

Scripted format: pratiche di replicabilità illimitata*

Luca Bandirali**
Università del Salento

The fiction format seems to work successfully within a series of remix-remake practices, such as cinema remakes in their *direct* (Druxman, 1975) or *acknowledged* forms (Greenberg, 1998). A source text introduces a narrative world made up of events and existents; another text reintroduces that narrative world, with the same events and existents. Drawing on Chatman (1978), the story is the same, the discourse is not. However, some of the components of the story may change, though not all of them, otherwise we would not be talking about remake. If we move to the field of TV shows, we realise that, as a source text, the format can dictate only part of the rules: the new version can follow these rules only up to a certain point in its development. Then, there is complete autonomy and the rest of the narrative world must be built independently. The two series take different paths, as they are structured in seasons: the format of *BeTipul* provides a story map for two seasons. Therefore, from the third season on, the other version, *In Treatment*, can no longer follow the remake strategy. In fact, the pattern of *resuming* (Barbieri, 2006) should be employed. According to this pattern, the story that goes on beyond the limits of the format develops as follows: 1 – the same characters; 2 – in the same contexts; 3 – act in similar ways; 4 – tackling different situations; 5 – to reach the same goals, believing in the same values. When series end, the *Urtext* might have been shorter than its remakes (*BeTipul* ends before *In Treatment*, the story arc of *Polseres vermelles* is now shorter than that of *Braccialetti rossi*), or longer (*Life on Mars* UK has one season more than its US remake). If one of the most problematic and interesting issues regarding contemporary series is the crisis of the ending, the fiction format works in such a way that it is possible to postpone the ending indefinitely, in a system of narrative multiverses where the characters somehow keep on existing, although with different names and different faces, as if continually reincarnating, following a format law that can be identified with a sort of karma, i.e. an eternal cause-effect mechanism.

Keywords: television studies, scripted format, transmedia storytelling, TV series, adaptation

L'opportunità di impiego del format caratterizza la costruzione del palinsesto televisivo a partire dagli anni Cinquanta, ma la sua centralità è un fatto recente, riconducibile a quella che è stata definita "rivoluzione del format" (Chalaby, 2016, p. 1). Il format si colloca nella categoria documentale del progetto come insieme di elaborati che prefigurano l'opera da realizzare, anche in termini di standard, vale a dire un elenco di caratteristiche che l'opera deve possedere per corrispondere a una forma. Progetto e standard sono parole chiave della modernità che, trasferite dai modi di produzione dell'architettura e del design industriale a quello della televisione, si traducono nel concetto di format, come si evince dalle seguenti definizioni: "un insieme di elementi invariabili in un programma da cui vengono derivati gli elementi variabili di un singolo episodio" (Moran, 1998, p. 13); "il format televisivo è un progetto produttivo dotato di tutte le indicazioni necessarie alla sua

* Articolo proposto il 17/11/2017. Articolo accettato il 10/02/2018

** Email: luca.bandirali@unisalento.it

realizzazione e contraddistinto da una serie di elementi fissi e ripetibili” (Rak e Ingrassia, 2011).

La classe di prodotti che possiamo etichettare come format si suddivide sostanzialmente in due tipologie: *scripted* format, costituito da testi narrativi (fiction, serial, soap, sitcom) realizzati a partire da una sceneggiatura; *unscripted* format, costituito da testi non narrativi (quiz, reality, talent). In questo saggio ci occuperemo dei prodotti *scripted*, ma per una comprensione generale della *format revolution* metteremo a fuoco la fiction soltanto in un secondo momento.

Modelli di format

Partiamo dai tratti fondamentali che consentono di dare una definizione plurale di format. Secondo Jean K. Chalaby (2016), si può considerare il format come: un *remake* su licenza; una *ricetta*; un *prototipo*; un *metodo produttivo*.

