente le serie TV.

La comparsa di nuove emittenti, il conseguente riassetto dell'apparato industriale e il considerevole aumento del numero dei programmi proposti agli spettatori provocano dei cambiamenti di grande rilievo in campo televisivo e modificano in maniera sensibile, per non dire radicale, la struttura, i tratti espressivi nonché i contenuti peculiari della fiction seriale (Hilmes 2003, 63-66). A causa dell'accesa e spietata concorrenza tra i canali televisivi vengono realizzati dei programmi dotati di maggiore originalità e soprattutto capaci di indirizzarsi a delle audience specifiche.

La fiction seriale appare con chiarezza uno dei generi televisivi che più soddisfa da un lato i bisogni commerciali delle reti televisive e dall'altro le aspettative degli utenti. L'attività e il contesto di fruizione forniscono un notevole contributo alla trasformazione del sistema televisivo e della fiction di serie, a partire dagli anni Ottanta. L'audience diventa in quel periodo piuttosto esigente e a volte manifesta un gusto estetico abbastanza raffinato (Cucchetti 2014, 77). La volontà e la necessità di rivolgersi a un pubblico (anzi, a dei pubblici) di nicchia, ossia a spettatori precisi riuniti in gruppi compatti ma dalle dimensioni limitate in termini numerici, induce i network a sperimentare inedite formule narrative o espositive (Feuer 2003, 98-100).

L'AVVENTO DELLA SECONDA *GOLDEN AGE* E LA *QUALITY TV*

A cominciare dagli anni Ottanta, gli esperimenti più audaci, tanto sul piano della rappresentazione allestita che dei temi trattati, vengono senza dubbio condotti in ambito televisivo dagli autori delle produzioni seriali di fiction. Tali esperimenti mutano in profondità lo stile visivo e il linguaggio comunicativo dei racconti seriali e danno di fatto vita a una seconda *Golden Age*, a una seconda «età dell'oro»⁴ della fiction televisiva, soprattutto negli Stati Uniti (Grignaffini 2019, 40-44). La cosiddetta seconda *Golden Age*, esaminata a fondo dallo studioso americano Robert J. Thompson (1996), è una fase o meglio un'epoca della storia televisiva.

Le serie TV create in questo particolare periodo, che abbraccia all'incirca un paio di decenni, sono molto più complesse e articolate rispetto a quelle realizzate negli anni precedenti. La fiction seriale della seconda *Golden Age* costituisce in estrema sintesi l'evoluzione, il naturale sviluppo, della fiction seriale tradizionale o "classica", trasmessa in televisione dal secondo dopoguerra agli anni Settanta. Le serie TV della seconda *Golden Age* sono ardite, spregiudicate sotto il profilo della costruzione formale e affrontano non di rado argomenti delicati o scabrosi. Alcune di queste serie mescolano inoltre toni ironici e drammatici o per l'esattezza combinano diversi registri espressivi (Thompson 2012, 123-135). Quanto finora sostenuto trova conferma nelle osservazioni offerte da Paola Brembilla:

fino agli anni Settanta, le strategie adottate dai network sono piuttosto simili; dal momento che tutti puntano a un pubblico generalista, la strategia prevalente è la duplicazione competitiva della programmazione: una volta individuato un genere o un format di particolare successo in un determinato momento, i *players* [ossia i canali televisivi] si allineano su quel tipo di contenuto. [...] Nel caso delle serie TV, è chiaro come questa pratica sia ancora tutt'altro che desueta, con la programmazione di procedurali, sitcom, *legal drama* ecc. Questa strategia continua a essere importante poiché permette alle reti di coprire diversi segmenti di pubblico sfruttando le tradizionali risorse e pratiche produttive.

Negli anni Settanta la situazione cambia grazie all'introduzione delle trasmissioni via satellite e via cavo, che creano un'inedita concorrenza per gli assetti tradizionali. [...] La reazione dei network arriva a metà degli anni Ottanta con l'implementazione di due strategie: la prima è il mantenimento della duplicazione competitiva, che continua a essere importante poiché permette alle reti di non perdere il proprio posizionamento sul mercato; la seconda è invece inedita e consiste in una differenziazione estetica, stilistica e narrativa applicata a certi contenuti, che creano un'ulteriore segmentazione nel tradizionale target generalista. [...] I *broadcaster* puntano su un'inedita complessità narrativa caratterizzata da ibridazione fra generi, mix fra serie e serial, narrazioni multilineari ed enfasi sulle singole personalità creative, dando inizio a quella che Thompson [...] definisce la seconda *Golden Age* della televisione. (Brembilla 2018b, 150-151)

⁴ Traduzione propria.

Le produzioni seriali che inaugurano la seconda *Golden Age* sono finanziate dalla MTM, la compagnia che negli anni Ottanta porta avanti con più vigore le ricerche concernenti le potenzialità comunicative della fiction TV. Al fine di saggiare e porre in evidenza le enormi possibilità offerte dal racconto seriale, dal punto di vista compositivo, la MTM concede un'autonomia creativa quasi assoluta ai propri sceneggiatori, ai propri registi e ai propri attori. Liberi di esplorare e sfruttare le risorse narrative fornite dalla fiction di serie, gli sceneggiatori, i registi e gli attori della MTM mettono in piedi produzioni parecchio innovative.

