

## Scrivere la realtà. La serialità nel factual<sup>1</sup>

Anna Manzato

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Come interviene la serialità nei nuovi generi televisivi? Quale ruolo gioca nel factual entertainment? Può la commistione di istanze documentaristiche e serialità confermare il ruolo di quest'ultima come costante nella pratica televisiva? Con il passaggio alla tv digitale e a partire dal successo del reality, si assiste all'affermazione di un nuovo genere televisivo che assume la gente comune come protagonista. La logica del factual consiste nel trattare contenuti che provengono dalla vita quotidiana, con una scrittura narrativa che oltrepassa la fiction propriamente intesa approdando ai territori del "reale". La serialità così riguarda sia il formato dei programmi che la messa in scena di storie "vere". La docu-soap negli anni Ottanta e Novanta, ma anche la "tv del quotidiano di Raitre sotto la direzione di Angelo Guglielmi, avevano già fuso il documentario con tecniche che mostrano il farsi del programma. Lungo questo percorso evolutivo il reality e il factual costruiscono esplicitamente "storie vere". Così il factual approda a una "scrittura del reale" utilizzando tecniche narrative come la voce off o gli highlights degli episodi precedenti e successivi. In questo senso autenticità e convenzioni narrative si fondono per creare uno storytelling in prima persona. E anche in un genere basato sulla vita vera si può riscontrare un lavoro di scrittura autoriale.

How does seriality intervene in new television genres? What role does seriality play in factual entertainment? Can the mix of documentaristic instances and seriality confirm the role of the latter as a constant in television making? With digital television and coming from reality television's success, we face the affirmation of a new television genre which takes common people as main character. The logic of factual consists in dealing with contents drawn from everyday life, with a narrative writing which trespasses fiction as properly intended, leading to the realms of the "real". Seriality thus concerns both the format of programmes and the mise en scene of stories. Docusoaps in the Eighties and Nineties, and also "everyday television" of Raitre under the direction of Angelo Guglielmi, had already mixed documentary with techniques that show the making of programmes. Along this evolutionary path, reality television and factual entertainment explicitly build "real stories". So factual comes to a "writing of the real" using narrative techniques such as voice off or highlights of previous and next episodes. In this sense, authenticity and writing conventions melt together in order to create a first person storytelling. And even in a genre based on real life, an authorial writing work can be found.

Key Words: seriality, reality television, factual, television writing, television authenticity

“Noi parliamo al nostro pubblico con un genere come il *factual entertainment*, ovvero delle serie lunghe di racconti con delle persone protagoniste”  
 Laura Carafoli, Discovery Networks<sup>2</sup>

La serialità televisiva sembra oggi valicare i confini della fiction per approdare a nuove forme che declinano formati e linguaggi secondo modalità peculiari. Come osserva il Vice Presidente Contenuti e Programmazione di uno dei maggiori operatori televisivi attivi sul digitale terrestre, cui si deve larga parte degli esempi di *factual*<sup>3</sup>, questo genere coniuga contenuti “ordinari”, che assumono la gente comune come soggetto protagonista, e formato seriale. Il *factual* infatti si presenta come uno storytelling in prima persona, attingendo dalle mille sfaccettature della vita quotidiana - dalle trasformazioni di stile agli “scambi di coppia”, dalle nascite ai matrimoni e ai funerali - e mettendo in scena un genere di intrattenimento con un linguaggio ibrido tra costruzione narrativa e rappresentazione della “realtà”.

I palinsesti abbondano di programmi che seguono le vicende di personaggi comuni e che ruotano attorno a un problema o a una situazione particolare, declinati sia come episodi conclusi, sia come esempi della cosiddetta serialità lunga, ovvero formati in cui il racconto si sviluppa puntata dopo puntata<sup>4</sup>. In entrambe le modalità, la serialità si declina dunque oltre i linguaggi più propriamente finzionali per sconfinare nei territori del “reale”.