In quanto *remake*, uno show formattizzato¹ è il rifacimento di uno show preesistente, ai cui autori vengono corrisposti i relativi diritti. La tutela dei suddetti è più semplice nel caso di uno *scripted* format, che allestisce un’arena o mondo narrativo in cui ci sono personaggi ed eventi che appartengono a quel preciso mondo, articolato in peculiari archi narrativi. Per esempio la formula narrativa di *BeTipul* (2005-2008) è quella di una serie tv in cui ciascun episodio racconta la seduta di un paziente presso lo studio di uno psicanalista, le cui relazioni evolvono in un certo modo; questa serie ha avuto cinque *remake* su licenza in paesi differenti da quello d’origine (Israele). La tutela dei diritti dell’*unscripted format* è più complessa perché la struttura di un reality sembra meno normativa di quella di un testo finzionale. In questo senso è molto interessante vedere come l’industria televisiva, anche a fini di tutela, stia spostando l’interpretazione degli *unscripted format* verso uno statuto fortemente narrativo. Il reality, il talent e gli altri prodotti “non sceneggiati” sostituiscono lo *script* con l’*engine* (la macchina, secondo una definizione di Kean e Moran, 2008), che si può descrivere come “un insieme di regole e colpi di scena del format, congegnati per creare archi narrativi e *storylines*” (Chalaby, 2016, p. 10). Ogni show televisivo va considerato dunque come una macchina narrativa con personaggi interessati da archi di trasformazione: per esempio, in un talent ogni concorrente vive un’esperienza che viene presentata in termini di problema, ostacolo, conflitto, relazione, obiettivo, ossia in termini di *story concept* (Field 1979). Queste linee narrative hanno i loro punti di torsione, proprio come in una struttura in tre atti: pertanto i *format points* funzionano come i *plot points*, e trascinano l’azione in una nuova direzione, per esempio attraverso il superamento delle prove e i colpi di scena legati all’eliminazione dalla gara. In base a questa analogia con le strutture narrative profonde degli *script* format, si può sostenere che il format televisivo sia sempre e comunque una forma di storytelling, dal momento che “tutta la *reality television* è costruita secondo una forma shakespeariana classica” (Yorke, 2013, p. 195) e che “sia gli *scripted* sia gli *unscripted format* raccontano storie” (Chalaby, 2016, p. 10).

In quanto *ricetta*, il format è definito dalla sua vocazione all’esportabilità, secondo uno schema che prevede regole globali e adattamenti locali. Se l’accento è sulle regole, si

parla di *formula*, come nel caso del calcio, che si gioca in tutti i paesi del mondo ma sempre con le stesse norme; se l'assetto normativo è più flessibile, siamo di fronte a una ricetta che si definisce a partire da un elenco di tratti distintivi che tollerano ampiamente integrazioni o varianti locali. La pizza è un piatto determinato da una serie di regole fisse.² Le possibilità di variazione locale del prodotto pizza riguardano evidentemente i tipi di impasto e soprattutto l'aggiunta degli "ingredienti vari". Così funziona il *format-recipe*: per gli *unscripted*, i concorrenti di un paese, il conduttore e (nel caso dei talent) i giudici contribuiscono alla regionalizzazione del prodotto. Per gli *scripted*, tornando all'esempio di *BeTipul*, la serie israeliana fornisce una ricetta basata sulle storie di persone in analisi, ma il "condimento" di queste storie è locale. Nell'edizione italiana, che si intitola *In Treatment* (2013-2017) come quella americana, si introducono elementi specifici della cultura nazionale ma "senza stravolgere gli elementi caratterizzanti del format, cercando di migliorare quegli aspetti che cozzano con il contesto italiano" (Palmero-Delcò 2013, p. 164). Le regole fondamentali sono rispettate, dalla durata degli episodi alla progressione narrativa, fino a interi dialoghi; ma i personaggi sono calati nel contesto socio-culturale del paese di arrivo, come nel caso del pilota dell'aeronautica dell'originale israeliano, che nella versione italiana diventa un carabiniere sotto copertura che ha partecipato a una difficile missione anti-mafia. Non si tratta soltanto di un adattamento superficiale; pur rispettando il set di regole, se si cambia il contesto si crea un mondo narrativo nuovo, con diversi valori in conflitto, differenti mentalità; nel caso di *In Treatment*, già a partire dall'edizione statunitense (2008-2010), si rilevava la perdita della *jewishness* che era l'elemento culturale portante di *BeTipul* (Wünsch, 2015). Naturalmente anche la ricetta visiva ha le sue opzioni locali, per cui se la serie israeliana ha un aspetto cromatico intenso e variegato, e predilige una luce non contrastata, sia quella americana sia quella italiana tendono alla selezione dei colori e sono caratterizzate da ombre dure, creando uno stile peculiare che intensifica il tono della vicenda narrata.