Imitate negli Stati Uniti (ma non solo) da un discreto numero di autori di serie TV, le produzioni della MTM innalzano il livello qualitativo della fiction televisiva. Le opere seriali realizzate dalla MTM impongono la cosiddetta *Quality TV*, la «televisione di qualità»⁵. Thompson e altri esperti sostengono che al tempo della seconda *Golden Age* gli spettacoli televisivi non sono dozzinali o standardizzati ma per l'appunto «di qualità» (Thompson 2007; Nelson 1997, 10-49).

Durante la seconda *Golden Age* vengono in effetti trasmessi degli show dal valore estetico superiore rispetto al passato. Tali show rientrano tuttavia perlopiù nel genere televisivo della fiction seriale e non sembra dunque corretto generalizzare il discorso. Il concetto di *Quality TV* va allora applicato soprattutto nell'ambito della fiction di serie (Fricker 2007). Le opere seriali della MTM e delle altre società sono di frequente molto sofisticate, di qualità elevata, e per questo motivo non vengono fruite da un pubblico indifferenziato bensì da un pubblico attento, colto, attivo, seppure numericamente ridotto.

HILL STREET GIORNO E NOTTE E LA SERIALIZZAZIONE DELLA SERIE

La serie TV che secondo gli esperti inaugura ufficialmente il periodo storico della seconda *Golden Age* è intitolata *Hill Street giorno e notte* (*Hill Street Blues*, 1981-87) e viene ideata dagli sceneggiatori (nonché produttori) Steven Bochco e Michael Kozoll nel 1980 (Dusi – Grignaffini 2020, 97-100). Tale serie TV viene realizzata dalla MTM e viene mandata in onda dal network NBC. *Hill Street giorno e notte* illustra le vicende in cui sono coinvolti i poliziotti in servizio presso il distretto di Hill Street, un quartiere abbastanza tormentato dalla criminalità.

L'opera di Bochco e Kozoll modifica sensibilmente la struttura e il linguaggio della fiction seriale, in primo luogo di genere poliziesco, innanzitutto tramite la modalità di rappresentazione adottata (Grasso – Penati 2009, 14-15). Gli eventi e i protagonisti vengono rappresentati in maniera decisamente realistica in *Hill Street giorno e notte*. Ciò costituisce una novità di enorme portata all'inizio degli anni Ottanta. Bochco e Kozoll concentrano

⁵ Traduzione propria.

l'attenzione sull'attività professionale degli agenti di polizia, che viene privata di qualsiasi componente spettacolare.

I due autori di *Hill Street giorno e notte* sono interessati perlopiù a mostrare il lavoro, faticoso e spesso frustrante, che viene compiuto davvero ogni giorno nella centrale di polizia di una grande città. I personaggi non sono dunque presentati come degli eroi bensì come dei normali esseri umani, dotati di pregi e difetti. Questi personaggi possono di conseguenza commettere degli errori e non riescono sempre a fare trionfare la giustizia. La loro psicologia è sfaccettata e abbastanza ambigua. Bochco e Kozoll applicano e sviluppano ulteriormente il concetto di *workplace family*, recuperato con evidenza dalle serie TV finanziate dalla MTM negli anni Settanta. Lo sviluppo della nozione di *workplace family* equivale alla seconda novità di rilievo introdotta da *Hill Street giorno e notte*. Il racconto elaborato da Bochco e Kozoll ruota intorno a numerose figure, a numerosi personaggi. In pratica a fungere da protagonista è l'intero gruppo di poliziotti del distretto di Hill Street, guidato dal capitano Frank Furillo.

Gli autori di *Hill Street giorno e notte* descrivono gli avvenimenti accaduti ai vari membri del gruppo e moltiplicano così le linee narrative della serie TV. *Hill Street giorno e notte* è in assoluto una delle prime produzioni seriali televisive di genere *drama* a imbastire delle trame multiple, o per l'esattezza una narrazione *multistrand*, che prevede la «compresenza di archi narrativi di diversa lunghezza all'interno del medesimo racconto» (Palmieri 2018, 112). Lo svolgimento di trame plurime, molteplici, appare il principale procedimento tecnico-formale attraverso cui *Hill Street giorno e notte* riesce ad avvicinare e unire la categoria tipologica della serie e la categoria tipologica del serial. Grazie a *Hill Street giorno e notte*, nota a riguardo Giorgio Grignaffini:

lo schema a episodi autoconclusivi viene superato, in quanto al caso di puntata vengono aggiunte linee narrative dedicate al privato dei vari personaggi, linee che continuano episodio dopo episodio, dando [per l'appunto] luogo a un'ibridazione della serie con il serial.
(Grignaffini 2019, 43)

Proprio la combinazione tra gli elementi specifici della serie e gli elementi specifici del serial corrisponde alla terza novità rilevante di *Hill Street giorno e notte*. Bochco e Kozoll traggono ispirazione specialmente da un serial ascrivibile al genere della *soap-opera* quale *Dallas* (1978-91) di David Jacobs, in cui vengono con chiarezza seguite numerose linee narrative (Dusi 2019, 13).