Nelle prossime pagine si affronterà questa tematica di fondo – la serialità “oltre la fiction”, ossia quella propria del genere *factual* – cercando di mettere a fuoco peculiarità e costanti di un linguaggio televisivo che sembra oggi assurgere al ruolo di protagonista della programmazione fondendo scrittura narrativa e sguardo “trasparente” sulla realtà. Il nodo cruciale sembra risiedere infatti nella funzionalità che la serialità dimostra nel veicolare racconti di realtà, mettendo in discussione il confine stesso tra realtà e finzione. Sulla base di esempi recenti della programmazione che lavorano su una serialità aperta, l’obiettivo che ci si propone è quello di evidenziare da un lato le modalità attraverso le quali la serialità viene assunta dal *factual* come linguaggio specifico, dall’altro, e più in generale, di mettere a fuoco il rapporto che si instaura tra la rappresentazione del reale e il suo racconto; per un verso dunque ci si interroga su “quale serialità” si affianchi oggi alla più tipica fiction, per l’altro, e conseguentemente, si esplorano i tratti caratteristici del racconto del reale e dunque ci si interroga su “quale realtà” il *factual* restituisca.

## La realtà serializzata: dal documentario al *factual* seriale

Il *factual*, si diceva, lavora – soprattutto in alcune sue declinazioni - sulla compenetrazione di meccanismi finzionali e sguardo trasparente sul reale. Ripercorriamo ora sinteticamente le radici di questa commistione.

Il primo antecedente a cui fare riferimento per far luce sulla dimensione di restituzione della realtà è il documentario televisivo, basato sull’intento appunto di documentare la realtà. Questo genere è caratterizzato “da un’adesione cronachistica al tema affrontato, *senza aggiunta di elementi di finzione* e con un intreccio quasi sempre limitato a funzioni narrative di ricordo” (Grasso, 1996, p. 215, corsivo nostro).

Si noti come nella terminologia anglosassone il documentario sia coincidente con il *factual*<sup>5</sup>, ossia con un taglio fattuale e informativo che restituisce la realtà nei suoi diversi aspetti. In questo senso il genere si colloca all’estremo opposto rispetto alla fiction, che invece elabora racconti più o meno aderenti al reale con un’ampia libertà di invenzione.

L'incontro tra documentario e finzione, e tra documentario e serialità, si compie con il genere ibrido della docusoap, un prodotto seriale che ha avuto grande fortuna in Gran Bretagna e Stati Uniti tra gli anni Ottanta e i Novanta. Nella docusoap vengono appunto accostati i due registri, quello realistico del documentario e quello sentimentale e melodrammatico della soap opera: "l'attualità che costituisce il cuore delle docusoap, espressa tramite le tecniche di ripresa di tipo cinematografico realista, si unisce alla struttura narrativa tipica delle soap opera e viene messa a fuoco attraverso la straordinarietà della 'gente comune' che sta al centro del programma" (Coles, 2000, p.27). Le storie di vita ordinaria vengono così ricostruite secondo i linguaggi propri della fiction, ad esempio con lo *short sequence style* (sequenze di breve durata) o con linee narrative che si intersecano come nelle soap<sup>6</sup>.

In questo senso le docusoap allargano lo spettro della rappresentazione finzionale includendo la sfera della vita quotidiana, e mantengono gli aspetti di scrittura, in primo luogo il montaggio, che caratterizzano la fiction; per questo motivo "segnano una trasformazione profonda dello statuto stesso dell'observational documentary, della sua presunta trasparenza e della volontà di occultamento di una voce autoriale" (Demaria, Grosso & Spaziante, 2002, p. 33). Al linguaggio documentaristico si accosta infatti una tecnica che spesso rende visibile il farsi del prodotto, per esempio attraverso la voce fuori campo, che ha una funzione di mediazione e raccordo tra gli eventi, o l'interpellazione diretta dei personaggi che si raccontano guardando in macchina. "Racconti di realtà" dunque<sup>7</sup>: le docusoap costituiscono una commistione tra le logiche di trasposizione del reale apparentemente senza mediazioni, tipiche del documentario, e le logiche finzionali del racconto seriale, che segue per numerose puntate le vicende di un ristretto numero di personaggi.

