

# MONDI SERIALI

Percorsi semiotici nella fiction

a cura di  
Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini



## UNO SGUARDO TRASVERSALE SULLA FICTION ITALIANA Il caso Boris

Isabella Pezzini

Il mio sguardo “trasversale” sarà allineato a quello di *Boris*, la prima serie prodotta da Fox Channels Italy, suddivisa in 14 puntate e andata in onda la prima volta su Fox Italia nella primavera del 2007<sup>1</sup>. *Boris* si è distinta con successo dalle altre serie in programmazione sotto molti aspetti: per la qualità della sceneggiatura, per il ritmo degli episodi, per la complessiva felicità delle sue trovate. È certo un prodotto di nicchia – dunque più aperto alla sperimentazione –, ma soprattutto è rivolto a uno spettatore critico, abbastanza assiduo da lasciarsi coinvolgere e appassionare dall’offerta di fiction ma al tempo stesso capace di prendere le distanze e apprezzare la messa a nudo dei meccanismi televisivi da cui è catturato. È quindi un prodotto adatto alla tv satellitare, in qualche modo emblematico della sua ricerca di specificità rispetto a quella generalista. *Boris* rappresenta infatti un capitolo di esplicita meta-tv: è una fiction in chiave satirica sulla fiction italiana più riconoscibile.

Il plot è semplice e occhieggia spiritosamente alle mode del *backstage* e del *reality*: cosa succede davvero su un set romano specializzato nella produzione di fiction scadenti ma, fino a prova contraria, di successo? Riusciranno i nostri eroi, antipatici ma realistici, a continuare a girare, malgrado l’assalto reiterato dei più disparati antisoggetti? Si tratta di un testo costruito a partire dalle pratiche produttive che ne sono all’origine, e che dunque ci dovrebbe permettere di parlare in modo pertinente del nesso che li lega. *Boris* è una meta-fiction: racconta come si fa una fiction italiana – “all’italiana” – e lo rappresenta in modo così icastico che, secondo Antonio Dipollina,

critico tv di "Repubblica", "tutti desiderano vedere questa orrenda fiction che stanno girando, *Gli occhi del cuore*"<sup>2</sup>.

Come tutte le caricature, *Boris* mette in evidenza i tratti salienti del soggetto che deforma: diventa quindi un testo rivelatore del proprio sottotesto. Inoltre, invita a riflettere più in generale sul modo in cui studiare un fenomeno – la fiction –, che si presenta come particolarmente adatto a uno sguardo sociosemiotico. È un oggetto, cioè, la cui delimitazione e costruzione metodologica tende a non esaurirsi nell'immanenza di un singolo testo o di un *corpus* di testi. Oltre che nei termini testuali classici, andrebbe caratterizzato anche come spazio di intersezione fra altre due reti di relazioni: una di pertinenza più diretta, più interna al testo, e una più esterna. Quella più interna è la rete costituita dai modi di fare, dalle pratiche che conducono a determinati risultati testuali, dalle prassi enunciative specifiche e necessarie le cui tracce vengono di solito cancellate dal prodotto finale. La rete più esterna è invece costituita dai legami dell'oggetto testuale con altri testi e pratiche appartenenti all'ambiente semiotico e discorsivo più vasto, come i paratesti – trailer, annunci, riassunti – ma anche gli oggetti medialti diversi – programmi tv, articoli di giornale di vario genere, siti Internet, eventi – e le forme di discorsività legate alla vita quotidiana, come le chiacchiere, il gossip, e così via.

La struttura di *Boris* è quella di un'unica narrazione cornice, con un inizio e una fine, che coincide con la produzione della fiction-oggetto, all'interno della quale ogni episodio ha una relativa autonomia e segue una struttura costante (Grignaffini 2004).

Si inizia con una doppia soglia, che prepara e indirizza lo spettatore nei confronti di ciò che vedrà. Alcune scene *in medias res* introducono il tema principale dell'episodio, sintetizzato dal titolo che compare al termine di questa prima sequenza. Segue la sigla, sempre uguale in ogni episodio e legata al *concept* della serie: ogni personaggio è inquadrato in successione in un istante rappresentativo e canta un verso del motivo, una canzone di Elio e le Storie tese. La sigla, in questo modo, offre una chiave del programma anche in termini di genere: si tratta sicuramente di una commedia, che eseguirà a suo modo la ricetta dello Pseudo-stagirita citato da Umberto Eco ne *Il nome della rosa*.

