



# Nel segno del (tele)comando

## Traiettorie del fantastico nella **fiction televisiva italiana**

Il segno del comando

Il celebre sceneggiato Rai del 1971, diretto da Daniele D'Anza e interpretato da Ugo Pagliai, è il primo esempio di fantastico "puro" della fiction italiana. Nonostante l'immenso successo, rimase un caso abbastanza isolato. Ancora oggi generi come l'horror e il fantasy restano lontani dagli standard della nostra televisione. Con un'eccezione: *Il tredicesimo apostolo*, fiction Mediaset prodotta a partire dal 2011.

Cecilia Penati

La presenza di una linea fantastica che attraversa la produzione di fiction televisiva nazionale è contrassegnata da forti discontinuità e da logiche di eccezionalità: troppo pochi per dar vita a un vero e proprio canone, i prodotti che presentano delle marche tematiche e stilistiche fantastiche consistenti a tal punto da poterli ascrivere a quello che, più che un genere, può essere considerato come un «modo espressivo»<sup>1</sup>, costituiscono tuttavia un manipolo sufficiente a individuare alcune traiettorie privilegiate di un possibile fantastico televisivo. Più ancora che in ambito cinematografico, la coltivazione del fantastico nella tv italiana ha dovuto scontrarsi con





ragioni ideali (per esempio il forte impianto pedagogico del servizio pubblico delle origini, che ha prediletto temi e generi educativi e quindi più prossimi al realismo) e con alcuni limiti industriali e produttivi (la necessità di investimenti consistenti, almeno per quei prodotti interessati a valorizzare la dimensione spettacolare del fantastico). Soprattutto, ha dovuto scontare l'esigenza di rivolgersi a un pubblico ampio e trasversale, che ha disincentivato l'adozione di stretti principi "di genere", fatta eccezione per il *crime* e la commedia familiare. Per tutti questi motivi, quando presente, il fantastico si è spesso palesato come ingrediente tra altri, come espressione di una logica di contaminazione e ibridazione. La fiction italiana ha, per molti versi, portato all'estremo la definizione di fantastico, ormai ben fissata da un fitto dibattito teorico<sup>2</sup>, come categoria dai confini scontornati e ampi, dove rientrano più possibili tendenze, immaginari, deviazioni da un canone mai rigidamente fissato: «Il fantastico non è infatti un modello chiuso, né dal punto di vista narrativo, né da quello figurativo (non è un genere insomma), ma semmai una scelta stilistica e poetica»<sup>3</sup>. Il tratto più rilevante che accomuna questa linea fantastica nella storia della fiction italiana è la rappresentazione di un rapporto perturbato e incerto tra reale e immaginazione: non si lavora su mondi diegetici del tutto separati da quello reale, che vivono di proprie regole, come avviene nel *fantasy*<sup>4</sup>, ma si mostrano delle crepe, degli squarci, più o meno importanti e consistenti, nella realtà come la conosciamo.

Questo saggio vuole dunque costruire un percorso storico volto a isolare le manifestazioni del fantastico nella fiction italiana, individuando i casi più importanti, le marche peculiari e le principali traiettorie evolutive, ragionando sul genere oltre una prospettiva unicamente testualista per osservarlo alla luce di alcune pratiche culturali, e considerando al contempo fattori storici, produttivi e industriali, nonché relativi al pubblico e al consumo<sup>5</sup>.

### Il fantastico immaginato

Intorno agli anni '70 si può individuare una piccola costellazione di sceneggiati che presentano, seppur in modi diversi, cifre stilistiche e tematiche tipiche del modo fantastico. La fantascienza rappresenta un orizzonte a sé<sup>6</sup>, impossibile da accomunare (e analizzare) con il fantastico puro. Prende forma sempre in questi anni attraverso un paio di sceneggiati: il più celebre *A come Andromeda* (1972, diretto da Vittorio Cottafavi)<sup>7</sup>, e il successivo *Gamma* (1975, diretto da Salvatore Nocita). Ancora prima, Mario Bava aveva realizzato un carosello per Mobil costruito su un soggetto di fantascienza.