La terza radice del factual seriale si ritrova tra il finire degli anni Novanta e gli inizi degli anni Duemila con il prorompente ingresso nei palinsesti dei reality television. Dalla prima edizione di *Big Brother* nel 1999 in Olanda, dal 2000 in Italia, il format ha segnato una linea di demarcazione nel fare televisivo, lanciando con grande successo di pubblico, ma anche con numerose critiche, una formula che vede nella tematizzazione della realtà il suo nucleo fondante<sup>8</sup>. La reality television si costituisce come un macrogenere<sup>9</sup> ibrido in cui si ritrovano codici e convenzioni propri del documentario, della docu-soap e del game show e che comprende al proprio interno "una varietà di testi che mettono a tema la vita reale, situazioni ed eventi reali e i resoconti in prima persona di gente comune" (Casey, Casey, Casey, French & Lewis, 2002, p. 196).

Nella linea evolutiva che parte dal documentario, il reality show come *Grande Fratello* innesta una adesione mimetica al reale (la ripresa in diretta, la presenza di personaggi comuni) su elementi di scrittura televisiva (il luogo costruito della casa, la conduzione da studio, gli highlights sugli avvenimenti salienti della settimana, i frequenti primi piani, ma anche la selezione delle tipologie di personaggi più accattivanti dal punto di vista narrativo) e su una narrazione "soapizzante" che privilegia le relazioni e i conflitti, con l'esposizione e la discussione dell'intimità dei protagonisti. Il formato a puntate e la logica della competizione costruiscono una serialità giocata sull'attesa tanto quanto sull'esibizione del privato.

Non ripercorriamo in questa sede l'ampio dibattito su questo macrogenere<sup>10</sup>; ci limitiamo a sottolineare come l'attuale proliferazione del factual sia una evidente eredità della fortuna della reality television: ciò che collega *Grande Fratello* a *Uomini e donne* o a *SOS tata* oppure ancora a *Masterchef* è certamente "il coinvolgimento sempre più stretto delle persone comuni" (Aroldi & Villa 1997, p. 147), ma anche e soprattutto una prassi

televisiva ibrida, che gioca sui confini tra realtà e rappresentazione. In questo senso il factual mette in scena un linguaggio peculiare in cui la serialità può svolgere un ruolo centrale. “Racconti di realtà”, si è detto; vediamo ora qualche esempio di prodotti che, al di là della classificazione in un sottogenere specifico<sup>11</sup>, costituiscono casi significativi di narrazione seriale della realtà.

## Scrivere la realtà: alcune occorrenze

Nella stagione 2014/2015 numerosi esempi punteggiano i palinsesti. Vediamone alcuni, allo scopo di evidenziare come la realtà rappresentata risenta di interventi di scrittura che percorrono il discorso: anche in un genere che fa della restituzione del reale la sua chiave portante, è evidente un lavoro di scrittura autoriale.

*Italiani Made in China* (2015) è un programma trasmesso da Real Time a cadenza settimanale in seconda serata, che ha come protagonisti tre ragazzi e tre ragazze italo-cinesi di seconda generazione che intraprendono un viaggio alla ricerca delle loro origini, in una Cina che non hanno mai conosciuto o hanno dimenticato. La narrazione a puntate segue le vicende dei ragazzi accompagnandoli nella scoperta di una civiltà per molti di loro lontana e mettendo in risalto le relazioni che si sviluppano tra di loro, con una struttura tipica della docusoap: protagonisti reali, pur nella loro “atipicità”, linee narrative che si intrecciano.

È evidente il lavoro di scrittura visiva, a partire dalla presentazione dei giovani nella prima puntata. Con un ritmo cadenzato da cartelli che riportano il nome e la residenza di ciascuno, la macchina da presa segue i personaggi nella loro quotidianità, presentando la realtà italo-cinese con le parole e le immagini dei ragazzi. Le sequenze sono intervallate da interventi dei protagonisti che guardando in macchina si raccontano e raccontano la loro esperienza nella comunità. L'effetto è quello di una sottolineatura dell'autenticità in cui il mezzo televisivo si fa occhio (è il tratto documentaristico) senza però celare il proprio intervento: per esempio la voce off che accompagna la narrazione costituisce uno strumento narrativo tipico che commenta e lega il racconto. Inoltre, il formato seriale è rafforzato dai segmenti che alla fine di ogni puntata anticipano gli avvenimenti salienti dell'episodio successivo. La formula marca la continuità delle puntate e al tempo stesso rivela la presenza di una macchina narrativa che seleziona ed enfatizza le sequenze fondamentali.