La moltiplicazione e l'intreccio sia delle figure che delle vicende proposte rendono *Hill Street giorno e notte* la prima serie serializzata della storia televisiva⁶. Bochco e Kozoll forniscono dunque il primo, perfetto, esempio di serie serializzata e definiscono un modello di fiction imitato da varie compagnie televisive negli anni Ottanta e Novanta. La serie serializzata viene descritta con

⁶ Relativamente alla serie serializzata si rimanda in particolare agli studi di Jason Mittell (2006; 2017).

efficacia da Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore, che asseriscono quanto segue:

[tra gli anni Ottanta e Novanta] benché la forma classica della serie a episodi autosufficienti non sia scomparsa [...] le formule narrative passano [sovente] attraverso un processo di mutazione e di ibridazione, e molte serie “si serializzano”, avvicinando la loro struttura sempre più a quella del serial, di un racconto, cioè, articolato in un numero variabile di puntate, interdipendenti tra loro e quindi [...] costituite da segmenti narrativi incompiuti e non autosufficienti, frammenti di una trama costantemente interrotta. In questa tipologia, i singoli segmenti mantengono un alto grado di autonomia, c'è dunque [...] una storia centrale che si conclude nell'episodio (detta *anthology plot*), ma c'è anche una cornice che si prolunga per più episodi (il cosiddetto *running plot*). Viene così aggiunto un elemento di progressione temporale e di parziale apertura narrativa, assente dalla formula tradizionale. (Innocenti – Pescatore 2008, 19)

Oltre che per le innovative soluzioni sperimentate a livello compositivo e contenutistico, *Hill Street giorno e notte* si differenzia dalle serie TV degli anni precedenti per alcune insolite scelte registiche (ci si riferisce soprattutto alle riprese in cui la macchina da presa non è montata su un cavalletto ma manovrata direttamente da un operatore) e per l'impiego di elementi espressivi peculiari del documentario o addirittura della sitcom.

Nicola Dusi, Ruggero Eugeni e Giorgio Grignaffini evidenziano altresì le ricadute che la messa in onda di *Hill Street giorno e notte* e l'avvento della *Quality TV* hanno sui maggiori generi della fiction televisiva di serie. Secondo i tre studiosi:

con il passare dei decenni il sistema televisivo va nella direzione di una moltiplicazione dei canali [...]. Questo causa una maggiore competizione tra le reti che devono diversificare la propria offerta per emergere in uno scenario che sta diventando sempre più affollato: la differenziazione va nella direzione di una progressiva “complessificazione dei modelli narrativi”, come accade con la rivoluzione nello storytelling seriale operata da Steve Bochco con *Hill Street Blues* [...], che a inizio anni Ottanta introduce il principio della continuità intraepisodica in un sistema dominato dall'episodio autoconclusivo [...].

Un'altra conseguenza rilevante di questa evoluzione riguarda una “maggiore complessità del sistema dei generi”. La narrazione televisiva nasce e si sviluppa all'interno di un sistema industriale, in cui i principi di serializzazione dei processi produttivi e l'ottimizzazione di quelli distributivi si è da sempre fortemente richiamata ai meccanismi già ben roditi in altri media precedenti come la letteratura, il cinema e la radio. La serialità televisiva struttura quindi già a partire dalle sue origini negli anni Cinquanta, un sistema di generi che si rivela fondamentale a monte e a valle del processo. A monte, in quanto gli autori e i produttori possono operare con un notevole risparmio di risorse creative (il genere fornisce schemi narrativi e tipologie di personaggi ben definite e replicabili) ed economiche (ambientazioni riutilizzabili, schemi produttivi ben roditi). A valle, in quanto i distributori - cioè le reti - e gli spettatori possono gli uni proporre e gli altri fruire delle serie che si trovano incasellate in un sistema di aspettative perfettamente conosciuto e condiviso. Un sistema siffatto però

genera inevitabilmente ripetitività nell'offerta, così, quando a partire dagli anni Ottanta la competizione aumenta, è necessario rimettere in discussione i cliché che ormai dominavano. Questo avviene però non in modo traumatico, ma nel segno di una continuità: i generi rimangono come sfondo su cui operare la trasformazione. (Dusi – Eugeni – Grignaffini 2020, 5)

IL RINNOVAMENTO DEI PRINCIPALI GENERI DI FICTION SERIALE

La serie TV di Bochco e Kozoll si inserisce all'interno di un genere, il poliziesco, dal quale è possibile cogliere lampanti segnali di cambiamento sin dagli anni Settanta. *Hill Street giorno e notte* ha tuttavia un impatto prorompente, tanto a livello estetico quanto a livello contenutistico, nell'ambito della fiction seriale televisiva e, come suggerito dal brano sopra riportato, concorre in maniera determinante al rinnovamento dei generi più importanti, un fenomeno su cui poniamo adesso l'accento.

