

FALSOPIANO

CINEMA

19

Giuseppe Cozzolino

Carmine Treanni

CULT TV

**L'UNIVERSO
DEI TELEFILM**

© Edizioni Falsopiano - 2000
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico: Falsopiano
Impaginazione e stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui T.
Prima edizione - Aprile 2000

INDICE

Ringraziamenti degli autori		pag. 5
Prefazione di Valerio Caprara		pag. 7
Vademecum: istruzioni per l'uso		pag. 11
Introduzione		pag. 17
Cap. I	Aspasso nel tempo	pag. 22
Cap. II	Bestiario catodico	pag. 32
Cap. III	Bizarre, pulp & trash	pag. 38
<i>Very Cult!</i>	Ai confini della realtà	pag. 52
Cap. IV	C'era una volta Nipponya	pag. 58
Cap. V	Destinazione universo	pag. 65
Cap. VI	Eroi, armi & magie	pag. 97
<i>Very Cult!</i>	Star Trek - Destinazione cosmo	pag.104
Cap. VII	Il futuro è adesso	pag.108
Cap. VIII	Gulp! I fumetti in Tv	pag.121
Cap. IX	L'impossibile è possibile	pag.132
<i>Very Cult!</i>	I segreti di Twin Peaks	pag.139
Cap. X	Nano Nano: una risata ci seppellirà!	pag.143
Cap. XI	Noi veniamo in "pace"...	pag.154
Cap. XII	Paura del buio?	pag.170
<i>Very Cult!</i>	X-Files	pag.194
Conclusioni	Hollywood... ritorno al passato	pag.200

Appendice	Schegge di “culto”	pag.205
Episode one: incontri		
	“The Avengers & Me” <i>(qualche domanda a Ralph Fiennes)</i>	pag.206
	La trasgressione mediatica <i>(incontro con la redazione di “Destinazione serie”)</i>	pag.208
	Professione : fiction <i>(intervista a Ruggero Miti)</i>	pag.212
Episode two: le Televisioni		
	Mediaset, la “vetrina” seriale... <i>(a cura di Leo Damerini)</i>	pag.217
	Tmc: una programmazione “oltre i limiti” <i>(a cura di Stefano Buccafusca)</i>	pag.220
	Canal JIMMY: la carica dei 101... telefilm <i>(a cura di Stefania Palisi)</i>	pag.222
Episode three: fandom & riviste		
	X-Files, il magazine delle meraviglie <i>(a cura di Francesco Cinquemani e Pasquale Ruggiero)</i>	pag.224
	Breve storia dello STIC <i>(a cura dello Star Trek Italian Club)</i>	pag.226
	Moonbase 99: passato e futuro <i>(a cura di Giuliano Frattini e “Moonbase 99” Club)</i>	pag.229
	Schede	pag.233
	I telefilm più “weird” apparsi in Italia	pag.234
	Videografia	pag.259
	Bibliografia essenziale	pag.260
	Indice dei telefilm	pag.264

RINGRAZIAMENTI

Indispensabile più che mai il contributo esterno di singoli “samaritani” ed intere “opere pie” nell’allestimento di un volume come il nostro. Va innanzitutto rimarcato l’appoggio ricevuto dalle Reti televisive interpellate.

Il nostro plauso a:

- *Leo Damerini e l’intero Ufficio stampa del Gruppo Mediaset, disponibile a cordiale al di là di ogni ottimistica previsione.*
- *Gli altrettanto indispensabili Stefano Buccafusca ed Antonio Provenzano, rispettivamente Capo Ufficio Stampa ed Addetto Stampa Tmc/Tmc 2.*
- *L’efficientissima Stefania Palisi dell’Ufficio Stampa Multithematiques, gli eccezionali Giusto Toni, Guido Pugnetti e Monica Repetto, animatori del programma Destinazione Serie in onda su Canal JIMMY.*

Special Thanks to: Columbia, Metro Goldwin Mayer, Paramount, Universal, Twentieth Century Fox, Warner Bros, nei cui studios si forgiavano gli incubi e le meraviglie dell’Entertainment multimediale.

Altra presenza importante, quella del Fandom e delle Riviste, autentico “Fort Knox” delle nostre memorie televisive:

- *Marco Ciroi e Giuliano Frattini, coraggiosi e frenetici animatori del club “Moonbase 99” e della rivista “Shadows 1999”.*
- *Gabriella Guidetti e tutto l’ormai leggendario Star Trek Italian Club (lunga vita e prosperità Ammiraglio Lisiero!).*
- *Francesco Cinquemani e Pasquale Ruggiero, “pensiero e azione” delle testate a fumetti targate Magic Press.*
- *Gli amici del circolo “Freaks”, associazione per la diffusione del linguaggio audiovisivo.*

Amici e colleghi che hanno sacrificato un po' del loro tempo per aiutarci o consigliarci:

- *Riccardo Esposito, autore di eccellenti saggi sul cinema "di genere", gran conoscitore di doppiaggio e di telefilm: il maestro Yoda che ci ha istruito sulle vie della Forza.*
- *Fabio Maiello, indispensabile suggeritore e generoso supporto logistico.*
- *Ciro Ascione, intrepido navigatore delle correnti Internet.*
- *Alberto Castellano, dispensatore di poche ma vitalissime indicazioni.*
- *Gianni Tortoriello e l'intero staff Informedia (con un particolare grazie ad Antonio Simonetti, Alessandro Vaccaro, e Fulvio Canitano).*
- *Adolfo Fattori, per le lunghe chiacchierate intorno ai meandri dell'Immaginario.*
- *Catya Borrone, per il sostegno "morale" durante la stesura del volume.*
- *Mario Delfino, per l'amichevole apporto ricevuto.*

Un ringraziamento anche a:

- *Ufficio stampa Rai e Carlo Macchitella (Responsabile Acquisti Fiction Rai), per l'attenzione concessaci.*
- *Ruggero Miti, brillante "deus ex machina" della fiction made in Italy.*
- *L'organizzazione del "Napolifilmfestival '99" per l'intervista a Ralph Fiennes.*

Abbiamo tenuto per ultimo, ma solo perché meritevole di un'attenzione particolare, Valerio Caprara, granitica certezza in quel "deserto dei tartari" a cui si sono ridotti giornalismo e critica cinematografici in Campania (e non solo). Un ingegno che ci onora della sua amicizia.