Altri esempi di scrittura autoriale si ritrovano in due programmi di MTV, *Ginnaste. Vite parallele* (2011-in corso) e *Motorhome. Piloti di famiglia* (2014-2015), in onda quotidianamente nella fascia pomeridiana. Qui la narrazione si divide tra il racconto degli allenamenti, delle competizioni, degli infortuni e della vita scolastica, rispettivamente di atlete di ginnastica artistica e di giovani motociclisti, e il livello relazionale ed emotivo che lega i protagonisti. Anche in questo caso si tratta di “vita reale”, resa però con un montaggio spesso sincopato – e dunque molto poco “realistico” – che segue parallelamente più linee narrative. La struttura è ancora quella tipica seriale delle puntate

aperte, sottolineata da marche specifiche. Infatti, il flusso del racconto viene legato da interventi visivi all'inizio (“nella puntata precedente”), prima dell'interruzione pubblicitaria (“tra poco”) e in chiusura dell'episodio (“nella prossima puntata”) che offrono allo spettatore le chiavi di lettura privilegiate delle vicende. Deriva poi dalla docusoap l'uso della voce fuori campo, che costituisce un ulteriore segno di scrittura, contribuendo a orientare la comprensione dell'azione. Anche le inquadrature risentono del linguaggio seriale, con il campo totale dei luoghi ad inizio sequenza e frequenti primi piani.

L'effetto di realtà in questi due programmi è amplificato dagli interventi degli stessi protagonisti che, a volte mentre in sovraimpressione compare la scritta “videocamera di ...”, raccontano o commentano l'accaduto. In questi casi l'autenticità di ciò che viene mostrato è sancita facendo ricorso a una modalità visiva che accentua il racconto in prima persona e così facendo instaura un regime di “verità”. Anche in questi casi tuttavia si manifesta un intervento autoriale: la scelta di raccontare con i volti e le parole dei protagonisti risponde allo scopo di costruire con la scrittura una storia vera.

Un altro ordine di considerazioni meritano quei programmi che fanno leva sul meccanismo della competizione. Nei talent show, da *Amici* (2001-) a *X Factor* (2008 -) , da *Masterchef* (2011-) a *Il boss delle torte. La sfida* (2010 -), il meccanismo narrativo costruisce storie di sfide che, sulla base della dimostrazione di un talento particolare, porta i protagonisti a confrontarsi e competere. Le esibizioni, le prove, i giudizi e le eliminazioni che costruiscono la struttura di fondo si accompagnano a interventi filmati commentativi dei partecipanti, che anche in questo caso tendono a sottolineare la realtà di ciò che viene mostrato. A un meccanismo del tutto televisivo come quello del game, con specifiche regole e convenzioni di scrittura, si affianca così ancora una volta il racconto in prima persona, a cui si aggiunge l'elemento della ricerca del successo.

In questi casi il formato seriale è funzionale in modo evidente alla struttura di fondo: è grazie alla sequenza di appuntamenti in cui si sviluppa la gara che il flusso narrativo instaura nello spettatore la partecipazione alle vicende e l'attesa per lo scioglimento finale. Lungo le puntate si definiscono le coordinate che via via restringono il campo dei possibili vincitori, in modo tale che il finale parziale di ciascun episodio mantiene comunque un effetto complessivo di cliffhanger rispetto alla conclusione definitiva. In questo senso la serialità connota intrinsecamente questo tipo di programmi, che fanno della sequenza narrativa il loro fulcro enunciativo.

In sintesi, si può affermare che la serialità investe dunque sia il formato dei programmi sia, più a fondo, la messa in scena delle storie. Abbiamo usato la definizione di “racconti di realtà” proprio per sottolineare come, pur in un quadro imperniato sul “fattuale” e sul “reale”, questi programmi manifestino una forte componente narrativa a livello visivo: si assiste infatti, come si è appena visto, a precisi interventi autoriale che compongono un assetto narrativo definito. Formato seriale e dimensione narrativa si fondono così con l'istanza più genericamente rappresentativa del factual: rappresentazione del reale, narrazione e serialità costituiscono i tre snodi centrali del genere, che declina in maniera peculiare linguaggi e temi non esclusivamente legati alla fiction.