Una serie TV particolarmente significativa è *Miami Vice* (1984-89) di Anthony Yerkovich, messa in onda dalla NBC. Incentrata sulle vicende vissute dall'eccentrico agente di polizia James Crockett e dal suo pacato collega Rico Tubbs, *Miami Vice* contribuisce al consolidamento della seconda *Golden Age*. L'importanza della serie TV risiede soprattutto nelle soluzioni adottate sul piano visivo e nelle scelte compiute in fase di ripresa e di montaggio. La messa in scena è molto curata, la fotografia è patinata, ossia affascinante ma un po' artificiosa, e i tagli delle inquadrature sono a volte inconsueti.

Miami Vice prende poi con chiarezza ispirazione dal video musicale, una forma espressiva parecchio nota negli anni Ottanta grazie alla programmazione del canale tematico MTV (dedicato proprio alla musica, lo ricordiamo). Le sequenze sono non di rado accompagnate da canzoni di genere pop e, come in un video musicale, le immagini si susseguono velocemente seguendo il ritmo della colonna sonora. Le componenti insolite della serie TV vengono indicate da Lucio Spaziante, il quale ritiene:

Miami Vice [...], una serie ad alto budget con una forte attenzione ai dettagli sonori. Fu ad esempio tra le prime a essere trasmessa in stereofonia, incentivando anche la vendita di nuovi televisori stereo. [...] Oltre alla sigla e alle composizioni originali di Ian Hammer dall'inedito orientamento elettronico, la serie prevedeva un massiccio impiego di musiche pop importate dai successi del momento. Già a partire dal pilot si poté apprezzare una scena - poi divenuta celebre - interamente costruita e montata sul brano di Phil Collins *In the Air Tonight* (1981). La serie era stata, infatti, espressamente pensata per il nascente pubblico giovanile di MTV, il network videomusicale nato nel 1981 [...].

Si trattava, dunque, di una novità assoluta: la narrazione seriale televisiva e la musica da classifica si incontravano, con un massiccio investimento economico in termini di diritti. Leggendo i nomi degli artisti ascoltabili nella serie, emergono cantanti e band tra le più in

voga in quel momento: Depeche Mode, Dire Straits, Duran Duran, Devo, Peter Gabriel, Frankie Goes to Hollywood, Pink Floyd, Police, Underworld, U2, per citarne solo alcuni. L'apertura verso l'ambito delle "canzoni" definiva anche un cambiamento in termini di linguaggio e di narrazione audiovisiva. Fino a quel momento pensare alla musica voleva dire, come abbiamo visto, pensare a composizioni originali, non sempre di eccelso valore, anzi spesso realizzate con criteri industriali standard. L'universo sonoro delle serie risultava chiuso in sé stesso e la poca osmosi con la dimensione sonora extra-testuale determinava, inoltre, anche un limite alle possibilità narrative. Era come se le serie fino a quel momento avessero descritto un mondo diegetico fuori dal tempo e dallo spazio, condannato all'anomia. (Spaziante 2020, 62-63)

Da *Miami Vice* emerge una ulteriore novità introdotta dalla fiction della seconda *Golden Age*, vale a dire la partecipazione di talentuosi registi cinematografici al processo creativo. Oltre che dallo sceneggiatore Anthony Yerkovich, *Miami Vice* viene infatti concepita dal prestigioso regista americano Michael Mann.

Un'altra innovativa serie poliziesca della seconda *Golden Age* è *Moonlighting* (1985-89) di Glenn Gordon Caron, che dona la notorietà all'attore Bruce Willis, diventato in seguito un autentico divo cinematografico. Mandati in onda dalla ABC, gli episodi di questo singolare poliziesco televisivo ruotano attorno alle indagini svolte dal rude investigatore David Addison (interpretato da Willis) e dalla top model Maddie Hayes (interpretata dall'attrice Cybill Shepherd).

Moonlighting favorisce il rinnovamento della fiction televisiva seriale in special modo sotto due aspetti. In primo luogo, il racconto combina elementi specifici dell'*action*, della *detective story* e della commedia romantica e impone il cosiddetto genere *dramedy*. In secondo luogo, i personaggi denunciano in svariate occasioni la propria natura fittizia (rivolgendosi direttamente allo spettatore o dichiarando di essere delle figure inventate) e invitano "metalinguisticamente" a riflettere sull'illusorietà della rappresentazione.

Negli anni Ottanta e Novanta, un altro genere di fiction televisiva seriale investito da un profondo cambiamento è con chiarezza il *medical drama*. Il medico e coloro che lavorano in ospedale vengono ancora tratteggiati come delle figure positive animate dal senso di responsabilità e dallo spirito altruistico. Il racconto non viene tuttavia incentrato, come nella fiction seriale dei decenni precedenti, sulle vicende riguardanti un solo dottore bensì su quelle relative a un gruppo di individui operante all'interno di un reparto ospedaliero⁷. Non a caso, il titolo di vari *medical dramas* della seconda *Golden Age* non coincide più con il nome del personaggio principale (Totaro 2020, 31-42).

La serie TV che all'inizio degli anni Ottanta segna una radicale svolta nel campo del *medical drama* è senza dubbio *A cuore aperto* (*St. Elsewhere*, 1982-88) di Joshua Brand e

⁷ Anche le vicende illustrate dalle fiction poliziesche e dai legal dramas fino agli anni Settanta sono quasi sempre incentrate su un unico protagonista, il cui nome corrisponde spesso al titolo della serie TV.