Un prototipo, banco di prova o *proof of concept* è un prodotto che è stato già testato in un determinato mercato: acquistare un format è una scelta molto praticata dai broadcaster di tutto il mondo perché si tratta di un progetto che non soltanto arriva con il manuale delle istruzioni, ma anche con dei risultati di popolarità e gradimento. L'obiettivo dei compratori è contenere il rischio, e il format sembra una risposta convincente: se uno show ha funzionato in un paese, avrà ampie possibilità di funzionare anche nel loro. Gli *scripted* format però, pur con il contributo di un profondo processo di adattamento, non garantiscono necessariamente questo contenimento del rischio: *Polseres vermelles* (2011-2013) è una serie televisiva spagnola di successo,³ da cui è stata tratta un'edizione italiana, *Braccialetti rossi* (2014-in produzione), che ha avuto ottimi risultati;⁴ invece la versione statunitense, *The Red Band Society* (2014-2015), è stata cancellata dopo una sola stagione.⁵

Non è solo una questione di successo antecedente: puntare su uno show formattizzato vuol dire avere accesso a tutta la documentazione dei meccanismi di prova ed errore che hanno portato una formula a regime, evitando così la parte di rischio connessa allo sviluppo di un progetto nuovo. L'acquisto di un format include nel pacchetto un trasferimento di *expertise* (Chalaby, 2016, p. 12) che fornisce ai broadcaster tutti i dati che

occorrono per produrre uno show: “Le informazioni necessarie alla riproposizione locale dello show sono tutte contenute all’interno di uno specifico format package, un kit di alcune centinaia di pagine contenente una descrizione dettagliata del concept del progetto produttivo e del suo sviluppo drammaturgico e la *production bible* o bibbia di produzione” (Rak e Ingrassia, 2011). Queste informazioni consentono di evitare gli eventuali malfunzionamenti della formula, così come sono stati sperimentati in altri paesi; esiste inoltre la possibilità di accedere ai set delle produzioni originarie, per studiarne le specifiche dinamiche interne, e molti *unscripted* show, come ad esempio *Dancing with the Stars*, organizzano conferenze annuali in cui tutti i realizzatori locali possono confrontare le rispettive esperienze. La definizione sintetica cui si approda da queste quattro prospettive distinte è la seguente: “il format è la struttura di un programma che può generare una peculiare narrazione ed è concesso in licenza al di fuori del paese di origine al fine di essere adattato per audience locali” (Chalaby, 2016, p. 13). Possiamo aggiungere un quinto tratto distintivo, che è la dimensione del *brand*: un prodotto audiovisivo oggi tende a essere concepito come un marchio fortemente individualizzato, non solo in termini legali ed economici, ma anche emozionali: “un insieme di valori funzionali ed emozionali, con la parte funzionale costituita da cosa i clienti ricevono e la parte emozionale da come lo ricevono” (Singh e Oliver, 2015, p. 187). Anche una serie tv viene progettata per funzionare come brand (Barra e Scaglioni, 2013, p. 34), a livello di riconoscibilità e quindi di replicabilità.