Questo libro è anche opera loro.

Napoli, agosto 1999

G.C. - C.T.

PREFAZIONE

Tutto sembrerebbe normale... Ma dietro le brillanti incursioni di questo libro aleggiavano gli stinti vessilli di una vera guerra santa. Non possiamo fingere, insomma, che anche in questo specifico ambito l'Italia – e nella fattispecie il suo fronte mediatico – sia il vagheggiato “paese normale”. Contro la televisione, contro il suo *corpo* linguistico in generale, contro tutte le sue declinazioni mitografiche, si è distinto un intero ceto culturale: unanime nell'attribuire alla Tv, e a tutto ciò che essa “tocca e contamina”, la funzione strategica dell'imbarbarimento collettivo. I critici di cinema, in particolare, hanno per anni tuonato contro la *cattiva maestra* (espressione scippata ad un filosofo, Popper, spregiato per ogni altro aspetto del suo scomodo e rivoluzionario pensiero), convinti che la crisi dell'ex arte chiave del Novecento potesse leggersi in rapporto stretto con l'invincibile avanzata e la dilagante egemonia del piccolo schermo. La crociata, per la verità, ha incluso pratiche grottescamente contraddittorie: basterà ricordare che i quotidiani, pronti a esecrare nelle pagine di politica o di cultura la massificazione e il degrado impliciti nei primati dell'*audience*, non smettono di esaltare nelle pagine degli spettacoli il pettegolezzo cronistico incessantemente attivato da Rai, Mediaset & company. Nell'attuale fase, per la verità, la situazione è migliorata ed alcuni degli impudenti estremisti anti-Tv insegnano, riveriti e retribuiti, nei fiorenti corsi di laurea in Scienze della Comunicazione. In sostanza, le posizioni più retrograde e misoneiste, accompagnate dal sordo livore dei mandarini che vedevano restringere i rispettivi poteri teorici (e politici), risultano estirpate; anche se la gran-

de pregiudiziale idealistica non farà mai ammettere (per esempio) ad alcuni giornalisti o studiosi che la *fiction* è *fiction* di qualunque medium si serva. In particolare, di fronte alla talvolta esplicita “commerciabilità” del telefilm, alla sua semplicità diegetica (scambiata sempre e comunque per superficialità), alla sua popolarità (per principio stupida), ci si arresta come se esso non valesse la pena di essere indagato o come se, tutt’al più, meritasse la sola attenzione dei sociologi.

Il libro che gli instancabili *searchers* Cozzolino e Treanni propongono, *non solo ai cinefili* (circostanza benemerita) ma a tutti gli appassionati, serve anche a segnalare che, in Italia, esistevano solo sparute trattazioni sull’argomento e mai così dettagliate.

Ci si potrebbe accontentare dell’irresistibile “effetto nostalgia” che – almeno per quanto riguarda la famigerata generazione dei *baby-boomers* – sicuramente favorirà una lettura di puro piacere romanzesco, di revival mitopoietico. E come non eccitarsi di fronte al ritorno delle creature di Rod Serling, del Batman connaturato agli esplosivi Sessanta, della mortifera comunità degli Addams? È però importante ragionare su quei pomeriggi e quelle sere solo apparentemente (o solo in rapporto all’età) confusi d’“innocenza” e d’“ingenuità”: analizzare la storia dei fantastici telefilm delle origini vuol dire anche effettuare una ricognizione all’interno del nuovo statuto di spettatori, vuol dire vedere come cambiammo, come abbiamo continuato a cambiare e come siamo oggi. Ad un’estetica del testo corrisponde, non a caso, un’estetica della ricezione. Entriamo così nello specifico telefilmico, dominato dall’indubbia competenza degli autori, un percorso-nel-percorso affascinante e sorprendente. Gli episodi delle *anthology series* supervisionate dal grande Alfred Hitchcock, per dirne una, sfumano la distinzione fra buoni e cattivi tipica di tanta *fiction* americana: a ben guardare, anzi, anche i personaggi positivi possono rileva-

re un fondo di malvagità, così come le punizioni conclusive possono colpire proprio i buoni. Non è solo questione di un'insospettabile ambiguità narrativa (che rese le nostre sedute familiari un po' meno innocenti e ingenuie): grazie a libri come questo, possiamo ora capire che il mondo di Sir Alfred è ancora un mondo europeo, privo di certezze, nel quale ogni storia racchiude un possibile sberleffo e rivela un fondo nemmeno tanto nascosto di sadismo. Ma le scorribande potrebbero continuare all'infinito; Rod Serling, *Star Trek*, gli Addams manifestavano una mancanza di profondità linguistica (anticinematografica) o, invece, esercitavano quella dialettica di norme e trasgressioni, di nuovo e sempre uguale, capace di dilatare le strutture chiuse del racconto cinematografico? Ancora: l'immenso corpo d'invasione nipponico può mai restare crocifisso all'anatema eurocentrico? O invece è stato, al di là dei temi, molto utile per divulgare i procedimenti grammaticali più elementari attraverso cui si organizza il racconto audiovisivo (piani, montaggio ecc.)? Per quanto riguarda *Twin Peaks*, o anche *X-Files*, si potrebbero poi ribaltare le accuse più banali riversate sul (presunto) stile televisivo... Se è vero che "il sonno della regia genera mostri", allora è vero che proprio nella decostruzione del medium pacchiano, referenziale, oppiaceo per eccellenza, prendono forma i suoi capolavori più eversivi e irridenti. Da queste storie labirintiche e mystery si sprigionano i *poltergeist*, le demoniache presenze che fondano una nuova creatività, quella che ha assimilato in profondità (fino alla disgregazione) valori e modelli del racconto audiovisivo tradizionale, così da riuscire ad esserne a sua volta un segmento innovatore. Come ha scritto, con geniale intuizione, Omar Calabrese: "C'è una metafora nel film *Blade Runner*, che sembra perfettamente trasferibile al nostro tema. I 'replicanti' nascono come robot perfettamente simili a un originale, l'uomo, di cui migliorano alcune caratteristiche meccaniche, ma poi diventano auto-

nomi dall'originale, e anzi a lui preferibili sotto il profilo estetico e sentimentale. Se solo proviamo a pensare negli stessi termini ai prodotti di finzione delle comunicazioni di massa oggi, se ne potrebbe trarre la medesima filosofia: i 'replicanti' nascono come prodotto di meccanica ripetizione e ottimizzazione del lavoro, ma il loro perfezionamento produce un'estetica".