Il primo approdo del fantastico "puro" nella fiction italiana avviene invece con *Il segno del comando*, nel 1971, che costituisce per molti anni a venire l'esempio più compiuto e realizzato di un fantastico televisivo nazionale lontano dagli esperimenti finora tentati dalla serialità americana, soprattutto la serie episodica *The Twilight Zone* (*Ai confini della realtà*, 1959) e, in misura più indiretta e contaminata con il thriller, l'antologia *Alfred Hitchcock Presents* (*Alfred Hitchcock Presenta*, 1955-1962). Lo sceneggiato venne trasmesso in cinque puntate da circa 60' ciascuna sul Nazionale (l'odierna Rai Uno): è scritto tra gli altri da Flaminio Bollini e dal romanziere Giuseppe D'Agata per la regia di Daniele D'Anza, uno dei primi registi già al lavoro in Rai nella fase di sperimentazione precedente al 1954. Insieme a un manipolo di altri pionieri, D'Anza rappresenta una di quelle professionalità che hanno segnato da vicino lo sviluppo dello sceneggiato televisivo: partendo da un'impostazione acquisita nel mondo del teatro, applicata nelle sue prime regie in diretta, matura poi una specializzazione sul genere giallo, non senza aprirsi ai primi biopics e ad alcuni adattamenti letterari. Con *Il segno del comando* inaugurerà una sorta di sua trilogia fantastica, composta anche da *ESP* (1973) e *Racconti fantastici* (1979). Fra i tre, *Il segno del comando* dispiega più compiutamente il "modo fantastico", nei temi e nell'immaginario ma anche nello stile di rappresentazione, oltre a essere stato lo sceneggiato dal più largo e convinto successo.

A testimonianza di una forte tendenza autoriflessiva del fantastico<sup>8</sup>, il soggetto dello sceneggiato s'intreccia da vicino con le vicende di alcuni personaggi realmente esistiti, animatori della letteratura romantica, un filone narrativo che ha rivalutato il culto di pratiche magiche, le dimensioni ultraterrene, l'attenzione al sovrannaturale. Un professore universitario inglese,



Edward Lancelot Forster, fine studioso del poeta romantico Byron, fa un'importante scoperta ritrovando e curando l'edizione critica di alcuni diari tenuti dal poeta durante la sua permanenza romana. Forster si reca a Roma per tenere una conferenza dedicata ai diari e, nel frattempo, cerca di fare luce su una misteriosa immagine recapitatagli per posta dal pittore Marco Tagliaferri (in realtà morto cento anni prima), che sembrerebbe rappresentare una piazza descritta da Byron ma di cui non si trova più traccia nella Roma reale. Da questa premessa, in un quadro di serialità puramente orizzontale, senza trame di puntate specifiche e spesso segmentata da *cliffhangers*, si diramano due vicende principali: la prima, ispirata a un pieno realismo, segue con gli strumenti della *detection* una trama di cospirazione e spionaggio internazionale in cui Forster appare essere solo una pedina di giochi politici più ampi. La seconda, invece, suggerisce più direttamente una chiave paranormale di fenomeni non spiegabili alla luce della ragione: tutto passa attraverso la figura di Lucia, una giovane donna di cui Forster subito s'invaghisce. Il dipanarsi del racconto resterà sempre in bilico tra queste due chiavi di lettura, finché il climax finale chiuderà la partita confinando alcuni fenomeni avvenuti nelle puntate precedenti nel regno del "razionalmente spiegabile" e sancendo al contempo la natura paranormale di altri.