I confini dello *scripted format*

Prima dell’impennata del mercato mondiale dei format televisivi *scripted*, ciascun paese provvedeva al fabbisogno interno con prodotti originali o, nel caso dei telefilm, acquistava il prodotto estero così com’era, limitandosi talvolta a tradurne il titolo, a doppiare la colonna audio o a realizzare un’apposita sigla. A partire dal 2000, la domanda crescente di serie tv negli USA, successivamente incrementata dall’ingresso delle piattaforme SVoD⁶ e OTT⁷, ha favorito lo sviluppo degli show formattizzati. In questi anni sono numerosi gli adattamenti statunitensi di format provenienti da altri paesi, soprattutto dal Regno Unito (ma non solo): fra il 2012 e il 2015 la percentuale di *scripted* format acquistati dai soli network è passata dall’8,1% al 13,7% (Chalaby, 2016, p. 173), ma anche i numeri delle *cable* e OTT sono in aumento. I casi più noti sono *House of Cards* (Netflix 2013-in corso; originale BBC One, 1990-1995), *The Office* (NBC 2005-2013; originale BBC Two, 2001-2003), *Homeland* (Showtime 2011-in corso; originale Channel 2, Israele, 2010-2012), *Ugly Betty* (ABC 2006-2010; originale RCN, Colombia, 1999-2001), *The Bridge* (FX 2013-2014; originale SVT1, DR1, Svezia-Danimarca, 2011-in corso), *Life on Mars* (ABC 2008-2009; originale BBC One, 2006-2007), *Gracepoint* (Fox 2014; originale ITV 2013-2017), *The Killing* (AMC-Netflix 2011-2014; originale DR1, Danimarca, 2007-2012), *Shameless* (Showtime 2011-in corso; originale Channel 4, 2004-2013), *Jane the Virgin* (The CW 2014-in corso; originale Radio Caracas Television, Venezuela, 2002), *The Returned* (A&E 2015; originale Canal+, Francia, 2012-in corso). Il fenomeno non è esclusivamente

indirizzato dal mondo verso gli USA; i broadcaster non statunitensi, a loro volta, comprano format dagli USA. Esempi di questo tipo sono *The Nanny* (CBS 1993-1999, adattata in dieci paesi), *Law & Order* (NBC 1990-2010, adattata in Russia, Francia e Regno Unito), *Prison Break* (Fox 2005-2009, adattata in Russia), *24* (Fox 2001-2010, adattata in India), *Desperate Housewives* (ABC 2004-2012, adattata in Brasile, Ecuador, Colombia, Argentina e Turchia). Molti di questi adattamenti sono il risultato di riscritture parziali finalizzate a rendere la formula più vicina alla cultura di arrivo; ma il fenomeno è ancora più articolato, se oggi si parla anche di *channel adaptation*, nella misura in cui l'identità di una cable tv o di una piattaforma streaming è così forte e riconoscibile da orientare non soltanto le acquisizioni di prodotti ma anche gli adattamenti di un format. È il caso di *The Bridge*, la serie formattizzata di FX:

Le decisioni creative che hanno orientato il processo di adattamento, inclusa la scelta di ambientare la storia lungo il confine tra Messico e Stati Uniti e di dotare la seconda stagione di un fulcro narrativo differente dalla *storyline* del serial killer di *Broen/Bron*, possono essere meglio comprese se le consideriamo tentativi di bilanciare le richieste del pubblico di riferimento del canale FX con gli ipotetici interessi degli spettatori al di fuori di questa nicchia. Da questa prospettiva, *The Bridge* non è tanto un adattamento rispetto alla cultura del paese di arrivo, quanto un adattamento rispetto al profilo del canale televisivo. (Wayne, 2016, p. 2)