Con questa "summa" variegata ed intrigante possiamo, dunque, liberarci degli strumenti metodologici della critica "di papà" (e di certi nipotini), che non funzionano innanzitutto rispetto alla forma che pretendono di comprendere. Anzi, se vogliamo cedere allo spirito di recriminazione che sembra essere connaturato al nostro *imprinting* immaginario, possiamo dire che il modello classico seriale – ampiamente perlustrato nelle pagine seguenti – è strutturalmente in crisi, si va scomponendo e trasformando. Tanto è vero che la stessa Hollywood, con operazioni del genere *Mission Impossible*, cerca di vampirizzarlo. Senza dimenticare che certi seguiti, *Guerre stellari* in primis, si avvicinano molto alle serie televisive.

C'è un'ultima considerazione da aggiungere, forse la più importante. Questo non è un libro di esegesi a corpo libero, di elucubrazioni fuori sincrono, di narcisismi auto-referenziali. È un libro avvincente e utile, che si sfoglierà anche quando non è impellente ritrovare il titolo o la data, ma che non deluderà nella specifica e prosaica occorrenza. *Pulp, cult, gulp...* "Che hai fatto in tutti questi anni, Noodles?".

Valerio Caprara

VADEMECUM: ISTRUZIONI PER L'USO

Il volume che vi trovate fra le mani si è nutrito di noi come il più vorace fra i parassiti alieni. Ha divorato i ricordi di quelle innumerevoli (e mai rimpiante) giornate, trascorse da ragazzini di fronte al video, in religiosa adorazione delle avventure di un Furia o di un Atlas Ufo Robot.

Questo lavoro è frutto di passioni ed amori ricambiati. Non accampa pretese di esaustività ma intende scagliare “la prima pietra” di una ricerca vasta e dai confini tuttora da definire.

Nel dipanare una materia tanto complessa non potevamo non imporci alcuni limiti di base. Innanzitutto i generi. La nostra scelta è ricaduta su tutta quella fiction weird-fantastique che più di altre ha stimolato l'Immaginario di tanti spettatori disseminati nel Globo. Non tanti quanto quelli di serie “normali” quali Dr. Kildare o Bonanza, ma sicuramente più fedeli ed attenti nel tempo.

Tre le aree geo-produttive prese in esame: Stati Uniti, Gran Bretagna, Giappone. Si tratta dei paesi che maggiormente si sono distinti nell'animare questa particolare industria dell'Entertainment, anche se non mancano validi esempi da altre nazioni (Francia, Germania, la stessa Italia) da approfondire magari in un libro successivo. Stesso discorso per le serie a cartoni animati, meritevoli di un'operazione editoriale a parte.

Questa nostra fatica ha raccolto dati sui più interessanti telefilm giunti in Italia (ma non solo) riportandone i plot, la data di messa in onda ed il network di appartenenza. Senza tralasciare un necessario approfondimento “critico”. Alcuni titoli più rappresentativi, vedi X-Files,

si sono meritati un apposito “focus”.

In più abbiamo approntato un'appendice dotata di schede tecniche, interventi di responsabili Mediaset, Tmc, Canal JIMMY, ed alcune testimonianze di esponenti del cosiddetto “fandom” – il mondo degli appassionati di serie Tv – e delle riviste specializzate (X-Files, Star Trek).

G.C. – C. T.

P.S.: Dimenticavamo. Nel corso di queste nostre digressioni “pulptelefilmeggianti” potrebbe capitarci di utilizzare qualche termine tecnico o gergale del settore. Ve ne forniamo un rapido elenco, sperando di aver incluso tutto l'indispensabile.

Cult: tutti quei libri, fumetti, film (e nel nostro caso serie Tv) che ci restano “dentro”, costringendoci – si fa per dire – ad usufruirne all'infinito.

Drama: termine generico con cui viene indicato un telefilm “serio”. Si aggiunge poi un aggettivo (medical drama, detective drama, romantic drama, anthology drama) per specificarne il “genere”.

Emmy: equivalente televisivo del Premio Oscar, assegnato negli Stati Uniti dall'Accademia delle Arti e Scienze Televisive (NATAS). Fra i premiati, show come *X-Files* e *Twilight Zone*.

Fiction: il “mare magnum” che contiene tutte le forme a noi note di narrazione televisiva (Tv-movie, Serial, Serie).

Network: (lett. “rete”). L’insieme di emittenti interconnesse sul territorio nazionale per trasmettere simultaneamente i medesimi programmi. Negli USAi principali network sono le “storiche” NBC, CBS, ed ABC, cui si sono aggiunte di recente Fox Broadcasting e WBT (Warner Bros Television), tutte commerciali.

In Inghilterra esistono due reti “pubbliche” (BBC 1 e 2) e la commerciale ITV (chiamata comunemente Channel 3). In Italia alle pubblica Rai si contrappone la privata Mediaset (Italia 1, Canale 5 e Rete 4) e le due reti Tmc e Tmc 2.