Come si articola, dunque, la traiettoria fantastica nel *Segno del comando*? Da un punto di vista stilistico, è in primo luogo un fantastico principalmente *immaginato*, raccontato a parole: l'accenno a fenomeni paranormali come lo spiritismo, la presenza di squarci di sovrannaturale nella realtà passano quasi esclusivamente dai dialoghi, che suggeriscono ed evocano senza che il meraviglioso si traduca in immagini. Solo in pochissime occasioni le immagini si piegano a rappresentare direttamente un senso di anomalia, di deviazione dall'ordinario, sempre attraverso l'uso di lenti per ottenere un effetto sfocato, che restituisce il punto di vista di Forster: nell'ambigua Taverna dell'Angelo, in uno dei primi incontri con Lucia, e successivamente in quelli che appaiono come dei viaggi tormentati di Forster in una realtà parallela. In tutti questi casi l'esitazione tra possibile spiegazione scientifica agli eventi (una droga, un delirio onirico) ed effettiva esperienza paranormale è costruita per dar forma a quel conflitto tra reale e impossibile che caratterizza il fantastico. Nel *Segno del comando* è d'altronde evidente la forte impronta dello sceneggiato classico d'impostazione teatrale, molto basato sui dialoghi e poco sull'azione e sul dinamismo dell'immagine, poco valorizzata da una regia molto statica e piana. Proprio il finale rappresenta l'esempio più compiuto di questo fantastico immaginato e raccontato, con la quinta puntata costruita in gran parte su un lungo dialogo che svela a parole tutti i misteri sollevati dalle varie trame.

In secondo luogo è un fantastico ampiamente *contaminato*: già la presentazione dello sceneggiato sul «Radiocorriere TV» lo annuncia agli spettatori come un ibrido tra un poliziesco di spionaggio, un romanzo d'amore (tra Forster e Lucia) e, non da ultimo, un'«avventura magica»<sup>9</sup> che si concretizza attraverso il riferimento a un immaginario in cui convivono magia e nessi con la letteratura e la musica rinascimentale.

È un fantastico contaminato, ma allo stesso tempo molto specifico ed esibito attraverso il rimando costante a una precisa iconografia di simboli e il ricorso a temi precisi. È un fantastico che ostenta i propri riferimenti, vicini all'immaginario dei film di Roger Corman: il medaglione con la civetta di Lucia che si rivelerà essere il vero segno del comando, i frequenti specchi (a volte anche rotti), gli orologi e le pendole, gli uomini incappucciati che decorano la stanza di Forster e le cappe del principe Anchisi, solo per citare alcuni esempi. Sono simbolici anche i luoghi in cui l'azione si svolge, sia quelli ricostruiti in interni attraverso le scenografie di cartapesta tradizionali dello sceneggiato, come l'albergo della misteriosa signora Giannelli (un classico dell'horror) e il gotico palazzo Anchisi, sia i luoghi reali di Roma ripresi in esterni e virati in chiave fantastica soprattutto perché spesso rappresentati come deserti e notturni: il cimitero degli inglesi, il rione Monti, Trastevere, via Margutta, Trinità dei Monti, l'Isola Tiberina.

Anche i moltissimi temi che sostanziano le trame dello sceneggiato esibiscono riferimenti insituti e precisi a un consolidato immaginario fantastico. Per esempio il conflitto interiore di Forster nei confronti di Lucia (che nello sceneggiato costituisce la vera "porta" verso una





ESP

nel segno del (tele)comando **139**





dimensione sovrannaturale), sempre in oscillazione tra desiderio sensuale e angoscia verso una creatura riconosciuta come, a suo modo, mostruosa<sup>10</sup>. Oppure ancora l'infrazione delle regole temporali, sempre legata alla figura di Lucia, che proprio sul finale conferma di essere il fantasma di una modella del pittore Tagliaferri morta suicida cento anni prima, e conclude lo sceneggiato con l'ultima battuta rivolta a Forster: «Al passato, al presente. Non c'è differenza, lo sai». Come i simboli e i temi, anche alcuni ruoli narrativi rimarcano il riferimento a un immaginario fantastico audiovisivo e, prima ancora, letterario: Forster incarna la figura del destinatario del segno del comando, prescelto a compiere attraverso un rituale di sacrificio, impedito solo nel finale, un processo di reincarnazione (dell'orafo Brandali e di Tagliaferri), affermando così il mito della sopravvivenza a oltranza, ripresa poi da D'Anza nella prima puntata di *Racconti fantastici*. Come afferma Leutrat, «il ritorno è un grande tema cinematografico, l'eterno ritorno... Riportare in vita, dare una seconda possibilità di esistenza, rinfondere vita a un materiale consumato, morto»<sup>11</sup>. Inoltre, nel personaggio di Forster si riassumono tutte le istanze di scetticismo che nel racconto fantastico servono da controcanto razionalista alla proposta di una realtà sovrannaturale, come quando dimostra una tendenza alla dissociazione descrivendo la sua esperienza come «una storia assurda che non mi riguarda perché non ci credo, non ci voglio credere!».