In termini di mercato, si tratta evidentemente di una tendenza globale che spinge il prodotto originale al di fuori dei propri confini nazionali e socio-culturali; ma ci sono altri confini dello *scripted* format, quelli del proprio perimetro narrativo, delle colonne d'Ercole che alcune serie hanno varcato o si apprestano a varcare. Il format *unscripted*, per quanto sia considerato a vocazione narrativa, non ha una linea orizzontale che collega un'edizione annuale all'altra; il talent racconta l'esperienza di un gruppo di giovani artisti che si sfidano e alla fine uno vince, la storia è terminata e può soltanto ricominciare da capo. Un format finzionale, soprattutto nel caso di una serie serializzata, è invece caratterizzato dalla stagionalità, vale a dire che è articolato in puntate e stagioni: dunque le linee narrative orizzontali, quelle che proseguono di episodio in episodio, hanno l'ulteriore funzione di collegare una stagione alla successiva. Il punto è che alcuni format sviluppano un certo arco narrativo, mentre i relativi adattamenti si ritrovano talvolta, per ragioni di successo della versione locale, a prolungare l'arco narrativo ben oltre la conclusione fissata dal format. Parliamo di conclusione "fissata", ma dobbiamo precisare che nella molteplicità di tipologie della cosiddetta *serialità lunga* (Cardini, 2004) il concetto di chiusura si colloca in una dimensione potenziale: in teoria una narrazione seriale può continuare all'infinito.

La storia continua

L'adattamento cinematografico o televisivo di un romanzo nella maggior parte dei casi non oltrepassa la frontiera che il finale dell'opera originaria ha tracciato, per cui la miniserie o sceneggiato televisivo *I promessi sposi* (Rai, 1967) non crea vicende successive a quelle

che si trovano nel romanzo di Alessandro Manzoni. Dunque il fiction format sembrerebbe funzionare operativamente, all'interno di un insieme di pratiche di replicabilità, come il remake cinematografico nella sua forma *diretta* (Druxman, 1975) o *dichiarata* (Greenberg, 1991). Abbiamo un testo di partenza che genera un mondo narrativo costituito da eventi ed esistenti; un secondo testo riattualizza lo stesso mondo narrativo, gli stessi eventi ed esistenti. In termini di Chatman (1978), la storia è la stessa, ma il discorso cambia (ciò non toglie che anche parte degli elementi storici possano variare, ma non tutti, altrimenti non si parlerebbe di replica). Prendiamo il caso di *Homeland*, così descritto da Sara Martin (2013, p. 175):

Il soggetto della serie non è originale, deriva da una serie israeliana, *Hatufim*, creata da Gideon Raff. La Fox ne ha acquistato i diritti e ha affidato l'adattamento americano allo stesso Raff, affiancato dagli sceneggiatori di *24*, Alex Gansa e Howard Gordon. *Hatufim* racconta di due soldati che vengono liberati dalla prigionia dopo una lunga trattativa e si comincia a sospettare di un loro tradimento. Il tema principale della serie israeliana è il dramma della guerra, il prezzo da pagare per i conflitti da parte dei soldati, delle loro famiglie e dell'intera nazione. *Homeland* ha un ritmo più serrato, un solo soldato protagonista (l'altro è un comprimario coinvolto in un numero limitato di episodi della prima stagione) e un rapporto causa-effetto decisamente accelerato. La serie non si basa tanto sull'originalità del soggetto - il soldato che tradisce la sua patria - quanto sull'originalità dell'ambientazione di tale soggetto. Siamo a Washington DC, alla Casa Bianca. Un marine, simbolo dell'élite militare americana, sta per concorrere alla vicepresidenza degli Stati Uniti e potrebbe essere un terrorista.

Dunque se ci spostiamo nel dominio della serialità televisiva, ci accorgiamo che il format come testo di partenza può dettare soltanto una parte delle regole: il prodotto formattizzato può seguirle fino a un certo punto del suo sviluppo, e poi trovarsi in campo aperto, dovendo necessariamente costruire il mondo in autonomia. I sentieri seriali si biforcano a causa della stagionalità: il format *BeTipul* fornisce la mappa della storia per due stagioni, per cui la serie formattizzata *In Treatment* dalla terza stagione in poi non può proseguire nella modalità del rifacimento, e deve piuttosto comportarsi secondo lo schema della *ripresa* (Barbieri, 2006). Secondo questo schema, la storia che continua oltrepassando i confini del format, funziona nel modo seguente: 1 – gli stessi personaggi; 2 – nei medesimi contesti; 3 – agiscono con modalità simili; 4 – affrontando situazioni diverse; 5 – per i medesimi scopi e con i medesimi valori. Quando le serie si chiudono, la traiettoria dell'*Urtext* può essere stata più breve di quelle dei rifacimenti (*BeTipul* si ferma prima di *In Treatment*, l'arco narrativo di *Polseres vermelles* risulta al presente inferiore a quello di *Braccialetti rossi*), o più estesa (*Life on Mars UK* ha una stagione in più rispetto alla sua replica statunitense). Se una delle questioni più problematiche e interessanti che riguardano la serialità contemporanea è la "crisi della chiusura" (Di Chio, 2016), il fiction format è potenzialmente in grado di rinviare tale chiusura all'infinito, in un sistema di multiversi narrativi nei quali i personaggi, in qualche modo, continuano a esistere anche se con altri nomi e altri volti, in un ciclo di reincarnazioni in cui la legge del format è una sorta di karma, un meccanismo eterno di causa ed effetto.