John Falsey, mandata in onda dalla NBC.

A cuore aperto riceve il sostegno economico della MTM e subisce l'influenza di *Hill Street giorno e notte*, tanto sul piano stilistico quanto sul piano dei contenuti.

Analogamente a *Hill Street giorno e notte*, *A cuore aperto* inserisce i personaggi in un contesto lavorativo e sociale piuttosto complesso per non dire problematico. Gli avvenimenti proposti hanno per l'appunto come scenario il St. Eligius (o S. Eligio in italiano), l'ospedale di un quartiere malfamato in cui trovano accoglienza i pazienti rifiutati dalle altre strutture ospedaliere della città.

Al pari dei poliziotti di *Hill Street giorno e notte*, i medici e il personale sanitario di *A cuore aperto* non sono poi delle figure eroiche ma dei semplici, normali individui capaci di commettere anche degli errori. Come in *Hill Street giorno e notte*, in *A cuore aperto* gli eventi vengono inoltre rappresentati in modo abbastanza realistico e le linee narrative vengono moltiplicate. Spesso gli episodi di *A cuore aperto* esibiscono però una procedura di costruzione formale e delle soluzioni registiche diverse da quelle di *Hill Street giorno e notte*. Gli autori ricorrono per esempio all'espedito tecnico del flashback al fine di visualizzare avvenimenti che si verificano nel passato, mostrano i pensieri o addirittura i sogni dei protagonisti oppure citano le sequenze di film e di serie TV.

I significativi cambiamenti che, a partire dagli anni Ottanta, investono le produzioni di genere poliziesco e i *medical dramas* sono rintracciabili in svariate serie televisive realizzate in particolare negli Stati Uniti. Tali cambiamenti avvengono con evidenza anche nel *legal drama*, storicamente uno dei generi in assoluto più rilevanti nel campo della fiction seriale destinata alla platea televisiva. Nell'arco temporale che va dagli anni Ottanta al primo decennio del Duemila, il *legal drama* viene per la verità contraddistinto dal sapiente accostamento di elementi nuovi e di elementi tradizionali, tanto a livello espressivo quanto a livello contenutistico.

Durante la seconda *Golden Age*, le serie TV rientranti nella categoria tipologica del *legal drama* esibiscono di frequente una struttura formale insolita basata sulla moltiplicazione delle linee narrative (il cosiddetto intreccio *multistrand*) o addirittura, in alcuni casi, sulla combinazione del registro ironico e del registro serio, drammatico (peculiare del *dramedy*). Anche all'epoca della seconda *Golden Age* i *legal dramas* continuano tuttavia a proporre episodi non di rado autoconclusivi incentrati su singoli casi giudiziari. La consueta articolazione in episodi autosufficienti che ruotano attorno a un'unica vicenda giudiziaria permette alle serie TV inseribili nella categoria del *legal drama* di indirizzarsi ancora a un pubblico vasto, fondamentalmente indifferenziato, e di mantenere un ampio consenso. Le audaci formule compositive introdotte nell'ambito della fiction televisiva a cominciare dagli anni Ottanta consentono però agli autori dei *legal dramas* di rivolgersi allo stesso tempo a spettatori più esigenti interessati a prodotti dotati di maggiore originalità e spregiudicatezza.

Un'opera appartenente al *legal drama* in grado di catturare l'attenzione sia di un pubblico di massa che di spettatori dal gusto più sofisticato è senza dubbio *Avvocati a Los Angeles* (*L.A. Law*, 1986-94), trasmessa dalla NBC. *Avvocati a Los Angeles* subisce in maniera evidente

l'influenza di *Hill Street giorno e notte* sotto il profilo comunicativo e della rappresentazione. L'influenza sembra dipendere innanzitutto dal fatto che questo importante *legal drama* sia ideato da Steven Bochco (insieme a Terry Louise Fisher). *Avvocati a Los Angeles* recupera e applica per la precisione il modello imposto sul piano stilistico dalla MTM. L'opera di Bochco e Fisher infatti non presenta un solo protagonista, si sofferma anche sulla vita privata dei personaggi e non soltanto sulle loro attività professionali e adotta, seppur con minore radicalità, la procedura tecnico-linguistica della serializzazione della serie.

Il condizionamento esercitato a vari livelli dall'avvento della seconda *Golden Age* è rilevabile, seppure con un po' di difficoltà, persino nella commedia. Il cambiamento investe di sicuro la commedia televisiva, la sitcom, ma in maniera meno dirompente e meno lampante rispetto ad altri generi di fiction televisiva seriale. La struttura formale che viene esibita, basata su scambi di divertenti battute tra personaggi all'interno di pochi ambienti, di pochi spazi perlopiù chiusi, si avvicina abbastanza a quella tradizionale. Anche l'articolazione delle sitcom dell'epoca, divise in episodi autoconclusivi, appare piuttosto canonica, tradizionale.