Infine, quello del *Segno del comando* è un fantastico *popolare*, anche grazie ad alcune scelte produttive, prima tra tutte il cast composto da divi del cinema e del teatro dell'epoca, nonché volti forti dello sceneggiato, come Ugo Pagliai (Forster), Carla Gravina (Lucia), Massimo Girotti (il funzionario inglese Powell), Rossella Falk (l'ambigua Lidia). E poi la colonna sonora, con il riconoscibile tema che accompagna tutte le sequenze più chiaramente di taglio fantastico e la celebre canzone *Cento Campane*, interpretata nella sigla da Nico, ex cantante del complesso beat dei Gabbiani e inserita in versione strumentale nella diegesi.

*ESP* e *Racconti fantastici* sono due casi meno significativi perché meno originali nell'approccio al fantastico. *ESP*, infatti, si limita a inserire un elemento sovrannaturale, ovvero la capacità premonitrice del protagonista, a servizio di una classica storia *crime*. Il vero punto d'interesse dello sceneggiato in quattro puntate è un forte aggancio alla realtà e alla cronaca, ovvero le vicende del sensitivo olandese Gerard Croiset, che aveva effettivamente collaborato con le forze dell'ordine di alcuni paesi per risolvere alcuni casi insoluti. Nello sceneggiato la dimensione ambigua di Croiset (Paolo Stoppa) viene romanzzata e ridotta per plasmare la figura di un eroe buono che reagisce all'aura perturbante legata al suo dono piegandola in chiave di utilità collettiva. Mentre *Racconti fantastici* rappresenta l'adattamento tv, per la prima volta a colori, di alcuni racconti di Edgar Allan Poe che spaziano dal puro fantastico fino all'horror (delle quattro puntate, due sono dedicate a Casa Usher, una a William Wilson e una a Ligeia, già tema forte dei film di Corman). La fiction ripropone una chiave popolare di approccio al fantastico, ribadita dal cast, con Philippe Leroy e Nino Castelnuovo, e dalla colonna sonora composta ed eseguita dai Pooh con l'ausilio di un theremin. Le storie di Poe sono ambientate nella società contemporanea e confermano la tendenza del periodo a un fantastico evocato, da dialoghi (valga da esempio nella prima puntata il racconto su un vascello fantasma, ispirato da un quadro appeso alle pareti), simboli (candelieri, strumenti che suonano da soli, ritratti che prendono vita) e dall'evidenza di alcune scelte estetiche (la fotografia in chiave bassa).

### Il fantastico visibile

A questa fase segue un lungo periodo di silenzio, dovuto in parte anche a ragioni industriali relative alla configurazione dello scenario televisivo, con la produzione complessiva di fiction nazionale diminuita in modo significativo negli anni '80 e primi '90 per lasciare spazio a una massiccia acquisizione di prodotti stranieri<sup>12</sup>. Insieme a quest'onda di importazioni, provenienti soprattutto dal mercato americano, arriva in Italia una serie che ha rappresentato un esempio originale di approccio televisivo al fantastico: *I segreti di Twin Peaks*, trasmessa da Canale 5 nel 1991. La serie, ideata e prodotta da David Lynch, proprio per la sua forte impronta autoriale, può essere considerata un *unicum* difficile da ascrivere a uno specifico genere e da





*Il segno del comando*



nel segno del (tele)comando





*Il segno del comando*





considerare come modello per successive produzioni, ma la sua presenza nei palinsesti italiani e il fitto discorso pubblico suscitato all'epoca hanno contribuito a legittimare culturalmente la possibilità da parte della serialità televisiva di misurarsi con il fantastico.