"Definiremo dunque di quale tipo di azioni sia mimesi la commedia, quindi esamineremo i modi in cui la commedia suscita il riso, e questi modi sono i fatti e l'eloquio. Mostriamo come il ridicolo dei fatti nasca dalla assimilazione del migliore al peggiore e viceversa, dal sorprendere ingannando, dall'impossibile e dalle violazioni delle leggi di natura, dall'irrelevante e dall'inconsequente, dall'abbassamento dei personaggi, dall'uso delle pantomime buffonesche e volgari, dalla disarmonia, dalla scelte delle cose meno degne. Mostriamo quindi come il ridicolo dell'eloquio nasca dagli equivoci tra parole simili per cose diverse e diverse per cose simili, dalla garrulità e dalla ripetizione, dai giochi di parole, dai diminutivi, dagli errori di pronuncia e dai barbarismi". (Eco 1980: 429)

La sigla introduce e caratterizza i vari personaggi, sottolineando nel contempo l'aspetto corale della narrazione: anche se la prima puntata esordisce con una narrazione costruita a partire dalla prospettiva dello stagista Alessandro, infatti, non sempre questa rimane costante. Il titolo della serie, *Boris*, è il nome del personaggio muto per antonomasia: un pesciolino rosso nella sua apposita boccia di vetro, sempre sul set, portafortuna del regista e *mascotte* della troupe. Oltre a prendere in giro le manie scaramantiche dei registi, la figura della boccia di vetro attiva esplicitamente anche l'immagine della sfera di cristallo degli indovini: una delle isotopie che attraversano la serie è certamente quella dell'incertezza del risultato, e quindi della precarietà del lavoro.

Si diceva che si tratta di una narrazione corale: in effetti, la galleria dei personaggi è molto ricca e si sviluppa per cerchi concentrici successivi, a partire da un centro, il set, fino al cerchio più esterno, quello dello spettatore a casa propria. Anzitutto ci sono i personaggi *sulla scena*, il set, e gli immediati *fuorisce*, tutti fortemente caratterizzati dal *ruolo tematico* che hanno nella produzione rappresentata e dal *ruolo patetico* che hanno nell'interazione sociale che la accompagna. Come nei laboratori scientifici descritti dal sociologo Bruno Latour, e prima ancora nelle cucine attigue ai ristoranti descritte da Erving Goffman, infatti, nei capannoni di Cinecittà non si tratta "semplicemente" di realizzare delle procedure ben programmate, come avviene sui set americani (Visca 2007), ma si tratta, ogni volta, di arrivare a "fare la giornata" malgrado tutto. Sono frequenti infatti gli incidenti e gli imprevisti che sono sostanzialmente di due tipi, e si intrecciano in ogni episodio: un impedimento che viene dall'esterno, dalla produzione – un giorno la virata comica da dare alla serie, un altro la *pruderie* anti-abortista –, e uno, spesso di carattere relazionale, che ha origine dall'interno della troupe.

## LA GALLERIA DEI PERSONAGGI

*Boris* si svolge soprattutto, claustrofobicamente, in quel "non luogo" che è un set televisivo a Cinecittà, spazio ctonio segmentato a sua volta in una serie di sottospazi: i camerini degli attori, un esterno di ricordo, alcuni gazebo per mangiare, i depositi, occasionalmente la toilette situata al piano superiore. Si oppone a questo spazio, situato in periferia, in cui si consuma lo psicodramma quotidiano della troupe, il palazzo cittadino, vetrato ma ugualmente claustrofobico, dove staziona il produttore-eminenza grigia, il temutissimo dottor Cane. Fra questi spazi, fungono da ufficiali di collegamento sia Claudio Lopez, sia soprattutto il cellulare, attraverso cui arrivano anche le voci e i disturbi dal resto del mondo e della vita: spazi a cui tutti anelano ritornare, magari con un po' di soldi in più. Sullo sfondo, poi, ci sono gli spazi davvero mitici del cinema, compresa l'America.