Pay-tv: ogni emittente che fornisca la propria programmazione in base alla sottoscrizione di uno specifico abbonamento. Può trasmettere via cavo o via etere (con segnale da decodificare tramite apposita apparecchiatura venduta all’abbonato). Le prime pay-tv italiane sono comparse nel 1990 con i tre canali di TELE+. L’avvento della Tv digitale/satellitare, coi circuiti Stream e D+, dà finalmente vita a quella varietà di scelta da sempre auspicata dal telespettatore più esigente. Nell’ambito di questo volume, è doveroso citare almeno Canal JIMMY, rete tematica che affianca il meglio della produzione seriale contemporanea ad alcune chicche della Tv “del tempo che fu” (*Batman, Agente speciale, Il prigioniero*).

Pilot: puntata di prova di un programma o un telefilm (detto anche “episodio pilota” o “numero zero”).

Plot: trama/intreccio di una qualsiasi forma di fiction o di racconto.

Psicotronico: tutta quella cinematografia “bizzarra” o “fuori di testa” che ha attecchito anche in tante produzioni Tv degli Anni ‘60-’70. Batman e Robin che dialogano con Babbo Natale, le camicie strappate dell’Incredibile

Hulk nelle sue trasformazioni, i mascheroni alieni di *Time Tunnel* e *Lost in Space*.

Pulp: viene da “polpa di legno”, una qualità scadente di carta con cui si confezionavano le riviste popolari degli Anni Trenta. E’ divenuto sinonimo di ogni forma (fumetto, cinema, narrativa) di intrattenimento “popolare”.

Serial & Serie: noi li chiamiamo sbrigativamente telefilm. Ma si tratta di due generi differenti. Il serial è un prodotto di fiction incentrato su trame e personaggi che si sviluppano in senso cronologico in puntata in puntata. La serie si compone invece di storie ed episodi autoconclusivi con personaggi dalla psicologia definita ed immutabile. Esistono anche prodotti, come *X-Files* che assumono in sé entrambe le caratteristiche, sviluppandosi su due linee narrative: gli episodi autoconclusi, piacevolmente bizzarri o spaventosi, e la cosiddetta “mitologia X” (la cospirazione mondiale, l’Uomo che fuma, la sorella di Mulder rapita dagli alieni, etc.).

Sit-com: (acronimo di “situation comedy”). Serie basata su dialoghi, personaggi ed ambientazioni comiche. Si fonda sostanzialmente su battute fulminanti (*Alf*, *Mork & Mindy*, etc.).

Spin-off: (lett. “allargare il campo d’applicazione”). Termine utilizzato anche nei fumetti ed applicato a quei telefilm, serie o sit-com, costruiti su di un personaggio “minore” prelevato da uno show preesistente. Ad esempio, *La Donna Bionica* e *Xena* sono rispettivamente spin-off di *L’uomo da sei milioni di dollari* ed *Hercules*.

Syndication: circuito televisivo minore, autonomo rispetto ai grandi network.

Telefilm: secondo l’Enciclopedia della televisione Gar-

zanti, il telefilm dovrebbe possedere “asciuttezza narrativa, sequenze brevi, montaggio serrato ed incalzante, incisività dei dialoghi”. Molte produzioni contemporanee, purtroppo, non seguono per nulla tali dettami.

Weird: termine intraducibile, un mix fra “strano”, “bizzarro”, “fatale”. Ma è la parola che preferiamo, alla pari di *Cult*, per definire la Tv che ci sta a cuore.

Introduzione

SERIALITÀ DELL'“IMMAGINARIO COLLETTIVO”

Il telefilm è la forma spettacolare di massa che più di ogni altra “ha assunto chiaramente il predominio nella produzione televisiva”¹, sia in termini quantitativi che qualitativi².

In termini di produzione, come per il cinema, il fumetto e la televisione, gli Stati Uniti hanno assunto una posizione di supremazia nella realizzazione di telefilm. Secondo dati dell'UNESCO risalenti al 1974, “il totale del numero di ore di programmi televisivi americani esportati, ogni anno, all'estero era di circa 200.000 ore, quando tutti gli altri paesi messi insieme esportano poco meno di 60.000 ore di trasmissione. Quasi il 90% di questo monte-ore è costituito da telefilm”³.

Questo dato dimostra come il telefilm, in quanto forma, o se si vuole genere, spettacolare della televisione, ha avuto, e tuttora detiene, una funzione centrale nella costruzione dell'immaginario collettivo del nostro secolo. Qui

¹ A. Lamberti, *La produzione multinazionale di immaginario, Il reale e il mito* in A. Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1984.

² Cfr. A. Lamberti, *L'immaginario solidificato e serializzato, ovvero la macchina telefilm (come funziona in Italia)* in A. Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità, op. cit.*

³ A. Lamberti, *La produzione multinazionale di immaginario, Il reale e il mito* in A. Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità, op. cit.*

per “immaginario” intendiamo riferirci a quello prodotto soprattutto dalla letteratura di massa⁴ che, per sue specifiche caratteristiche, che analizzeremo in seguito, ci sembra essere il miglior contenuto in termini narrativi dei telefilm. Inoltre, la letteratura di massa ha il pregio di essere già stata “saccheggiata” dal fumetto e soprattutto dal cinema. Infatti, “la cultura e l’immaginario del nostro secolo sono inestricabilmente legate alla riproducibilità tecnica dell’immagine – ancor più dell’opera d’arte in genere.

La producibilità di immagini artificiali è centrale, determinante, dalla fotografia alla “videata” dell’elaboratore. Fra questi due poli, si sviluppa il processo che, passando per l’olografia, interessa cinema e televisione, veri sistemi di produzione e dell’immagine in movimento.

Ed è esattamente questa modalità ad influenzare profondamente e a gestire l’immaginario sociale tardocontemporaneo. L’immagine in movimento genera finalmente nuovi universi possibili, continuamente, per sua stessa natura. Senza il cinema e/o la televisione non sarebbe possibile parlare di alcunché di collettivo sia connesso all’immaginario sociale contemporaneo e alle sue correlazioni con alcuni caratteri fondamentali del contesto presente: tecnologia, moda, luoghi comuni, modelli”⁵.