Il fantastico torna a riaffacciarsi nelle pieghe della fiction italiana verso la fine del primo decennio del XXI secolo, manifestandosi attraverso un paio di direttive prevalenti. Una prima tendenza è quella che vede all'opera ciò che si potrebbe chiamare un *fantastico limitato*: solo alcune marche del modo espressivo fantastico sono inserite in prodotti che in realtà si avvicinano molto più direttamente alle formule del *crime*. Delle due condizioni che nella definizione di Stefano Lazzarin permettono di riconoscere un racconto fantastico («la prima, d'ordine tematico, è il soprannaturale; la seconda, d'ordine stilistico, è il particolare trattamento che il soprannaturale subisce»<sup>13</sup>) questi prodotti presentano solo la prima, ovvero l'utilizzo di temi tradizionali dell'immaginario fantastico che non ricevono un trattamento espressivo peculiare, ma vengono declinati con uno stile essenzialmente realistico: è, nello specifico, il caso di una fiction che presenta diversi punti di contatto con *ESP* di D'Anza, *Il restauratore* (Raiuno 2012), in cui il protagonista Basilio, un agente di polizia, riceve a seguito di un contatto con un cavo elettrico il dono di vedere il futuro, strumento funzionale alle formule classiche della *detection*, con casi di puntata che vengono risolti proprio grazie a questo talento, unico squarcio su una dimensione sovrannaturale in un mondo diegetico altrimenti pienamente realistico. Presentano una costruzione simile anche altre fiction generaliste, come la miniserie *Kore - L'isola dei misteri* (Canale 5, 2009, in cui compaiono dolmen sanguinanti e apparizioni fantasmatiche), e *Presagio*, episodio della serie antologica *Sei passi nel giallo* (Canale 5, 2012), con la regia di Lamberto Bava. *Presagio* aderisce all'uso di un "fantastico limitato" raccontando la storia di una medium con premonizioni sull'omicidio di una bambina, ma propone in più alcuni stilemi dell'immaginario horror. In tutti questi casi, il tema fantastico rappresenta un'occasione per inserire un elemento di originalità e differenziazione in fiction che rientrano a pieno titolo nella casistica del *crime*.

In un unico prodotto il fantastico viene declinato in forma non limitata, ma compiuta, estesa, complessa e per molti versi originale. È *Il tredicesimo apostolo*, in cui, ancora una volta, il fantastico è utilizzato come un ingrediente popolare e *mainstream*, ibridato con formule narrative, matrici, mondi immaginari provenienti da altri generi di racconto e altri ambienti mediatici.

La fiction nasce nell'ambito della *factory* di Taodue, una casa di produzione in origine indipendente fondata da Pietro Valsecchi e poi fusa nel 2007 con il gruppo Mediaset, per cui produce in esclusiva. Taodue ha costruito, per prima nel contesto televisivo italiano, una specifica identità editoriale garantita da una peculiare gestione dei diversi valori produttivi<sup>14</sup>, per esempio attraverso il coinvolgimento di figure professionali ricorrenti nell'ambito della sceneggiatura, della regia e persino della recitazione. L'identità editoriale della casa di produzione ha preso forma anche attraverso l'importazione di un modello produttivo statunitense, incorporato nel contesto nazionale attraverso la replica di schemi industriali (la lunga serialità e la multistagionalità, un taglio di racconto *multistrand*).

La serie, prodotta a partire dal 2011, si compone a oggi di due stagioni (*La rivelazione* e *Il prescelto*) di 12 episodi da 55' ciascuno e costituisce un punto di osservazione privilegiato per cogliere le forme contemporanee del fantastico televisivo. In primo luogo, si tratta di un fantastico che si rende pienamente visibile: non più solo un tema, una collezione di luoghi, personaggi, situazioni che fanno riferimento a un immaginario convenzionalmente ricondotto alla letteratura e agli audiovisivi fantastici, ma anche uno stile di rappresentazione che li declina in una forma visiva peculiare, li mostra per ottenere attraverso l'immagine un effetto di attrazione spettacolare, che diventa un fattore determinante nel definire l'identità della fiction. A testimonianza che l'evoluzione dei generi televisivi affonda le radici in un complesso reticolo di pratiche culturali, non solo testuali ma anche industriali e legate al polo del consumo, la pratica produttiva di Taodue diventa il punto di partenza per lavorare su un genere che è un territorio quasi inedito per la fiction italiana. La lavorazione inizia da un soggetto di serie ideato da Pietro Valsecchi e basato sulla relazione tra Gabriel Antinori (Claudio Gioè), un giovane teologo che