Il caso di *House of Cards* è in tal senso paradigmatico. La serie originale è a sua volta l'adattamento di una saga letteraria di Michael Dobbs, una trilogia che racconta l'ascesa e la caduta di un politico proverbialmente machiavellico e che si conclude con la morte del

protagonista Francis Urquart, assassinato per il bene della nazione e della sua memoria. Il format televisivo di BBC One è una serie costituita da tre stagioni (da quattro episodi ciascuna), che replicano l'arco narrativo dei romanzi di Dobbs, dunque la parabola di Urquart finisce con la sua morte. Nella versione statunitense, il suddetto arco è contenuto in una stagione da 13 episodi; ma il Francis americano (Underwood) non muore, anzi quattro stagioni dopo è ancora stabilmente al comando. La prima stagione espandeva il mondo narrativo del format a livello di personaggi secondari e dettagli (Boutet, 2015, p. 83); dalla seconda in poi, *House of Cards* procede in mare aperto, senza il *format package* a fare da bussola.

In questo senso il format si segnala come uno degli oggetti di studio più interessanti e problematici in epoca di *transmedia storytelling*, un "re nascosto" che determina i destini delle storie. Nasce come una forma chiusa, pronta per l'uso, e diventa un "Testo Espanso" che "si configura come insieme di testi e di media, i cui confini sono difficilmente rintracciabili" (Carini, 2009, p. 102). Nella tensione costante tra norma del progetto e deroga dell'adattamento, il format finisce per rompere gli argini e continuare a raccontare una storia che sembrava finita, in un movimento narrativo sostenuto dalla replicabilità illimitata.

Nota biografica

Luca Bandirali è docente a contratto di *Teorie e tecniche del linguaggio audiovisivo* presso il corso di laurea in Scienze della Comunicazione e presso il corso di laurea DAMS di Unisalento. È membro del Centro Studi Interdipartimentale Digital Humanities di Unisalento e del Centro Studi e Ricerca nel settore del cinema e dell'audiovisivo della Fondazione Apulia Film Commission. È redattore della rivista *Segnocinema*. Si occupa di analisi del film e di serialità televisiva. Tra le più recenti pubblicazioni: *Super Size Stories. Narrative Strategies in Contemporary TV Series* (con E. Terrone), *Cinergie* (2017), *La peggior gioventù: 1992 nel quadro della «complessità» televisiva italiana*, *L'avventura* (2017), *Io viaggio da sola. Modelli di Heroine's Journey nella nuova serialità televisiva*, *Comunicazioni sociali* (2017).

Bibliografia

- Barbieri, D. (2006). Temi rimediati. In N. Dusi e L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (pp. 175-196). Roma: Meltemi.
- Barra, L. e Scaglioni, M. (2013). La macchina seriale. Produzione e promozione delle fiction Sky. In M. Scaglioni e L. Barra (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky* (pp. 19-39). Roma: Carocci.
- Boutet, M. (2015). The politics of time in *House of Cards*. In B. Däwes, A. Ganser & N. Poppenhagen (eds.), *Transgressive Television : Politics, Crime and Citizenship in 21st-century American TV Series* (pp. 83-102). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Cardini, D. (2004). *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*. Roma: Carocci.