E di “universi possibili” dell’immaginario, i telefilm ne hanno costruiti in abbondanza. Anzi, in quanto prodotto tipico della televisione, il telefilm, forse più del cinema e della letteratura, ha socializzato il pubblico di tutto il mondo a quest’immaginario, tanto che gran “parte della produzione filmica o delle trasmissioni televisive può essere classificata come racconto western, d’avventure,

⁴ L’espressione “letteratura di massa” è legata all’uso dei nuovi media: dalla stampa alla radio, dal cinema alla televisione, fino ad Internet.

⁵ A. Fattori, *Di cose oscure ed inquietanti*, Ipermedium, Napoli, 1995.

rosa, poliziesco, d'appendice o fantascientifico, oppure gotico e dell'orrore"⁶.

Nell'affrontare un qualsiasi discorso sul telefilm, non si può prescindere dal trattare, seppur in modo approssimativo, i più vasti temi della serialità e della ripetizione⁷, fenomeni che interessano ormai la letteratura, il fumetto, il cinema e, ovviamente, la televisione.

In questa sede, non ci proponiamo di offrire un quadro esaustivo degli studi sulla serialità e la ripetizione, ma vogliamo fornire solo alcune definizioni di serialità e ripetizione espresse da alcuni studiosi italiani.

Secondo Alberto Abruzzese, che al tema della serialità ha dedicato diversi interventi, per serialità si deve intendere "l'estensione della standardizzazione industriale dell'organizzazione della fabbrica e della società all'organizzazione delle forme di comunicazione e di rappresentazione"⁸. Una trasposizione quindi sul piano estetico dei modi di produzione dei beni di consumo.

In questo quadro, "Il telefilm non è semplicemente un film a misura di televisione, ma è un prodotto che deve la sua specificità alle modalità tutte televisive che lo articolano e lo definiscono, e che sono lo spazio il tempo e la serialità. Lo spazio è quello della vicenda, estremamente caratterizzato ed immediatamente ricostruibile perché definito fin nei minimi dettagli e chiaramente delimitato da stereotipi consolidati, presi a prestito dall'enciclopedia dell'immaginario collettivo più socializzato. Nei telefilm si ritrovano così tutti gli stilemi d'ambiente, i luoghi co-

⁶ G. Pagliano, *Profilo di Sociologia della letteratura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993.

⁷ Cfr. F. Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

⁸ A. Abruzzese, *Introduzione alla serialità* in A. Abruzzese, *Ai confini della serialità*, op. cit.

muni di situazione, più comuni e usuranti del cinema, del fumetto, della letteratura d'appendice (dal romanzo giallo a quello gotico, di fantascienza, rosa, western, d'avventura e d'azione)"⁹.

Il riferimento alla letteratura d'appendice non è casuale. È proprio in essa che si possono rintracciare le radici del telefilm. All'inizio del secolo scorso, il romanzo d'appendice, o *feuilleton* come viene chiamato in Francia, rappresenta il fortunato incontro tra la letteratura, il giornalismo e industria. Sulle pagine dei giornali, spesso in veri e propri fascicoli, cominciano ad apparire i romanzi che sono stati precedentemente pubblicati in volume. In seguito, emergono nuovi scrittori che scelgono di cimentarsi direttamente con il *feuilleton*, visto il largo successo e il vasto pubblico a cui si rivolge, creando così di fatto la letteratura di consumo¹⁰.

Sono, poi, il fumetto e il cinema a continuare in qualche modo la strategia di consumo seriale dell'immaginario collettivo. Se le strisce dei fumetti sono per definizione seriali, il cinema¹¹ s'impadronisce di tale modalità soprattutto a fini commerciali. È la nascente cinematografia americana a gettare le basi di quest'industria, anche se in Europa dovrà scontrarsi con la Francia che produrrà molti film a puntate.

Il cinema – attraverso lo *studio system*, lo *star system* e i generi cinematografici – standardizza i processi di cre-

⁹ A. Lamberti, *La produzione multinazionale di immaginario, Il reale e il mito* in A. Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità, op. cit.*

¹⁰ Cfr. C. Bordoni e F. Fossati, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

¹¹ Cfr. R. Chiti e M. Quagnolo, *Breve storia del "Serial"* in L. Cozzi *Il cinema di fantascienza 2*, Fanucci Editore, Roma, 1989. Il saggio è apparso per la prima volta sulla rivista "Bianco e Nero" nel 1954.

azione, produzione e realizzazione delle pellicole che in seguito verranno adottati anche dalla televisione.

“L’aggettivo americano serial (di una serie, in serie), diventato per l’uso un sostantivo, designa un genere cinematografico d’ispirazione poliziesca o avventurosa nel quale il racconto, per la sua stessa lunghezza o per la durata della sua diffusione, va oltre i limiti abituali”¹².

I Supereroi dei fumetti americani, come Batman, Superman o Flash Gordon, si prestarono rapidamente al nuovo tipo di narrazione cinematografica. Le brevi storie degli albi a fumetti fornirono la materia prima per quei cortometraggi di 15/30 minuti che venivano proiettati, settimanalmente, in coda ai film. Alla fine di ogni puntata, l’eroe di turno si ritrovava in una situazione in bilico tra la vita e la morte, tutto ciò solo per invogliare lo spettatore a ritornare al cinema la settimana successiva, cosa che puntualmente accadeva. È in questa fase che si costituisce il DNA del telefilm e della serialità come espressione e strategia centrale del mezzo “televisione”.

¹² F. Lacassin, *Il Serial ovvero un delitto alla settimana* in *Fant’America 2* a cura della Cappella Underground, Trieste, 1978.