indaga sui fenomeni paranormali per conto del Vaticano, e Claudia Munari (Claudia Pandolfi), una psicologa. Il rapporto tra i due, che presto assume una connotazione passionale, costituisce il fulcro delle trame orizzontali della fiction, insieme all'indagine sul "dono" di Gabriel, il potere sovrannaturale di riportare in vita le persone morte. Le trame verticali, invece, presentano dei casi di puntata centrati sulle indagini di Gabriel e Claudia intorno a diversi fenomeni paranormali, scelti perché capaci di rispondere a quelli che due *story editors* della serie hanno definito come «due requisiti: servivano casi che potessero interessare il mondo della Chiesa e che fossero conosciuti – anche solo come argomento – dal pubblico generalista»<sup>15</sup>. Il contesto distributivo della fiction influenza dunque anche il suo immaginario fantastico, e i soggetti delle trame di puntata coinvolgono fenomeni come la levitazione, l'autocombustione, l'emolacria di una statua, apparizioni mariane, stimmate, fino ad aprirsi a territori ancora più inspiegabili come la resurrezione, il vampirismo, i *revenants*.

Come già avveniva nel *Segno del comando*, il fantastico del *Tredicesimo apostolo* presenta forti matrici intermediali: non solo attinge a piene mani a un generico immaginario di figure, temi, situazioni, ma s'ispira direttamente ad alcuni antecedenti, di cui riassorbe convenzioni e spunti diretti. La necessità di lavorare su trame di puntata e su trame orizzontali chiama in causa matrici diverse per ciascuno dei due ambiti narrativi. L'avvio del processo creativo con una coppia di personaggi, Gabriel e Claudia, che incarnano da un lato il desiderio di credere al paranormale e dall'altro il raziocinio puro (Claudia è presentata come una scienziata), è un diretto richiamo a *X-Files*, e nello specifico all'agente FBI Fox Mulder e alla scienziata Dana Scully, compresa la storia d'amore utilizzata nel *Tredicesimo apostolo* in modo molto più esplicito e diretto rispetto a quanto avveniva nel prodotto americano. Le trame sentimentali hanno infatti rappresentato il fondamentale gancio narrativo per far passare logiche più strettamente di genere all'ampio pubblico televisivo, con il fantastico al servizio dei protagonisti e delle loro storie: «Fino a quando il fuoco di tutta la storia fosse rimasto su Gabriel e Claudia, sulla loro tensione, sulle loro domande, il pubblico generalista [...] avrebbe seguito anche il fantastico e il genere». La scelta di ambientare le vicende in ambito religioso rimanda in modo vago ai romanzi di Dan Brown ma anche alla tradizione del *crime "in tonaca"* della fiction italiana (come *Don Matteo*). Le trame orizzontali che mettono al centro un'organizzazione parallela al "Direttorio" interno alla Chiesa, di cui fa parte Gabriel, che cerca di controllare tutti i portatori di un talento sovrannaturale isolando una sorta di "specie umana potenziata" da utilizzare per i propri fini, è un richiamo a saghe come quella degli *X Men* targata *Marvel*. In fondo, al di là dei casi di puntata, è proprio Gabriel il più forte riferimento all'irruzione dello straordinario nella realtà apparentemente ordinaria: come Edward Forster è uno studioso, un professore universitario, e come lui incarna la figura dell'eletto, del prescelto destinato a un compito sovrannaturale, animato da un doppio malvagio derivato dallo sdoppiamento della sua personalità, che cerca in tutti i modi di soffocare<sup>16</sup>.

A questa prima fase ideativa e creativa sui due personaggi sono seguiti dei ragionamenti più strettamente produttivi, volti ad applicare l'esperienza maturata dalla casa di produzione al fantastico: come spiegano i due *story editor* della fiction, «la *Taodue* [...] ha affidato la serie a uno dei suoi registi di punta, *Alexis Sweet*, che ha subito intuito le potenzialità visive e spettacolari della serie. La pre-produzione è stata lunga e accurata, ma questo è accaduto anche con altre "serie-evento" della *Taodue*. La differenza è stata quella di declinare il *know-how* e la qualità produttiva in un campo nuovo, in un genere diverso». Il modo fantastico, dunque, piega la costruzione della serie alla necessità di un notevole potenziamento dei valori produttivi: allunga le fasi di pre-produzione, sviluppate attraverso dettagliati *storyboard* e test in 3d sui movimenti dei personaggi, e allunga soprattutto quelle di postproduzione dedicate agli effetti speciali.