Ecco dunque arrivare, a naso in su, lo stagista di regia Alessandro, timido, educato, assolutamente privo di esperienza: è suo lo sguardo ingenuo da cui prende inizio la narrazione, e per questo sarà subito sbeffeggiato, nel migliore dei casi, da tutti gli altri personaggi. In particolare, è interessante notare che per lui il lavoro sul set è un *oggetto utopico*, diversamente dagli altri per cui è oggetto eminentemente *pratico*, spesso degradato rispetto all'oggetto iniziale, come esprimono le due figure in opposizione di *cinema e televisione*. Forse anche per questo, Alessandro è disposto ad accettare (quasi) tutto pur di rimanere sul set. Nel corso del tempo il suo personaggio presenta una lenta evoluzione, tanto che in una delle puntate finali, in assenza del regista titolare, viene addirittura nominato assistente alla regia al posto dell'onnipotente Arianna.

Il regista René, con un passato dignitoso, non crede più nel cinema, che ogni tanto ricompare nei suoi discorsi come valore alternativo, sinonimo di impegno ma anche di astrusità. René si è perfettamente adattato alle richieste della produzione e del pubblico televisivo e, sia pure con qualche accenno di crisi, va avanti con la sua filosofia, che è quella di "fare la giornata", così come "vive alla giornata". Pur con momenti di insicurezza, crede di essere (stato) bravo e che finirà per "cavarsela". Spesso si vergogna di quello che ha fatto: nel III episodio, per esempio, ripensa alla fiction *Caprera* che ha girato qualche anno prima (ne vediamo un breve esilarante segmento), e commenta "mamma mia, che monnezza ho fatto!". Eppure, quando gli viene richiesto di girare un corto (intitolato *La formica rossa*) da un assessore di sinistra, disprezza l'occasione – che comunque coglie con disillusione e cinismo – nonché il committente. Di fatto, oscilla fra depressione e mitomania.

Suo degno compare è Duccio, il direttore della fotografia: anche lui sarebbe bravo, ma è caduto in preda alla depressione e poi alla droga. Lavora per campare ma con la mente è altrove: oltre a spacciare saltuariamente, è addirittura coinvolto in un affare di pescherecci in Sicilia. Per un intero episodio accusa il resto della troupe, uno per uno, di averlo derubato, finché ritrova il denaro, che nessuno in realtà aveva toccato: ma non lo dice, continuando in malafede a pontificare sull'amicizia tradita.

La coppia di attori protagonisti, Stanis e Corinna, in realtà si detesta. Stanis è il belloccio vanesio, sempre in vena di scherzi di dubbio gusto, che riveste la propria vacuità con una patina di snobismo: detesta la fiction "all'italiana" e i comici toscani, si vuole impegnare per il Darfur ma non sa nemmeno dove si trovi. Corinna carina ma insicura, viziosa e isterica, è raccomandata: nonostante reciti malissimo coltiva l'ambizione di diventare la "nuova Ferilli".

Arianna, assistente di regia, in realtà – *nomen omen* – è l'unica davvero competente: controlla tutto il processo di produzione, sa interagire con gli attori e con la troupe e ottenere quello che è necessario. Apparentemente spietata con lo stagista, è anche molto brava con la cinepresa, come si vede quando René, per un motivo o per l'al-

tro, le lascia campo libero: riesce così a girare bene l'unica scena di sesso della serie e a finire il corto intellettualistico che a René non riesce.

Biascica, il capo elettricista, è in apparenza il più cattivo con i sottoposti, domina lo stagista "schiavo" Lorenzo, eppure fa il sindacalista ed è più ingenuo di quanto non sembri, molto connotato secondo lo stereotipo del "romano de Roma": individualista, concentrato sulla passione per la squadra giallorossa, erotizzato, menefreghista. Di basso profilo anche Itala, la segretaria di produzione, a cui piace bere e che aderisce totalmente al mondo della tv, adora gli attori, rappresenta il pubblico ingenuo del peggiore trash televisivo e ammira il comico Mastellone, che arriva sul set per dar corso all'ibridazione della serie. Potremmo poi continuare con Gloria, la truccatrice, che legge tutto in chiave sentimentale.