Capitolo Primo

A SPASSO NEL TEMPO

Il topos del viaggio nel tempo è un classico della narrativa fantastica, a cominciare dal romanzo *La macchina del tempo* (1895) dello scrittore inglese Herbert George Wells. Ma già altri si erano in qualche modo cimentati con questo affascinante tema: dal Charles Dickens, autore del noto *Cantico di Natale* (1843), dove il protagonista osserva il suo passato e il suo presente, al Mark Twain di *Un americano alla corte di Re Artù* (1889). Del resto, la possibilità di viaggiare nella Quarta Dimensione, di poter “tornare indietro” per correggere i propri errori o poter assistere in diretta ai grandi eventi della Storia, costituisce un sogno dell’uomo fin da quando ha raggiunto “l’età senziante”. La letteratura di fantascienza ha poi dilatato questo concetto in numerosi racconti e romanzi: da Clifford Simak a Jack Williamson, da Robert Heinlein a Brian Aldiss, fino a Philip K. Dick. I “Crononauti”, così sono chiamati coloro che viaggiano nel tempo, scrutano quindi nelle pieghe del Passato o del Futuro per i motivi più svariati: alterare la storia per conquistare il mondo, impedire un accadimento personale, fare del semplice “turismo archeologico”. Ma come si viaggia nel tempo? I sistemi sono tanti. Il più classico è quello di costruirsi una macchina apposita: è ciò che fa il protagonista del romanzo di Wells. Ma si può anche farlo attraverso un’astronave che si muova alla velocità della luce: un piccolo viaggio di qualche mese equivarrebbe a secoli per chi è rimasto sulla Terra. Provare per credere e,

se non ne si è convinti, chiedere delucidazioni al dottor Albert Einstein. Altro modo per viaggiare, nel futuro, è quello di ibernarsi per risvegliarsi più avanti negli anni, ma anche una anomalia spazio-temporale può servire allo scopo. Insomma il grande circo della *science fiction* non ha trascurato alcunché per viaggiare tra un secolo e l'altro.

Il cinema non ha tardato a impadronirsi delle storie tratte da quest'idea. *La macchina del tempo* di Wells ha avuto una bella trasposizione cinematografica grazie a George Pal che nel 1960 realizza *L'uomo che visse nel futuro*, con Rod Taylor e Yvette Mimieux. Lo stesso Wells è poi il protagonista nel film *L'uomo venuto dall'impossibile* (1979) di Nicholas Meyer, dove lo scrittore, partito all'inseguimento di Jack lo Squartatore, scopre che il futuro dell'uomo – il nostro tempo – è fatto di caos e violenza ma anche di alcune delle “conquiste sociali” da lui auspiccate. *Il pianeta delle scimmie* (1968) di Franklin J. Schaffner, tratto dal romanzo di Pierre Boulle¹, ci presenta un futuro dominato dalle scimmie, dove gli uomini sono ridotti a poco più di animali domestici. Negli anni '80, arrivano poi le avventure del giovane Martin McFly nella trilogia cinematografica *Ritorno al futuro* (1985-90) di Robert Zemeckis, prodotto da Steven Spielberg. Più, recentemente, ricordiamo almeno la pellicola *TimeCop* (1994) di Peter Hyams, tratta dal fumetto di Mark Verheiden: qui, le linee temporali sono protette da poliziotti del tempo, addestrati a vivere in qualsiasi epoca del passato.

Doctor Who, I suppose...

Una tele-meteora: così andrebbe definita la serie inglese *Doctor Who* (Doctor Who, BBC, 1963-89), per il semplice motivo che nel nostro Paese furono trasmesse – dalla

¹ Sceneggiatura di Rod “Ai confini della realtà” Serling.

Rai – pochissime puntate nell’anno di grazia 1980. Restando sempre nella metafora astronomica, va anche detto che il telefilm provocò un cratere dalle enormi dimensioni. Non furono pochi infatti i telespettatori che rimasero colpiti dal buffo protagonista e dalle bizzarre storie di quei pochi episodi. Triste sorte per uno show che nel paese d’origine è durato ben 26 anni, ha avuto 12 serie e 8 protagonisti che si sono alternati fin dal 23 novembre 1963, data della messa in onda del primo episodio.

Dottor Who – un distinto signore con un buffo cappello, una lunga sciarpa, due cuori, dodici vite e una folta capigliatura – è un Signore del Tempo che viaggia attraverso la Quarta Dimensione. È originario del pianeta Gallifrey, ma è un mezzosangue: sua madre era infatti una terrestre. Riesce a spostarsi nel tempo, giungendo sia sulla Terra che su altri mondi, grazie al Tardis (Times And Relative Dimension In Space), una macchina del tempo che esteriormente sembra una cabina telefonica in puro stile inglese anni ’50. Ma all’interno il Tardis è molto più grande, come una vera e propria sala di comando, da cui il nostro eroe controlla i suoi spostamenti nel tempo. Nei suoi viaggi, Dottor Who deve sventare i minacciosi piani di alieni che si intrufolano nel passato di vari pianeti, Terra compresa, per conquistarli.

Avvincente, ironico, eccentrico oltre ogni dire. Non è facile accostare questo show ad altre serie dell’epoca o successive. Il viaggio nel tempo è l’unico elemento di base che l’accomuna alle altre produzioni citate nel capitolo. Fantascienza e Storia si intrecciano al suo interno con esiti originali e sorprendenti. Nei suoi viaggi, il “Dottore Chi”

(questa sarebbe la traduzione letterale dell'originale Dottor Who) incontra i più svariati alieni e le più feroci creature. Dai Sanguivori, creature imparentate con i vampiri, ai Ciberniani, robot provenienti dal pianeta Mondas, dagli Zygoni, mostri acquatici, ai più classici Demoni, fino ai Siluriani, una specie di dinosauri che abitarono il nostro pianeta nella notte dei tempi. Senza dimenticare gli acerri mi nemici del Dottor Who: i Daleks, esseri che in seguito ad una guerra con i "cugini" Thals, furono ridotti a poco più di un ammasso organico e, grazie all'aiuto del *mad doctor* Davros, si trasformeranno in robot dall'aria goffa, ma estremamente minacciosi e spietati. Il loro obiettivo è la conquista dell'Universo, a cominciare proprio dal nostro pianeta. Non manca il nemico per antonomasia: il Maestro, anch'egli un Signore del Tempo, che intralcia tra un viaggio e l'altro le avventure del nostro eroe, ed una compagna di viaggio, di nome Ace. L'insieme di questi ed altri elementi rende *Doctor Who* un prodotto davvero unico nel panorama televisivo europeo e americano. Un immaginario simile è forse riscontrabile – fatte salve le evidenti differenze fra i personaggi – nei fumetti di *Flash Gordon*, l'eroe creato dall'americano Alex Raymond. Anche Gordon, catapultato sul pianeta Mongo, viene a contatto con le più bizzarre creature del Cosmo, i cui regni spesso riecheggiano le varie età della Terra (la Preistoria, il Medioevo, etc.).