Le situazioni e le figure proposte risultano però non di rado insolite, così come le formule comunicative e le strategie di rappresentazione adottate. Al tempo della seconda *Golden Age*, la sitcom contamina poi svariati generi di fiction televisiva seriale e ne viene a sua volta contaminata. Ciò agevola, negli anni Ottanta e Novanta, la definitiva affermazione del *dramedy*, un tipo di fiction in cui i toni seri e i toni ironici vengono mescolati, è bene ribadirlo. Quanto appena osservato trova testimonianza ne *I Robinson* (*The Cosby Show*, 1984-92), ovvero la sitcom più celebre ed esemplare del periodo.

Mandata in onda dall'emittente NBC e capace di ottenere uno straordinario successo commerciale in tutto il mondo, la sitcom viene ideata dall'attore Bill Cosby, che interpreta il personaggio principale. Cosby è spesso al centro della scena e il suo istrionismo, o meglio la sua naturale verve comica, costituisce l'elemento che caratterizza *I Robinson*, il cui titolo originale è, non a caso, *The Cosby Show*. *I Robinson* viene altresì contraddistinta dal fatto di illustrare gli avvenimenti riguardanti una famiglia afroamericana che sembra abbastanza differente da quelle reali. Benestante e perfettamente integrata nella società americana, la famiglia che dà il titolo alla sitcom (chiamata *Huxtable* nella versione americana) non è infatti afflitta dai gravi problemi affrontati nel mondo reale da tante persone afroamericane.

Persino la *soap-opera*, uno dei tipi di fiction seriale di più lontana origine nonché dalla struttura narrativa più rigida, almeno all'apparenza, è soggetta a una tangibile mutazione tanto a livello compositivo e formale quanto a livello di modalità di fruizione. La *soap-opera* sale prepotentemente alla ribalta e conquista un posto stabile, importante, nell'ambito della fiction seriale televisiva negli anni Ottanta, proprio il periodo in cui vive una sensibile trasformazione sul piano strutturale e sul piano della fruizione. La *soap-opera* facilita senza dubbio l'avvento, l'ascesa, della seconda *Golden Age* televisiva. È opportuno ricordare in proposito come Steven Bochco prenda a modello le *soap-opera* allo scopo di "serializzare" *Hill Street giorno e notte*; allo scopo

cioè di collegare gli episodi l'uno all'altro e di rendere più complesso il racconto moltiplicando e alternando le linee narrative (trame, protagonisti, ambienti). Numerosi autori di serie TV, tra i quali David Lynch e Mark Frost, compiono in seguito la stessa operazione, a dir poco rivoluzionaria, eseguita da Bochco.

Tra gli anni Ottanta e Novanta, la *soap-opera* influenza svariati generi di fiction televisiva seriale: il poliziesco, il *medical drama*, il *teen drama* e così via. L'influenza emerge innanzitutto, o specialmente, dalla notevole importanza che in questi generi assume, a quest'altezza cronologica, la componente sentimentale, ossia l'illustrazione di intricate storie d'amore oppure di eventi in grado di suscitare con facilità le emozioni degli spettatori.

A partire dagli anni Ottanta, le *soap-opera* vengono a loro volta condizionate dalle serie TV dai contenuti drammatici, "seri", sotto il profilo compositivo, comunicativo e del consumo. Al pari delle serie TV drammatiche o meglio rientranti nella categoria *drama*, serie TV come *Dynasty* (1981-89), *Dallas*, e altre produzioni meno note vengono mandate in onda in prima serata, un privilegio ottenuto in passato soltanto da *Peyton Place* (1964-69), in un unico giorno della settimana; giungono a conclusione in un numero tutto sommato limitato di stagioni e sono indirizzate ad un pubblico più vasto nonché più eterogeneo che comprende anche uomini e famiglie.

A ben guardare, l'aspetto tipico della *soap-opera*, tanto dal punto di vista formale quanto dal punto di vista dell'utenza, quindi della platea televisiva di riferimento, risulta abbastanza diverso da quello appena delineato. Questo particolare tipo di fiction seriale non viene infatti di solito trasmesso nel *prime time*, nella principale fascia oraria serale, non giunge al termine in poche stagioni e si rivolge perlopiù alle donne. Inoltre, la frequenza con cui si susseguono le puntate non è settimanale bensì giornaliera, quotidiana (a esclusione di consueto del sabato e/o della domenica).

CONCLUSIONI

La periodizzazione della storia televisiva, innanzitutto americana, imposta dalla seconda *Golden Age* e privilegiata nella presente sede, nei primi due decenni del Duemila viene vagliata criticamente, se non addirittura contestata, da vari studiosi. Secondo alcuni ricercatori, l'avvento di una *Golden Age* nuova (rispetto a quella vissuta tra la seconda metà degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta) e l'affermazione dell'autentica, peculiare, *Quality TV* si verificano infatti soltanto nella parte conclusiva degli anni Novanta grazie alle trasmissioni, in special modo alle serie TV, innovative e emblematiche mandate in onda dal canale a pagamento HBO (McCabe – Akass 2007; Feuer 2007; Brembilla 2018b). È bene comunque notare come HBO equivalga a uno dei principali network da cui la seconda *Golden Age* viene promossa e alimentata.