Fra i personaggi *fuori scena* si distinguono i tre sceneggiatori, incapaci, cinici e solo interessati al denaro; il dottor Cane, anziano e sessuomane dirigente della rete, che non si vede mai in faccia; e ancora Diego Lopez, il delegato della produzione, portordini del dottor Cane, bonario e a sua volta facilmente raggirabile.

La galleria dei personaggi si estende ancora, a rendere l'idea dell'affollato mondo televisivo: particolarmente degni di nota sono due rappresentanti del pubblico iscritti nel testo. Il primo è una vecchietta che, dalla sua cucina, applaude alla tirata anti-abortionista infilata a forza nella serie da uno scrupolo opportunista del dottor Cane. L'altro è un vero e proprio fan della serie, Paolo, che ha costruito un sito internet dedicato agli *Occhi del cuore*: è un ragazzo disabile, che arriva sul set in sedia a rotelle e che a poco a poco ne scopre l'ipocrisia e il cinismo, rimanendone disgustato al punto da trasformare il proprio sito in uno spazio di smascheramento e di denuncia.

## FICTION E VITA QUOTIDIANA

Si osserva spesso che la fiction tv ha delle forti contiguità con la vita quotidiana, tende a "impastarsi" con essa soprattutto per il posto che essa occupa nei consumi mediiali degli spettatori, per i contenuti che articola e per il ruolo di riferimento cognitivo-passionale che può assumere relativamente alla percezione, comprensione e gestione della quotidianità stessa. Lo spettatore di fiction è, in genere, disponibile a essere fidelizzato: ciò che cerca è un programma che non si esaurisca nell'arco di una serata, ma la cui visione diventi un appuntamento fisso, un piccolo rito, un'occasione di chiacchiera e, in certi casi, di ritrovo con altri spettatori che condividono la sua passione. I contenuti testuali, organizzati in sottogeneri specifici, spesso si avvicinano a quelli del suo vissuto o del suo immaginario, cercano di captarli, li enfatizzano, li espandono o li deformano, rielaborandoli più o meno profondamente secondo modalità figurative. Diventano oggetto di chiacchiera o di commento collettivo, ma spesso fungono anche da modello o riferimento, diretto o indiretto, del modo di

comportarsi reale in circostanze date. La fiction partecipa a tutti gli effetti al movimento critico e autoriflessivo attraverso il quale la società, mediante la produzione simbolica, si mette in scena ed entra in comunicazione con se stessa (Landowski 1989). Anche l'antropologo Victor Turner (1986) aveva osservato il rapporto fra i vari tipi di *performance* spettacolare e la società in cui essi si svolgevano per verificare in che modo i "vari generi di *performance* non [fossero] semplici specchi ma specchi magici della realtà sociale: ingrandiscono, invertono, riformano, magnificano, addirittura falsificano deliberatamente gli eventi riportati dalle cronache" (ivi: 39). Questa prospettiva si può facilmente estendere all'ambito televisivo.

Se la fiction ha un ruolo nella vita del pubblico, anche il pubblico ha un ruolo importante nella vita della fiction: con il suo ascolto e, più in generale, con le forme di supporto o addirittura di culto (lettere, siti internet, blog), può decretarne il successo, la promozione, l'espansione o il declassamento, se non la morte anticipata (Vulli 2002). Fiction e vita quotidiana, inoltre, hanno molti punti di contatto per i *modi* e i registri linguistici adottati, che sono quotidiani e medio-bassi pur quando trattano problematiche importanti<sup>3</sup>. Le fiction sono infatti orizzontali: il pubblico prova in genere sentimenti di virtuale parità nei confronti dei personaggi e delle storie raccontate. Queste sono in genere fruite in un'attitudine di relax cognitivo, relativamente variabile in funzione dei sottogeneri. La competenza dello spettatore è costruita e rafforzata da un circuito specifico di fruizione, che comprende altri programmi televisivi trasmessi nello stesso periodo o in periodi contigui, la stampa popolare e televisiva, e inoltre, come si accennava, le produzioni linguistiche e immaginarie dello spettatore stesso nelle occasioni sociali di chiacchiera, anche mediata dal computer.