## Il factual tra rappresentazione, narrazione e serialità

Sulla scia della fortuna del reality e in ragione anche dell'economicità produttiva, la moltiplicazione di programmi factual è certamente una cifra distintiva della programmazione attuale; ma si tratta davvero di "nuova televisione" o non si assiste piuttosto a una rimodulazione di istanze già presenti nella prassi televisiva più tradizionale? Le radici del factual, lo abbiamo visto, risiedono in generi più o meno storicamente assestati, dal documentario al reality; ciò che caratterizza il "nuovo genere" sembra piuttosto l'intreccio tra istanze rappresentative, discorsi narrativi e linguaggi seriali.

### ***Dalla rappresentazione alla riproduzione***

"Il proprio di questa televisione è di sforzarsi di mettere in scena la realtà e tutti i suoi protagonisti: la realtà colta nella sua presenza più quotidiana e dunque al di là di ogni schermo ideologico e di interpretazione" (Guglielmi, 1991, p. 63). Non si tratta di una descrizione del panorama televisivo attuale, ma della ricostruzione della filosofia di rete di Raitre a partire dalla fine degli anni Ottanta ad opera dell'allora suo direttore Angelo Guglielmi. La "tv del quotidiano", nella definizione di Guglielmi, o tv verità secondo un'altra fortunata dicitura<sup>12</sup>, porta sui teleschermi le aule dei tribunali (*Un giorno in pretura*, 1988-in corso), riapre casi giudiziari irrisolti (*Telefono giallo*, 1987-1992), si mette alla ricerca di persone scomparse (*Chi l'ha visto?*, 1989-in corso). Il pubblico, oltre che materia per i programmi, ne diviene coautore con l'intervento telefonico da casa che costituisce la matrice per lo sviluppo della narrazione. Al centro di questi programmi si collocano eventi realmente accaduti "di cui si cerca di raccontare la dinamica il più fedelmente possibile, senza però dimenticarsi di sfruttarne il potenziale drammatico" (Demaria, Grosso & Spaziante, 2002, p. 22) oppure la presentazione di fatti restituiti nel momento in cui accadono. La televisione si trasforma così in un apparato in cui si annulla "almeno intenzionalmente, la distanza che la natura discorsiva di ogni pratica significativa impone tra referenti e partecipanti alla comunicazione" (Aroldi & Villa, 1997, p. 150). Da luogo del discorso sui fatti a luogo in cui i fatti accadono, i casi giudiziari si risolvono, le persone vengono ritrovate: è in questo slittamento dello statuto del mezzo da rappresentativo a riproduttivo (ibid.) che si colloca il senso ultimo della stagione Guglielmi a Raitre e delle sue successive evoluzioni.

A decenni di distanza, in un panorama in cui l'offerta televisiva è profondamente mutata con l'avvento del digitale terrestre e con l'ibridazione dei generi tradizionali, i tratti di fondo di quel programma editoriale sono ancora presenti: il quotidiano, la gente comune, il racconto della realtà sono le caratteristiche salienti di cui ci siamo occupati nel nostro percorso. La programmazione attuale mostra anzi di declinare l'area della realtà ampliandone i livelli di rappresentazione fino a rendere oggetto dei propri discorsi le minuzie ordinarie (il trucco e la moda, l'arredamento e la cucina) o le zone dell'eccezionalità (patologie insolite, malattie imbarazzanti). E, ancora più a fondo, la

televisione spesso si configura come luogo che fa accadere fatti, in una logica performativa come quella sottesa ai makeover, in cui sotto lo sguardo delle telecamere e con l'apporto di esperti si verificano vere e proprie trasformazioni<sup>13</sup>. “Storie vere”, si è detto: gli esempi discussi mostrano la tematizzazione di aspetti della vita reale (il racconto di formazione, il racconto dello sport) o di personaggi comuni (il racconto della sfida). Ma di quale realtà si tratta? E quanto incide la scrittura sulla narrazione del reale?