Per merito delle serie alle quali facciamo sopra riferimento e di poche altre opere precorrittrici rientranti nel genere della fiction a episodi quali *Twin Peaks* (1990-1991, ABC; 2017, Showtime), *Buffy l'ammazzavampiri* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003, WB) o *X-Files* (*The X-Files*, 1993-2002, FOX; 2016-2018, FOX), sostiene Jason Mittell (2017), a cavallo degli anni Novanta e Duemila prende compiutamente corpo la *Complex TV*, la «tv complessa»⁸, una nozione che aggiorna quella di *Quality TV*, problematizza la periodizzazione storica stabilita dagli esperti in precedenza e diviene abbastanza influente nel campo degli studi dedicati alla televisione. La fiction seriale appartenente alla cosiddetta *Complex TV*, secondo Mittell (2017), è caratterizzata dalla costruzione di articolati mondi fittizi, resa possibile (o perlomeno facilitata), da un lato, dall'impiego di molteplici mezzi comunicativi, dunque dall'adozione del principio del *transmedia storytelling* (Jenkins 2006a; Jenkins – Green – Ford 2013), e dall'altro lato, dalle innumerevoli attività o produzioni attribuibili agli utenti, soprattutto ai fan, agli appassionati (Jenkins 2006b; Scaglioni 2006). La costruzione di elaborati universi finzionali (Boni 2017) poggia però senza dubbio sull'impiego sistematico della soluzione narrativa rappresentata dalla serializzazione della serie, dunque sull'aumento, sulla moltiplicazione delle linee del racconto (Teti 2018; 2020).

Svariati ricercatori focalizzano insomma l'attenzione sul rinnovamento che coinvolge lo scenario della fiction televisiva, specialmente dagli anni Duemila. Questo rinnovamento non investe soltanto il profilo dell'estetica, delle modalità compositive, ma anche il profilo realizzativo e il profilo del consumo. In seguito alla comparsa di piattaforme specializzate nella diffusione di contenuti audiovisivi tramite Internet viene ipotizzata perfino la nascita di una terza *Golden Age* (Maio 2009; Pichard 2011). A ben guardare, le logiche produttive e distributive risultano tuttavia analoghe, o perlomeno vicine, a quelle distintive della seconda *Golden Age*, in quanto appaiono incentrate sulla competizione tra le emittenti nonché sull'inseguimento delle nicchie spettatoriali (Lotz 2007; Tryon 2015).

Attraverso la panoramica effettuata si è cercato semplicemente di fare comprendere come le opere concepite durante la seconda *Golden Age* inneschino un processo di profondo cambiamento nell'ambito della fiction seriale, tanto sul piano stilistico-narrativo quanto sul piano tematico e sul piano della fruizione. Tale processo di cambiamento esercita a nostro avviso un influsso anche sulle serie TV realizzate negli anni Novanta e agevola, a cominciare dagli anni Duemila, il successo della fiction televisiva odierna, contemporanea, in grado per giunta di sfruttare a fondo le risorse messe a disposizione da Internet e dalla tecnologia digitale.

⁸ Traduzione propria

Marco Teti
Università degli Studi eCampus
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali (DiSUS)
Via Isimbardi
10 – 22060 Novedrate (CO)
marco.teti@uniecampus.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BONI 2017

M. Boni (a cura di), *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam.

BOOKER 2002

M.K. Booker, *Strange TV. Innovative Television Series from 'The Twilight Zone' to 'The X-Files'*, Westport.

BREMBILLA 2018A

P. Brembilla, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano.

BREMBILLA 2018B

P. Brembilla, *Dinamiche competitive ed evolutive. Le pratiche dell'industria*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, 147-161.

CALDWELL 1995

J.T. Caldwell, *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick.

CUCCHETTI 2014

A. Cucchetti, *Keep Flying. Appunti sui fenomeni di fandom da Firefly a Community*, in S. Martin (a cura di), *La costruzione dell'immaginario seriale contemporaneo. Eterotopie, personaggi, mondi*, Milano-Udine, 71-91.

DUSI 2019

N. Dusi, *Introduzione. Universi seriali: ecosistemi, forme di vita, semiosfere*, in N. Dusi (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie TV*, Perugia, 7-33.

DUSI – EUGENI – GRIGNAFFINI 2020

N. Dusi – R. Eugeni – G. Grignaffini, *Introduzione. Costruire mondi complessi: la fiction televisiva contemporanea e le sue sfide semiotiche*, «Mediascapes Journal» XVI 3-16.

DUSI – GRIGNAFFINI 2020

N. Dusi – G. Grignaffini, *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*, Roma.

FEUER 2003

J. Feuer, *Quality Drama in the US. The New Golden Age?*, in M. Hilmes – J. Jacobs (a cura di), *The Television History Book*, London, 98-102.

FEUER 2007

J. Feuer, *HBO and the Concept of Quality TV*, in J. McCabe – K. Akass (a cura di), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, 145-157.

FRICKER 2007

K. Fricker, “Quality TV” On Show, in J. McCabe – K. Akass (a cura di), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, 13-16.