Fra questi ambienti comunicativi, spesso si costruiscono alcuni legami figurativi, resi evidenti dalla ricorrenza degli attori, che nello stesso periodo di tempo interpretano personaggi diversi in più di un programma, che sono fotografati, che raccontano sui giornali i ruoli che hanno interpretato o stanno interpretando. Questa intermedialità del personaggio di finzione è sottolineata da Gianfranco Marrone nel suo studio su Montalbano: per molti versi, la figura creata da Camilleri "eccede la narrazione propriamente detta (per definizione con un inizio, uno svolgimento e una fine) per abitare in universi immaginari più ampi e al tempo stesso più rarefatti, all'interno dei quali vaga in tipi di discorso molto diversi come quello giornalistico, quello politico, quello promozionale, e così via" (Marrone 2003: 13). Se il personaggio esce dalla narrazione in cui è stato generato e in qualche modo vive di vita propria, l'attore in carne e ossa si trova a dar vita ad un effetto di senso simmetrico e inverso: riassume nella propria identità mondana anche tutte quelle dei personaggi cui ha dato un rivestimento corporeo<sup>4</sup>. In questo senso, adottando la metafora dei mondi possibili narrativi, si potrebbe dire che l'attore è dotato di una *trans world identity* (Eco

1979), cioè di un'identità in grado di attraversare diversi mondi possibili, come quello della vita reale e quello della fiction, arricchendosi di tratti nel passaggio dall'uno all'altro, guidando inoltre lo spettatore fra di essi. L'attore viene identificato con il personaggio che interpreta o ha interpretato e, spesso, nei momenti di successo, è presente in più fiction allo stesso tempo. È un tratto sottolineato anche in *Boris*, interpretato da attori noti al grande pubblico delle fiction sia in veste di protagonisti – in particolare Pietro Sermonti (Stanis), già in *Un medico in famiglia* – sia in veste di *guest star* delle singole puntate. Inutile dire che nella nostra fiction il gioco si complica ulteriormente – e con esso il potenziale piacere dello spettatore – attraverso meccanismi di rovesciamento: il grande attore in questo nuovo contesto deve essere "cane", il medico rigoroso è uno sciocco vanesio, l'attrice impegnata pensa solo alla carriera, e così via.

## ISTRUZIONI PER L'USO

In particolare alcune fiction, in cui spazi, tempi e personaggi sono costruiti giocando fortemente sulla contemporaneità, sembrano plasmate sull'offerta di "istruzioni per l'uso" riguardanti l'esistenza stessa: sono allora collezioni di esempi di casi di vita, ai quali alla fine viene trovata una morale adattata, talvolta lontana da ogni *dover* o *voler essere* generale o di principio. Un esempio che ha fatto scuola in questo senso è stato *Sex and the City*, in cui l'esplicito passaggio dalla vita al testo è dato, alla fine di ogni episodio, dalla protagonista che fa la giornalista e racconta in una rubrica le proprie esperienze e quelle delle sue amiche, traendone considerazioni che vanno a comporre passo dopo passo una piccola filosofia *ad hoc*. Esempi più casalinghi, in questo senso, sono le soap, o le fiction-soap: *Un medico in famiglia*, ormai dominato da Lino Banfi, ha – malgrado una lieve deriva comica – un accentuato carattere di *problem solving* nel piccolo cabotaggio quotidiano (l'acquisto del cellulare alla bambina, le relazioni fra familiari, l'integrazione multietnica), come se rispondesse a una generale richiesta di "saper vivere" basata sull'esperienza messa in scena, in cui ogni principio astratto viene messo in gioco nel meccanismo di prova ed errore.

*Boris* è un testo ricco di istruzioni per l'uso a doppio titolo: da una parte rispetta il ruolo della fiction di fornire chiavi di lettura e consigli pratici nei confronti della vita – riguardanti, ad esempio, quello che accade a un giovane stagista alle sue prime esperienze nel mondo del lavoro –; dall'altra istruisce su come si passa dalla vita alla fiction in quello strano mondo di mezzo che è appunto la produzione televisiva, approfittando della quasi immediata tendenza delle pratiche a concatenarsi narrativamente (Fabbri 2005). Qualsiasi processo di produzione, infatti, si organizza facilmente come una storia, secondo fasi distinte concatenate tra loro sia nel tempo sia nello spazio – certe operazioni vanno fatte prima di altre, o separatamente: trucche-

rò l'attore prima di riprenderlo, gli farò studiare il copione per poi farlo recitare. C'è dunque una sorta di risonanza tra la costruzione del contenuto della fiction e la costruzione della fiction stessa. *Boris* parla della costruzione del testo *Gli occhi del cuore 2* in quanto costruzione di un *oggetto* o di un prodotto, riprendendo in sedicesimo e in chiave parodistica una nobile tradizione di testi sul testo (come *Otto e mezzo* di Fellini, *Effetto notte* di Truffaut, *Hollywood Ending* di Woody Allen).