Il costo di ogni episodio di *Doctor Who* era al di sopra degli standard dell'epoca. Ogni set era unico, veniva ricreato per dare corpo a strani e magici mondi. Proprio la sua struttura narrativa, il viaggio in varie epoche del passato e del futuro e su altri pianeti, rendeva necessario cambiare scenografie ad ogni episodio e anche per questo venne utilizzato il nastro magnetico per le riprese al posto della "classica" pellicola. Un espediente tecnico che permise di girare senza troppe interruzioni e stacchi, permettendo la trasformazione in "diretta" di mostri e bizzarre creature, ma anche di risparmiare sul costo di ogni singolo episodio.

A dare un volto al Dottor Who sul piccolo schermo si alternarono svariati attori, tutti protagonisti di serie mai giunte in Italia.

Ad interpretare per primo il “dottore del tempo” fu dal 1963 al 1966, l’attore William Hartnell dall’aspetto poco rassicurante: un vecchietto dai capelli lunghi e bianchi e dallo sguardo arguto e penetrante; seguì Patrick Troughton (dal ’66 al ’69), caschetto nero e aria buffa. Si ritorna ai capelli bianchi con l’attore Jon Pertwee nei panni del dottore dal 1970 al 1974. Tom Baker ha interpretato il nostro eroe per il periodo più lungo: dal 1974 al 1981, ed è stato anche l’unico “trasmesso” anche in Italia. Aveva un folta capigliatura (stile Angelo Branduardi), un cappello e una lunga sciarpa a quadri. Ci sono stati poi il Dottor Who numero 5, interpretato da Peter Davison (1982-84); quello numero 6, Colin Baker (dall’84 all’86); e infine Sylvester McCoy, l’ultimo Signore del Tempo dal 1987 al 1989. Nel 1996, visto il successo che la serie riscuoteva in Inghilterra e non solo, venne varato un nuovo film per la Tv intitolato semplicemente *Doctor Who*. In questa pellicola il Maestro (Eric Roberts), rimasto a corto delle vite che gli sono state concesse in quanto Signore del Tempo, tenta di rubare quelle rimaste a Doctor Who, interpretato da Paul McGann.

Nel corso delle serie Tv ci furono anche due film, interpretati dall’attore Peter Cushing, straordinario “Van Helsing” e “Frankenstein” negli *horror-movie* della Hammer. Uno di questi approdò anche nelle sale italiane, con il titolo: *Daleks: il futuro tra un milione di anni* (*Daleks: Invasion Earth 2150 A. D.*, 1966) per la regia di Gordon Flemyng.

Tutti gli interpreti del mitico dottore sul piccolo schermo cercarono di fornire una personale impronta al personaggio, quasi sempre riuscendovi, per poi però allontanarsene, timorosi di legare la propria carriera ad un personaggio tanto popolare.

Scimmie, treni, e dinosauri!

Filiazione diretta della pellicola *Il pianeta delle scimmie* (1968) di Franklin J. Schaffner è l'omonimo serial (*The Planet of the Apes*, 1974) che vede protagonisti Roddy McDowall, James Naughton e Ron Harper. Il telefilm ripropone le avventure di due astronauti catapultati su un pianeta nel quale le scimmie sono la razza dominante e gli uomini ridotti a schiavi. In realtà, i due malcapitati, per colpa di una anomalia spazio-temporale, si trovano sulla Terra del futuro, dove a causa di un olocausto nucleare i ruoli fra l'uomo e la scimmia sono invertiti. Il primo film del ciclo cinematografico – che comprende ben cinque pellicole – vedeva protagonista Charlton Heston nel ruolo dell'astronauta che, dopo la morte dei suoi due compagni, scopre la vera origine del Pianeta. Il telefilm offre solo sparuti momenti di *sense of adventure*, ma niente di più. Gli episodi si susseguono con lo stesso plot che si ripete con alcune varianti: i due astronauti, interpretati da Harper e Naughton, vagano sul pianeta inseguiti dagli oranghi, la casta guerriera della società scimmiesca, e aiutati invece da alcuni scienziati (scimpanzé!!).

Un discorso simile vale anche per *I viaggiatori del tempo* (*Voyagers*, 1982). A viaggiare nella Quarta Dimensione sono un adulto ed un ragazzo, che si ritrovano ad intervenire per fare in modo che alcuni eventi storici non vengano alterati, ma si verifichino come la storia ha prescritto. Gli interpreti sono Jon-Erik Hexum (l'adulto) e Meeno Peluce (il ragazzo). Lo show ha intenti puramente pedagogici e si segnala solo per avere un ritmo abbastanza spiccato che rende le storie, infarcite di nozioni storiche, abbastanza piacevoli.

Più interessante è invece *Time Express* (id., 1979), interpretato da Vincent Price – il volto più noto dell'horror di stampo hollywoodiano – e da Carol Brown, all'epoca marito e moglie nella realtà. Qui, ci troviamo a bordo di un

treno, dove gli incauti passeggeri vengono accolti da due bizzarri personaggi (Price e la Brown) che permettono loro di modificare eventi del passato e, di conseguenza, il corso della loro vita. Un tentativo, quindi, di innestare un elemento fantastico (il viaggio nel tempo) in un *romantic drama*, esattamente come in *Fantasilandia*.