GRASSO 2007

A. Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano.

GRASSO – PENATI 2009

A. Grasso – C. Penati, *Design di serie. Piccola enciclopedia visuale del telefilm americano*, in A. Grasso – M. Scaglioni (a cura di), *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*, Milano, 13-16.

GRIGNAFFINI 2016

G. Grignaffini, *Generi e rigenerazioni nella serialità TV americana*, «Between» VI 11, <http://www.betweenjournal.it>, (ultima consultazione: 23/08/2025).

GRIGNAFFINI 2019

G. Grignaffini, *Generi, stili e forme di vita nelle serie TV*, in N. Dusi (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie TV*, Perugia, 37-61.

HILMES 2003

M. Hilmes, *US Television in the Multichannel Age*, in M. Hilmes – J. Jacobs (a cura di), *The Television History Book*, London, 62-67.

HOLT 2003

J. Holt, *Vertical Vision. Deregulation, Industrial Economy and Prime-time Design*, in M. Jancovich – J. Lyons (a cura di), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London, 11-31.

INNOCENTI – PESCATORE 2008

V. Innocenti – G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna.

JANCOVICH – LYONS 2003

M. Jancovich – J. Lyons, *Introduction*, in M. Jancovich – J. Lyons (a cura di), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London, 1-8.

JANCOVICH – HUNT 2004

M. Jancovich – N. Hunt, *The Mainstream, Distinction, and Cult TV*, in S. Gwenllian-Jones – R. E. Pearson (a cura di), *Cult Television*, Minneapolis, 27-44.

JENKINS 2006A

H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York.

JENKINS 2006B

H. Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture*, New York.

JENKINS – GREEN – FORD 2013

H. Jenkins – J. Green – S. Ford, *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York.

LOTZ 2007

A. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York-London.

MAIO 2009

B. Maio, *La terza Golden Age della televisione*, Rieti-Roma.

MCCABE – AKASS 2007

J. McCabe – K. Akass, *Sex, Swearing and Respectability. Courting Controversy HBO's Original Programming and Producing Quality TV*, in J. McCabe – K. Akass (a cura di), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, 62-76.

MITTELL 2006

J. Mittell, *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, «Velvet Light Trap» LVIII 29-40.

MITTELL 2017

J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015), trad. it. *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Roma.

NELSON 1997

R. Nelson, *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*, London.

PALMIERI 2018

A. Palmieri, *Pay TV statunitense e contrazione dei formati narrativi. Ecosistemi compressi?*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, 109-127.

PICHARD 2011

A. Pichard, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris.

SCAGLIONI 2006

M. Scaglioni, *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano.

SPAZIANTE 2020

L. Spaziante, *TV playlist. Serie TV, musica e supervisione musicale*, «Mediascapes Journal», XVI 61-73.

TETI 2018

M. Teti, *Twin Peaks. Narrazione multimediale ed esperienza di visione*, Milano-Udine.

TETI 2020

M. Teti, *Adattamento, transmedia, Fiction complessa. Strategie e tecniche di espansione narrativa in Twin Peaks*, in M. Fusillo – L. Faienza – M. Lino – L. Marchese (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, 83-97.

THOMPSON 2012

K. Thompson, *Storytelling in Film and Television* (2003), trad. it. *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Soveria Mannelli.

THOMPSON 1996

R.J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York.

THOMPSON 2007

R.J. Thompson, *Preface*, in J. McCabe – K. Akass (a cura di), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, 17-20.

TOTARO 2020

M. Totaro, *Stagione 01. La fiction televisiva di serie "classica" o tradizionale*, in M. Teti (a cura di), *Racconti seriali. Storia e linguaggio della fiction televisiva di serie*, Città di Castello, 13-56.

TRYON 2015

C. Tryon, *TV Got Better. Netflix's Original Programming Strategies and Binge Watching*, «Media Industries Journal», II (2) 104-116.

SERIOGRAFIA

A cuore aperto (*St. Elsewhere*, 1982-88) di Joshua Brand e John Falsey.

Avvocati a Los Angeles (*L.A. Law*, 1986-94) di Steven Bochco e Terry Louise Fisher.

Buffy l'ammazzavampiri (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003) di Joss Whedon.

Dallas (1978-91) di David Jacobs.

Dynasty (1981-89) di Richard Shapiro e Esther Shapiro.

Hill Street giorno e notte (*Hill Street Blues*, 1981-87) di Steven Bochco e Michael Kozoll.

I Robinson (*The Cosby Show*, 1984-92) di Bill Cosby.

I segreti di Twin Peaks (*Twin Peaks*, 1990-91) di David Lynch e Mark Frost.

Lou Grant (1977-82) di James L. Brooks, Allan Burns e Gene Reynolds.

Mary Tyler Moore (*Mary Tyler Moore Show*, 1970-77) di Allan Burns e James L. Brooks.

Miami Vice (1984-89) di Anthony Yerkovich.

Moonlighting (1985-89) di Glenn Gordon Caron.

Peyton Place (1964-69) di Grace Metalious.

X-Files (*The X-Files*, 1993-2002; 2016-2018) di Chris Carter.