## SOGGETTI E OGGETTI

In *Boris* troviamo dunque riunite le due modalità costruttive di *soggetti* e di *oggetti* che Greimas considerava pertinenti per la descrizione semiotica. Nell'analisi della ricetta della zuppa al pesto, in particolare, lo studioso distingue tra la fiaba, che costruisce soggetti, e la ricetta, che costruisce oggetti (Greimas 1983). La ricetta è concentrata sul concatenamento di programmi del fare (rispetto allo *schema narrativo canonico* completo manca il momento della manipolazione, dato che chi legge la ricetta ha già deciso di realizzare la zuppa), sul *saper fare* e sul *saper essere* che sono necessari. L'attitudine nei confronti dell'oggetto, la zuppa-fiction nel nostro caso, è sostanzialmente pragmatica: il valore principale che apparentemente viene veicolato è quello del "sapersi muovere" e del "sapersi arrangiare" all'interno di un mondo relativamente fluido, dalle regole e dai comportamenti approssimativi, orientato dall'accordo relativo fra interessi particolari continuamente rimessi in gioco. Fra l'altro, è divertente notare come anche in *Boris* venga illustrata una ricetta, forse in una sottile citazione degli arancini di Montalbano: nel VII episodio, dal titolo "Quando un uomo sente la fine", aspettando la telefonata di Lopez che sta esaminando il premontato, René scarica dalla macchina una cassetta con il suo limoncello fatto in casa, che distribuisce a tutti in apposite ampolline. È un richiamo all'isotopia scaramantica e all'attitudine *bricoleuse* del nostro regista: il limoncello è un liquore fatto in casa che è diventato uno stereotipo della cucina italiana, come la rucola e i pomodorini. Toppo dolce e verdastro, come un filtro modesto ma efficace, viene ingollato generosamente dalla troupe (tranne che da Alessandro e Arianna: i "puri", gli "osservatori"), che in mancanza di meglio finisce per ubriacarsi: non diversamente da quanto fa il pubblico con la cattiva fiction egualmente "casereccia" che gli viene abitualmente propinata.

La fiction costruita in *Boris* è appunto considerata da tutti i suoi personaggi come un *prodotto*, come un oggetto (testuale) e non come *favola*: è un modo di guardare al testo che si può estendere a tutti i prodotti culturali, nella misura in cui ci si concentra su di un insieme di caratteristiche tecniche, appartenenti sia al piano dell'espressione sia a quello del contenuto, che sono estranee alla logica del racconto-enunciato e invece sono essenziali alla logica della sua enunciazione pragmatica.

Ma al tempo stesso, come abbiamo visto, *Boris* è anche la fiaba dei soggetti che costruiscono questo particolare oggetto. Fra le conseguenze di questa situazione, gli attori della macronarrazione "fare una fiction" non comprendono solo i soggetti narrativi nei ruoli normalmente ricoperti all'interno dell'enunciato, nelle diverse parti recitate, ma sono coinvolti anche nei ruoli esterni, nel loro "essere attori/produttori di fiction". Ciò che *Boris* mostra è appunto come il loro essere nella vita condiziona il loro essere nella fiction. Un primo esempio è l'arrivo di Stanis sul set, con tutti intorno: Arianna, che tiene saldamente in mano il filo della produzione, gli fa notare che per contratto non dovrebbe giocare a tennis e spostarsi in moto; lui sulle prime fa il vezzoso e sembra apprezzare i saluti, finché si arrabbia e svela di volersene andare al più presto per un ingaggio più vantaggioso e di costruire la propria supposta superiorità sul disprezzo nei confronti degli altri. L'altro esempio è il blocco dell'attrice protagonista, Corinna, quando secondo la sceneggiatura deve pronunciare la frase "ho 34 anni": invece di considerarla un'affermazione relativa al personaggio che interpreta, si preoccupa immediatamente di perdere, invecchiandosi, *appeal* presso i suoi fan, e soprattutto nel borsino dei produttori; all'ultimo momento, dopo aver sfinito la troupe con i suoi capricci, troverà un *escamotage*, dicendo "ho l'età che ho". Ma l'episodio più divertente – e rivelatore – è quello dell'intervista incrociata a Stanis e Corinna durante una conferenza stampa, in cui la giornalista chiede se dall'amore recitato sul set sia nato qualcosa anche nella vita. I due, visibilmente imbarazzati, non sanno cosa rispondere perché i loro agenti non si sono accordati sull'argomento: si detestano, ma devono comunque simulare una buona intesa reciproca per non togliere verosimiglianza alla fiction che stanno recitando.