### ***Dalla fiction alle “storie vere”***

Quando si parla di reality television o di factual si mette a tema automaticamente la valenza di immediatezza che il termine sottende, e che si presta a interrogarsi sullo stesso statuto rappresentativo della tv e sul grado di autenticità che i programmi esibiscono: la fiction, in questo senso, con il suo portato appunto finzionale, sembrerebbe costituire il polo opposto di un fare televisivo che fa dell'adesione al reale il suo perno comunicativo. E tuttavia, pur nella ricerca di veridicità e autenticità, le marche del processo enunciativo con cui si costruisce il testo non possono scomparire: si è visto come la presenza di alcuni meccanismi enunciativi negli esempi proposti (la voce off, la sottolineatura della sequenzialità con gli highlights degli episodi precedenti e successivi) rimandi a un intervento del mezzo che si allontana dalla pura, e inarrivabile, trasparenza della rappresentazione.

In altri termini, il “reale” dei factual esibisce sempre una quota di scrittura che lo rende, più che “fattuale” in senso stretto, discorso narrativo: gli interventi enunciativi incidono su racconti che, invece di fondarsi sull'invenzione tout court, partono dalla vita quotidiana mettendola in forma secondo logiche tipicamente narrative.

Ancora più a fondo, la stessa scelta di programmare serie lunghe di racconti, e dunque di collocarsi nell'alveo della dimensione narrativa, sposta inevitabilmente il peso dell'enunciazione verso la costruzione di storie che non possono prescindere dalle convenzioni di scrittura del racconto. La fiction dunque non è poi così lontana: una certa quota di autorialità e di costruzione, almeno nella messa in forma del montaggio, è imprescindibile, al di là della connotazione “reale” dei contenuti. E questo aspetto è ancora più evidente nel caso dei racconti di sfide, dove lo stesso meccanismo di fondo è regolato da convenzioni di genere del tutto televisive.

Del resto, è stato notato che nella televisione odierna l'importante non è tanto che ciò che si fa vedere sia “vero” quanto piuttosto che venga mostrato e percepito come vero, non tanto la verità del contenuto quanto quella dello stesso procedimento di enunciazione: “conta sempre meno che la televisione ‘dica il vero’, conta sempre più che la televisione, nel suo insieme, sia percepita come vera. (...) Non conta tanto che la storia sia vera o sia falsa, conta piuttosto che la storia che sta raccontando sia una buona storia” (Grasso, 2000, pp. 102-103, corsivo nostro). La misura dell'autenticità risiede dunque, più che nell'aderenza al reale, nella qualificazione di veridicità attribuita al mezzo. Nel caso del factual e del reality si tratta di una realtà “scritta” secondo codici narrativi, che modellano

fatti della vita ordinaria secondo i moduli discorsivi propri del mezzo, in modo tale che quest'ultimo possa definirsi come autentico.

## Conclusioni: una “nuova” serialità?

Quale ruolo gioca la serialità in questo contesto? In primo luogo si tratta dell'adozione da parte del mezzo di una modalità tipicamente televisiva: serie lunghe di racconti, si è detto, che sfruttano il formato seriale per mettere in forma porzioni di realtà e per favorire la consuetudine di visione. Da questo punto di vista, le storie vere non possono fare a meno del meccanismo della serialità, che produce una logica di appuntamento fisso, stimola l'attesa e induce fidelizzazione. Il linguaggio visivo tipico delle soap, con frequenti primi piani e campi/controcampi, e la struttura narrativa aperta costituiscono elementi ricorrenti che rimandano ai codici tipici della scrittura narrativa televisiva. Sembra quindi che il linguaggio seriale sia progressivamente trasmigrato, prima con il reality e poi con il factual, nei territori del reale mantenendo tutta la sua forza enunciativa.

A un livello più generale, la serialità nel factual e nel reality rimanda a una logica costitutiva del mezzo stesso: la ripetizione è uno dei principi costitutivi del broadcasting, che facilita una forma di continuità nella differenza (Ellis, 1982, p. 122). La riproducibilità su basi regolari di programmi che si ripetono con leggere alterazioni sulla base di un'ossatura fissa è il cardine della strutturazione stessa dei palinsesti, oltre che naturalmente dei generi più propriamente finzionali. Da questo punto di vista non ci sembra corretto parlare di nuova serialità, quanto piuttosto di una declinazione contemporanea di una matrice costante.