- Carini, S. (2009). *Il Testo Espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*. Milano: Vita e Pensiero.
- Chalaby, J.K. (2016). *The Format Age. Television's Entertainment Revolution*, Cambridge: Polity Press.
- Di Chio, F. (2016). *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*. Roma: Carocci.
- Druxman, M. B. (1975). *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. New York: A. S. Barnes and Co.
- Field, S. (1979). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Dell Publishing Co.
- Greenberg, H. R. (1991). Raiders of the Lost Text. Remaking as Contested Homage in Always. *Journal of Popular Film and Television*, 18 (4), 164-171.
- Keane, M. & Moran, A. (2008). Television's new engines. *Television & New Media*, 9 (2), 155-169.
- Martin, S. (2013). *Homeland. Caccia alla Spia*. In B. Maio (ed.), *Osservatorio tv 2013* (pp. 174-183). Roma: Rigel Edizioni.
- Moran, A. (1998). *Copycat television: globalisation, program formats and cultural identity*. Luton: University of Luton Press.
- Palmero-Delcò, G. (2013). Adattamenti a confronto: *In Treatment*. In M. Scaglioni e L. Barra (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky* (pp. 163-167). Roma: Carocci.
- Rak, M. e Ingrassia, W. (2011). *Format. Che cos'è il format televisivo, come si progetta, come si scrive e come si vende*. Milano: Mondadori.
- Scaglioni, M. (2011). Fuori format. Come (e perché) l'anti-tv si fece tv. *LINK Idee per la televisione*, 9 (9): 29-36.
- Singh, S. & Oliver, J. (2015). Innovating and Trading TV Formats Through Brand Management Practices. In G. Siegert, K. Förster, S.M. Chan-Olmsted & M. Ots (eds.), *Handbook of Media Branding* (pp. 185-194). Switzerland: Springer International Publishing.
- Wayne, M. L. (2016). Critically acclaimed and cancelled. FX's *The Bridge* as brand and the adaptation of scripted TV formats. *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 5 (9): 1-10.
- Yorke, J. (2013). *Into the Woods: A Five-Act Journey into Story*. London: Penguin.

Note

¹ L'Istituto Treccani include il verbo "formattizzare" fra i neologismi della lingua italiana (http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/, ultima consultazione 16/08/2017); è comunemente utilizzato nell'ambito dei Television Studies, per es. in Scaglioni (2011: 30).

² "Preparazione culinaria, a base di farina di grano (o anche di granturco, castagne, ecc.), impastata con acqua o latte, lievito, uova, e olio o sugna o burro, con l'aggiunta di ingredienti vari e cotta in forno, generalm. in forme rotonde e basse" (Treccani, Vocabolario Online: <http://www.treccani.it/vocabolario/pizza/>, ultima consultazione 16/08/2017)

³ <http://www.ccma.cat/tv3/Polseres-vermelles-bat-el-seu-record-daudiencia/noticia-arxiu/287360/> (ultima consultazione 16/08/2017)

⁴ <http://www.apuliafilmcommission.it/news/ascolti-record-per-braccialetti-rossi-girata-in-puglia-con-il-sostegno-di-afc> (ultima consultazione 16/08/2017)

⁵ <http://deadline.com/2014/11/red-band-society-pulled-schedule-stop-production-season-1-fox-1201297346/>(ultima consultazione 16/08/2017)

⁶ Subscription Video on Demand: è una piattaforma che consente di accedere in modalità streaming a un catalogo di titoli mediante abbonamento mensile. In Italia questo servizio è offerto attualmente da Netflix, Now Tv, Amazon Video Prime, Infinity.

⁷ Over the Top: “modalità di distribuzione di contenuti televisivi dalla rete Internet senza banda dedicata e qualità garantita – caratteristiche specifiche della tecnologia IPTV –, quindi a banda larga su rete aperta, mediante l'utilizzo di applicazioni dedicate incorporate nei televisori o trasferite all'occorrenza” (voce OTT TV, *Lessico del XXI secolo*, Istituto Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/ott-tv_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/, ultima consultazione 16/08/2017).