Questo "potenziamento" ha avuto luogo soprattutto nel corso della seconda stagione, in cui i tentativi di spiegare i fenomeni su cui indagano Gabriel e Claudia in chiave razionale, confinandoli dunque fuori dal meraviglioso e collocandoli nel campo di quello che Todorov definisce *strano*<sup>17</sup>, declinano per lasciar spazio a una piena adesione dell'enunciatore alla presenza di fenomeni paranormali e sovrannaturali nell'universo diegetico. L'esitazione tra l'attribuire i feno-





*Il tredicesimo apostolo*



Qui e a fronte, *Il tredicesimo apostolo*

meni allo strano o al meraviglioso si assottiglia sempre di più, la frattura ontologica dell'universo diegetico dalla realtà come la conosciamo diventa sempre più potente<sup>18</sup>. Con sempre maggior decisione, si affacciano nel racconto i riferimenti alla magia e le convenzioni espressive dell'horror. Ne è testimonianza anche il personaggio di Claudia: portatrice durante il corso della prima stagione di un'istanza scettica, di una visione scientifica contrapposta a quella mistica e fideista di Gabriel, si riconfigura nella seconda stagione con una progressiva accettazione del sovrannaturale (che prende forma anche nel suo corpo dopo che sviluppa una misteriosa malattia degenerativa impostale dall'arcinemico di Gabriel, Bonifacio Serventi<sup>19</sup>) e con la perdita di potenza del suo conflitto interiore per resistere all'inspiegabilità dei fenomeni che osserva. Il mondo diegetico si trasforma per dar vita a un fantastico illimitato, che presenta notevoli ibridazioni con stilemi horror, sia da un punto di vista tematico che espressivo: spesso la paura non è solo suggerita in modo indiretto, ma evocata attraverso immagini e situazioni molto esplicite, come nel caso della storyline della seconda stagione legata al personaggio di Jacopo, che ha il dono di rendere reali per gli uomini le loro paure più recondite: una massa di topi, un'invasione di tarantole o il senso di soffocamento. Il mostruoso diventa oggetto che scatena un terrore diretto<sup>20</sup>: vampiri, demoni crudeli, animali paranormali che assaltano in modo cruento (come il branco di cani di fumo).





Nel *Tredicesimo apostolo* il fantastico diventa propriamente audiovisivo, si rende cioè visibile attraverso un uso inedito e intenso degli effetti speciali, che vanno dal trucco, al *composting* di immagini di diversa provenienza, fino all'uso della tecnica del *motion capture* utilizzata per realizzare i *face replacements* nelle scene in cui Gabriel lotta contro il suo doppio malvagio.

Questa transizione testuale corrisponde alla volontà di agganciare un pubblico più giovane, più sintonico con logiche fantasy anche grazie alle matrici costituite dalla serialità Usa<sup>21</sup>: «I dati di ascolto sembravano suggerire una disponibilità del pubblico nei confronti di argomenti, atmosfere, toni che nella prima stagione erano stati trattati con maggior distacco e con più sfumature». Ma, allo stesso tempo, alla luce del calo degli ascolti registrato durante la messa in onda della seconda stagione, è una transizione che conferma la difficoltà, per prodotti esplicitamente di genere, di imporsi presso un pubblico generalista. Questo conduce direttamente ad alcune considerazioni finali che, alla luce di tutti i casi presentati, ribadiscono la sostanziale difficoltà di rappresentazione che ha contrassegnato, nella storia della fiction italiana, il fantastico, esito sempre in bilico di una lotta tra creatività e costrizioni. Una creatività che si è espressa attraverso le individualità di alcune figure professionali (registi, sceneggiatori, tecnici) e costrizioni dovute a molteplici fattori, come la tecnologia, che almeno in una fase iniziale ha rappresentato un limite importante all'utilizzo dell'immagine come attrazione (per schermi troppo