Ancora più a fondo, si può parlare di serialità come di una categoria cruciale non solo della prassi televisiva ma della stessa esperienza moderna. La tendenza all'iterazione di luoghi e figure del racconto, che accompagna l'industria culturale fin dai suoi albori, rimanda alla ciclicità del rito e alle sue componenti simboliche e comunicative (Abruzzese 1984): “in questa prospettiva la serialità è una delle categorie della modernità al pari del montaggio. Come il montaggio, essa influenza il nostro modo di vivere ordinando l'esperienza caotica del mondo metropolitano in un quadro di continuità e coerenza” (Brancato, 2004, p. 530).

In questo senso le più recenti occorrenze del factual ci restituiscono una matrice di significato che vede nel racconto seriale un'occorrenza tipica dell'industria culturale. E la televisione, macchina seriale, incarna attraverso la fiction o attraverso le storie vere un tratto tipico della cultura: raccontare storie, indipendentemente dai contenuti, assolve a quella funzione bardica che Fiske e Hartley (1978) indicavano come tratto caratteristico del mezzo. Nelle fattezze attuali delle serie di storie che hanno per protagonisti personaggi comuni, la tv racconta la società a se stessa. E in questo senso la serialità del factual non fa che ribadire la natura del mezzo televisivo di macchina affabulatrice.



## Nota biografica

Anna Manzato è Ricercatore confermato di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università IULM di Milano. Ha svolto ricerche inerenti ai mass media per la Rai-VQPT, l'Osscom dell'Università Cattolica, l'Istituto Gemelli-Musatti e l'Associazione Interessi Metropolitan di Milano. Si è occupata, tra l'altro, dei rapporti tra media e vita quotidiana sia sul versante dell'incorporazione delle tecnologie, sia su quello delle trasformazioni dei contenuti, in particolare televisivi. Tra le sue più recenti pubblicazioni, "Questioni di stile. La moda nel factual", in Cardini, D. (a cura di), *Ogni luogo è narrativo. Il factual nella tv italiana*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2013, pp.83-95; "Tv di moda. Apparati e pubblici nel fashion factual", *Zone Moda Journal*, n.5, 2015, pp.48-53.

## Bibliografia

- Abruzzese, A. (1984) (a cura di). *Ai confini della serialità*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Aroldi, P., Villa M. (1997). Reality television. Dalla tv della realtà alla tv dell'emozione. *Ikon. Ricerche sulla comunicazione*, 34, 147-232.
- Barretta, N., Santon, M.E. (2014). *La televisione che insegna a vivere*. Milano: Unicopli.
- Brancato, S. (2004). Serialità. In A. Abruzzese (a cura di), *Lessico della comunicazione* (pp. 530-532). Roma: Meltemi.
- Cardini D. (2004). *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*. Roma: Carocci.
- Cardini, D. (2013) (a cura di). *Ogni luogo è narrativo. Il factual nella tv italiana*. Milano: Arcipelago Edizioni.
- Cardini, D. (a cura di). (2015). *Le serie sono serie. Seconda stagione*. Milano: Arcipelago Edizioni
- Casey, B., Casey N., Casey, B., French L., & Lewis J. (eds.). (2002). *Television studies. The Key Concepts*. London: Routledge.
- Cavicchioli, S., Pezzini, I. (1993). *La tv verità. Da finestra sul mondo a panopticon*. Roma: ERI-VQPT.
- Coles, G. (2000). Docusoap: actuality and the serial format. In B. Carson, M. Llewellyn-Jones (eds.), *Frames And Fictions on Television. The Politics of Identity within Drama* (pp. 27-39). Exeter and Portland: Intellect Books.
- Demaria, C., Grosso, L., Spaziante, L. (2002). *Reality tv. La televisione ai confini della realtà*, Roma: ERI-VQPT.
- Ellis, J. (1982). *Visible Fictions: cinema, television, video*. London: Routledge; trad. it. *Vedere la fiction: cinema, televisione, video*. Torino: Nuova Eri 1988.
- Fiske, J., Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen.
- Grasso A. (2000). Fisiologia del reality show. In ID., *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi* (pp. 99-105). Milano: Vita e Pensiero.
- Grasso A. (a cura di). (1996). *Enciclopedia della televisione*. Milano: Garzanti.