Questa permeabilità tra *fuori scena* e *set*, altamente controllata, è ciò sui cui si basa la costruzione del divo e su cui si regge il circuito del gossip e della relazione con il pubblico, che ha a sua volta i suoi attori (gli agenti, i produttori, gli uffici stampa, i giornalisti, fino ai lettori). *Boris* sottolinea la contiguità con la vita non solo per il risultato che si vede nella fiction in costruzione – un tipico *mélo* enfatico – ma anche a un livello ulteriore, dato che, essendo un programma satirico, non si limita a mostrare, ma decostruisce anche il mondo dello spettacolo così come è costruito dalle agenzie stampa e dai giornali di gossip. Fiction è dunque "finzione", non solo in quanto simulazione di situazioni, ma anche in quanto autentico  *fingere* ciò che non è.

Con tutte le conseguenze del caso: per esempio, l'enfaticizzazione della dimensione *collettiva* rispetto a quella *individuale*, tipicamente considerata un valore del fare tv. Anche in questo caso, *Boris* ne mostra l'aspetto deteriore, di collaborazione obbligata, di disistima e di insofferenza reciproca: l'attante collettivo si realizza solo quando sono tutti sbronzi, quando vogliono tutti andare via, quando vogliono tutti essere pagati o quando si coalizzano contro il "nemico esterno" di turno.

Siamo così arrivati, sotto la patina brillante, a iniziare a cogliere anche le virtù abra-

sive di *Boris*. Una serie che, almeno nelle intenzioni, vorrebbe appartenere al genere satirico, definito giuridicamente come quella “manifestazione di pensiero” che “nei tempi si è addossata il compito di ‘*castigare ridendo mores*’, ovvero di indicare alla pubblica opinione aspetti criticabili o esecrabili, al fine di ottenere, mediante il riso suscitato, un esito finale di carattere etico, correttivo cioè verso il bene”<sup>5</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Dal sito di Fox Italia: “Boris è la storia di una troupe televisiva culturalmente rassegnata al brutto e intenta a girare la seconda stagione del discutibile *Gli occhi del cuore*. Un dissacrante viaggio dietro le quinte dello *showbiz*, raccontato attraverso lo sguardo di Alessandro, stagista di regia alla sua prima esperienza su un set”.

<sup>2</sup> Il critico verrà ringraziato, all’interno di una delle puntate successive della stessa fiction, con un cameo che gli è esplicitamente dedicato. Corinna fa i capricci e per convincerla a girare il regista le dice che Dipollina è sul set: le presenta invece lo stagista tuttofare, costretto a stare al gioco.

<sup>3</sup> In *Boris*, un esempio aggiunge alla parodia del tema esistenziale la critica alla cattiva recitazione: nell’episodio, Corinna, ansimando vistosamente, recita un pezzo in cui esprime il suo disagio, che Stanis riassume, sempre con grande enfasi, con la battuta “Questo vuol dire... crescere!”. Il tutto accompagnato dalle esclamazioni fuori campo del regista: “Cagna! Cagna!”.

<sup>4</sup> Secondo uno schema che ricalca, a un livello ulteriore di stratificazione di piani semiotici, la non necessaria corrispondenza “uno a uno” tra *attori e attanti* fra i differenti livelli del percorso generativo (Greimas 1983).

<sup>5</sup> Prima sezione penale della Corte di Cassazione, sentenza 9246 del 2006.