Il tredicesimo apostolo





piccoli, di bassa definizione). O come le specifiche caratteristiche del pubblico della fiction generalista, sommate alla forte sospensione dell'incredulità che l'adesione a un racconto fantastico richiede: tali caratteristiche hanno inibito il lavoro su generi anche diversi dal fantastico. Ma al contempo avvalorano la tesi che il fantastico, proprio per le sue peculiarità strutturali segnate da fluidità e apertura, si offre come un territorio interessante per aprire una discussione di metodo sulla storia dei generi nella tv italiana, in cui lo studio non parta da categorie astratte ma inserisca i prodotti nel loro contesto storico.

1. Cfr. Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Bari 2000.
2. Non è nei propositi di questo saggio ricostruire la ricchissima letteratura critica sul tema del fantastico, audiovisivo e letterario. Oltre ai casi puntuali citati nelle successive note, un riferimento di sfondo è Giorgio Cremonini, *Viaggio attraverso l'impossibile. Il fantastico nel cinema*, Edizioni ETS, Pisa 2003.
3. Ivi, p. 12.
4. Coltivato nella tv italiana con la miniserie *Fantaghirò* (1991, Canale 5).
5. È la prospettiva suggerita da Jason Mittell nel suo *Genre and Television. From Cop Show to Cartoons in American Culture*, Routledge, New York-London 2004. Anche Catherine Johnson si è servita di un approccio simile nel suo studio sul fantastico nella tv inglese e americana, *Telefantasy*, Bfi, London 2005.
6. Cfr. Roy Menarini, *Cinema e fantascienza*, Archetipo Libri, Bologna 2012.
7. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2004, p. 239.
8. Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Roma 1985.
9. Gaetano Stucchi, *Un cocktail di sapori misteriosi*, «Radiocorriere», 21, 1973, p. 33.
10. Cfr. Katherine A. Fowkes, *The Fantasy Film*, Wiley-Blackwell, Hoboken (NJ) 2010.
11. Cfr. Jean-Luis Leutratt, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Le Mani, Genova 2008, p. 41.
12. Cfr. Milly Buonanno, *La fiction italiana*, Laterza, Roma-Bari 2012.
13. S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit.
14. Cfr. Massimo Scaglioni, Luca Barra (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma 2013.
15. Il caso di *Il tredicesimo apostolo* è stato ricostruito anche attraverso un'intervista agli story editors Andrea Nobile e Mizio Curcio realizzata in data 20 aprile 2014, da cui sono tratti tutti i successivi virgoletati.
16. Per una riflessione sul tema del doppio nel fantastico, cfr. il già citato volume di Leutratt.
17. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1981.
18. K.A. Fowkes, *The Fantasy Film*, cit., p. 5.
19. La rappresentazione del corpo femminile come "luogo" d'incarnazione di fenomeni sovrannaturali è un tema già esplorato in *X-Files*, cfr. Lisa Parks, *Special Agent or Monstrosity? Finding the Feminine in "The X-Files"*, in David Lavery et al. (a cura di), *Denying All Knowledge. Reading The X-Files*, Syracuse University Press, Syracuse 1996, pp. 121-134.
20. Cfr. Vivian Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers University Press, New York 1987.
21. Dove il fantastico televisivo si declina in prodotti di successo come *Teen Wolf*, *True Blood* (trasmessi in Italia dalla rete giovanile per eccellenza, Mtv) o *The Vampire Diaries*.

**Cecilia Penati** è docente a contratto del corso Linguaggi della radio e della televisione presso la facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere dell'Università Cattolica di Milano. Presso la stessa università svolge attività di ricerca sui testi e il consumo della televisione presso il Ce.R.T.A. (Centro di ricerca sulla televisione e gli audiovisivi). È inoltre docente a contratto del corso Forme della divulgazione dell'arte contemporanea in televisione presso l'Università IULM di Milano. Ha pubblicato *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e culture di visione*, Vita e pensiero, Milano 2013, oltre che numerosi saggi sulla storia della televisione in volumi e riviste scientifiche italiane e internazionali (tra cui «Comunicazioni sociali» e «Journal of European Television History and Culture»).