- Guglielmi, A. (1991). La tv del quotidiano. In A. Borri (a cura di), *Il futuro della tv. Tecnologie, palinsesti, mercati* (pp. 58-65). Roma-Bari: Laterza.
- Heller, D.A. (ed.). (2007). *Makeover television. Realities remodeled*. London: Tauris.
- Hill, A. (2005). *Reality Television. Audiences and Popular Factual Television*. New York: Routledge.
- Holmes, S., & Jermin, D. (eds.) (2004). *Understanding Reality Television*. New York: Routledge.
- Innocenti, V., & Perrotta M. (a cura di). (2013). *Factual, reality, makeover. Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*. Roma: Bulzoni.
- Lewis, T. (2009). *Tv transformations. Revealing the makeover show*. New York: Routledge
- Manzato, A. (2013). Questioni di stile. La moda nel factual. In D. Cardini, (a cura di), *Ogni luogo è narrativo. Il factual nella tv italiana* (pp. 83-95). Milano: Arcipelago Edizioni.
- Penati, C., & Sfardini, A. (2015). *La tv delle donne. Brand, programmi e pubblici*. Milano: Unicopli.
- Sender, K. (2012). *The makeover. Reality television and reflexive audiences*. New York: New York University Press

## Note

1. Una prima versione di questo articolo è pubblicata in Cardini (2015). Si ringraziano l'editore e il curatore per aver concesso l'utilizzo di parte del materiale.
2. <http://www.tvblog.it/post/84589/intervista-col-direttore-laura-carafoli-discovery>.
3. Sul factual in Italia si veda Cardini (2013), Innocenti, Perrotta (2013), Barretta, Santon (2014), Penati, Sfardini (2015); nel panorama internazionale si vedano per esempio tra gli altri Heller (2007) e Sender (2012).
4. Il dibattito sulla definizione di serie e serial e sulle loro caratteristiche specifiche in termini di articolazione formale e temporale ha occupato a lungo una parte dei *television studies*. Per una sintesi e una sistematizzazione si rimanda a Cardini (2004).
5. Si tratta di un genere che "è fattuale (*factual*) o si basa su eventi 'reali'. L'equivalente più prossimo del documentario sono le news, per il fatto che è anch'esso basato sulla presentazione di fatti e riguarda persone, luoghi ed esperienze reali" (Casey et al., 2002, p. 67).
6. La narrazione che fonde cronaca e linguaggi finzionali è reperibile per esempio nelle ricostruzioni filmate di programmi come *Chi l'ha visto?*, dove le vicende delle persone scomparse spesso vengono riproposte in chiave di brevi fiction.
7. Un esempio italiano è costituito da *Davvero*, 45 puntate andate in onda su Raidue nel 1995 in cui la lunga serialità viene utilizzata per seguire le vicende di otto ragazzi che coabitano in un appartamento a Bologna. La trasformazione della vita quotidiana in fiction ha comportato un lavoro di sceneggiatura e montaggio delle riprese durate più settimane, intervallando le sequenze con interventi in cui i protagonisti si rivolgono direttamente al pubblico. Anche in questo caso è evidente la compresenza di un linguaggio documentaristico e di un lavoro di scrittura narrativa.
8. Nella storia della televisione italiana, un antecedente del reality è costituito dalla tv verità di Raitre durante la direzione di Angelo Guglielmi, tra il 1987 e il 1994. Torneremo su questo aspetto nel paragrafo conclusivo.
9. Per una discussione delle suddivisioni interne al macrogenere si veda per esempio Demaria, Grosso, Spaziante (2002).

10. Sul tema si vedano per esempio Hill (2005), Holmes, Jermin (2004) e, sul versante italiano, Aroldi, Villa (1997) e il già citato Demaria, Grosso, Spaziante (2002).
11. Tutti gli esempi del prossimo paragrafo possono rientrare nella tipologia del *docu-reality* o *docu-fiction*, spesso indicata nelle presentazioni sui siti delle reti, che fonde la tradizione documentaristica con i tratti distintivi della reality television, ma costituiscono allo stesso modo declinazioni del factual. Al di là delle specifiche definitorie, lo ribadiamo, ne trattiamo alla luce della loro emblematicità quali narrazioni seriali della realtà.
12. Sulla tv verità si veda Cavicchioli, Pezzini (1993).
13. Per una discussione sui processi che sottostanno alle trasformazioni all'interno del factual di moda, si rimanda a Manzato (2013) Sul makeover in generale si veda Lewis (2009), Innocenti, Perrotta (2013).