Corollario del viaggio nel tempo è la dimensione parallela, un universo simile al nostro ma allo stesso tempo molto diverso. È questa la premessa di *Dimensione Alfa* (Otherworld, 1975) che vede protagonisti Sam Groom, Gretchen Corbett e Jonathan Banks. Qui ci troviamo alle prese con una tipica famigliola americana che si ritrova misteriosamente catapultata in un universo parallelo (simile a quello visto in film come *Mad Max – Oltre la sfera del tuono*) dove per sopravvivere bisogna, come al solito, lottare con strani esseri e malvagie creature. Il telefilm, in questo caso, si inserisce nel filone seriale che vede protagonista una famiglia, in lotta contro le più incredibili avversità, all'interno di una società che di umano ha ben poco.

Anche l'immaginario giapponese annovera le sue produzioni "crononautiche". Non è certo facile impedire a loschi figure di catturare dinosauri di ogni tipo per puri scopi commerciali: eppure questo è il compito di una squadra speciale che, dal futuro, torna indietro nel tempo per proteggere i "lucertoloni" preistorici. Questa serie (dal titolo *Born Free*), creata dalla Tsuburaya Production – la stessa di *Ultraman* –, va ricordata per la sua tecnica di integrazione tra cartoni animati e pupazzi di gomma. I protagonisti della serie sono, infatti, dei cartoni animati, mentre gli scenari, le astronavi e i dinosauri sono "reali"².

² Ricordiamo qui altre serie a base di dinosauri e macchine del tempo, sempre provenienti dal Sol Levante: *Koseidon* e *I-zenborg*.

Avventurieri della Quarta Dimensione

Anche Irwin Allen, il geniale artigiano di serie come *Avventure in fondo al mare* (*Voyage to the Bottom of the Sea*, ABC, 1964-68), *Lost in Space* (CBS, 1965-68) e *La Terra dei Giganti* (*Land of the Giants*, NBC, 1968-70), si dedicò ad una serie incentrata sui viaggi nel tempo. Il risultato fu *Kronos* (*The Time Tunnel*, 1966-67), interpretato da James Darren e Rober Colbert.

Gli scienziati Tony Newman e Doug Phillips hanno sperimentato un progetto governativo costato sette milioni di dollari: un avveniristico tunnel spazio-temporale. A “testare” l’invenzione è Newman, che viene spedito a bordo del Titanic per impedire l’imminente disastro. Il tentativo si rivela vano e, a soccorrere Newman, viene mandato Phillips. I due si salvano in extremis, ma restano imprigionati nelle maglie del tempo e sbalzati in varie epoche storiche. A “supervisionare” i loro viaggi, dalla base segreta dove è collocato il tunnel, ci sono il dottor Raymond Swain (John Zaremba), la dottoressa Ann Mac Gregor (Lee Meriwether) e il generale Heywood Kirk (Whit Bissell).

La serie, dopo appena trenta episodi, venne cancellata per la scarsa audience. Eppure gli elementi per fare presa sul pubblico c’erano tutti: avventura, ambientazioni storiche, un certo pathos che lo spettatore provava nel seguire le vicende dei due scienziati, che di solito si salvavano sempre in extremis da una sicura “brutta fine” al termine di ogni episodio. La serie, tra le altre cose, permetteva allo spettatore americano di familiarizzare con eventi storici statunitensi o mondiali (la Guerra di secessione, la Rivolu-

zione Francese), ma non mancavano ambientazioni più esotiche (l'antica Roma, Gerico o Camelot). Di quando in quando, i nostri eroi incappavano anche in alieni, in “viaggio di piacere” sul nostro pianeta, o in personaggi storici non ancora all'apice della loro “carriera” (Napoleone, Mussolini). Gli effetti speciali, non protagonisti vista anche l'ambientazione della serie (in sostanza sempre la vecchia cara Terra), erano discreti per l'epoca, a cominciare dal tunnel a forma di vortice.

A riprendere il plot di questa serie di Allen è, nel 1989, *In viaggio nel Tempo (Quantum Leap)*.

Sam Beckett è uno scienziato che ha inventato una macchina del tempo che sperimenta di persona. Ma la macchina non è ancora perfezionata e Sam si trova ad essere continuamente sbalzato tra il 1953 e i giorni nostri, senza avere la possibilità di ritornare al suo tempo e all'istituto da dove ha avuto inizio la sua odissea. Sam, però assume di volta in volta l'identità di persone diverse. In aiuto dello scienziato arriva il colonnello Al Calavici, sotto forma di ologramma, che lo istruisce su come comportarsi, grazie anche al supporto di Ziggy, il megacomputer dell'istituto. Le persone che Sam sostituisce sono a loro volta trasportate al tempo dello scienziato e custodite nell'istituto. A quanto sembra il peregrinare di Sam non è casuale, ma fa parte di un preciso piano...

Creato da Donald Bellisario³, *Quantum Leap* dispone di due protagonisti molto ben tratteggiati, con storie solide e

³ Già autore per serie come *Magnum P.I.*, *Quincy*, *Airwolf*.

mai fuori dalle righe. Sam assume di volta in volta la personalità di donne, ragazzi, anziani (in un caso addirittura un vampiro) con tutte le tragicomiche conseguenze che ne derivano. I telespettatori vedono per quasi tutto l'episodio Sam con le sue reali sembianze, tranne quando – anche più volte durante la puntata – non si riflette in uno specchio, dove appare con il corpo della persona che in quel momento lo “ospita”.

Scott Bakula (Sam Beckett), futuro protagonista del *remake* anni '90 di *The Invaders*, e Dean Stockwell (il colonnello-ologramma Calavicci) sono gli affidabili interpreti dello show, protagonisti di duetti molto esilaranti. Non mancano però momenti drammatici. Sam assume le sembianze di persone normali che, come tali, affrontano problemi di scottante attualità. In un episodio, ad esempio, è un ragazzo nero che si scontra con il razzismo dilagante negli Stati Uniti degli anni '50; in un altro, è una giovane donna che subisce le angherie del marito, quasi sempre ubriaco. La serie fa quindi leva su di un sostrato *drama*, che attinge dal “quotidiano”, arricchito da un tocco di irrazionale e da succulenti pause di pura comicità.