

STORIE DI FAMIGLIA NELLA FICTION TELEVISIVA

*Milly Buonanno, La sapienza Università di Roma,
milly.buonanno@uniroma1.it*

Abstract italiano

Televisione e famiglia sono reciprocamente coinvolte sotto molti aspetti, e la famiglia costituisce una presenza ubiqua e trasversale in televisione. Il genere più fortemente orientato alla famiglia resta tuttavia la fiction. A partire da tale premessa, l'articolo presenta un excursus dei modi in cui, nel mezzo secolo e oltre della sua storia, la fiction italiana ha prodotto narrazioni e costruito differenti rappresentazioni di vita familiare, tenendo conto, pur senza rispecchiarle, delle trasformazioni che la famiglia stava attraversando nella realtà sociale del Paese.

Parole chiave

Famiglia, televisione, fiction, rappresentazioni, cambiamento

English Abstract

Television and family are mutually involved under many aspects and the family is a ubiquitous and cross-genre presence in television. However, TV drama remains the most family-centred among the television genres. Thus, the article presents an overview of the ways in which, over the five decades and more of its history, Italian TV drama has told stories and

constructed different representations of family life, following, but not mirroring, the transformations that the family was going through in the changing social reality of Italy.

Keywords

Family, television, TV drama, representations, change

1. Una presenza ubiqua

Famiglia e televisione sono inestricabilmente legate in un rapporto di reciproca intersezione. La televisione, come tecnologia e forma culturale, è situata nello spazio fisico e sociale della casa – alimentando nella sfera delle ansietà collettive il timore degli effetti deleteri di questo medium domestico sulla vita e sulle relazioni familiari – e a sua volta la famiglia è per così dire “di casa” in televisione. Niente, forse, è altrettanto ubiquo in televisione come la famiglia; oltre che nei generi narrativi, cioè nelle storie di fiction, la famiglia è diffusamente presente come tema o protagonista di programmi di intrattenimento, reality e talk-show, nelle notizie di cronaca e nella pubblicità, è saldamente insediata nell’orizzonte di strategie di produzione e di offerta che contribuisce a orientare e a regolare, è leggibile in filigrana nella stessa organizzazione dei palinsesti.

Mai come ora, e comunque a partire dagli anni Novanta, la televisione italiana, e non soltanto la programmazione delle reti generaliste come Raiuno e Canale 5 (si pensi anche alle reti del narrowcasting digitale e satellitare come *Real time*, *Lei*, *Fox life*), è apparsa altrettanto saturata dal protagonismo e dalla visibilità della famiglia. Sebbene questo aspetto sia stato poco o per nulla rilevato, la reality-based television, o i cosiddetti reality shows esplosi in anni recenti nei nostri palinsesti televisivi, per una parte consistente della loro variegata e proliferante tipologia configurano una vera e propria televisione familicentrica. Si pensi alla ricerca di familiari scomparsi per il tramite di *Chi l’ha visto?* (Raitre); alle cerimonie e ai ricevimenti nuziali offerti in visione da *Wedding planners* (Real Time), *Quattro matrimoni in Italia* (Fox Life), o comunque prefigurati nelle fasi preliminari della scelta e delle prove dell’abito da sposa, sempre con accompagnamento di familiari, come in *Abito da sposa cercasi* (Real Time), *Chi veste la sposa: mamma contro suocera* (Lei), ai delitti e alle violenze in famiglia narrati dalle cronache dei telegiornali, oggetto di insistite ricostruzioni negli studi di *Porta e porta* (Raiuno), e di conversazioni nei talk show pomeridiani di attualità e gossip; ai contenziosi familiari dibattuti nell’aula di *Forum* (Canale 5), ai melodrammi familiari dell’abbandono, dell’agnizione, della colpa e del perdono, che trovano scioglimento (letteralmente: in lacrime) in *C’è posta per te* (Canale 5); alle famiglie della pubblicità.

Ma soprattutto nei generi narrativi l’ubiquità della famiglia è tale che, a volerne ricostruire esaustivamente la presenza, si dovrebbe citare poco meno di tutto ciò che è passato e passa sugli schermi. Sia pure in ruoli secondari o in posizioni decentrate nello spazio della narrativa, sfondi, squarci e temi di vita familiare sono praticamente presenti ovunque, o quasi; se la famiglia non è sempre protagonista, è raro che i protagonisti non abbiano una famiglia o non ne incontrino una sulla loro strada. Non mi riferisco soltanto alla fiction italiana, poiché al corpus di programmi

televisivi di produzione nazionale si affianca, nella proliferante offerta dell'ambiente multicanale, il corpus assai più esteso delle serie statunitensi e (il recente ritorno) delle soap spagnole, tutte o quasi a forte protagonismo familiare. Né le storie di famiglia restano confinate nel loro genere specifico, il *family* appunto (ad esempio *Un medico in famiglia*, *I Cesaroni*, *Una grande famiglia*), ma infiltrano altri generi: dal poliziesco (*Ho sposato uno sbirro*) al biografico (*Atelier fontana. Le sorelle della moda*) alla *mafia-story* (*Gomorra: la serie*), al feuilleton melodrammatico (*Le tre rose di Eva*), al *teen drama* (*Fuoriclasse*).

Una presenza così pervasiva e trasversale, di certo superiore a quella di qualsiasi altro soggetto, richiama qualche messa in guardia: vale a dire che, soprattutto nel caso della famiglia e della sua rappresentazione, occorre essere consapevoli della parzialità di una lettura limitata alle storie di famiglia offerte dalla fiction italiana. Ritaglio di un discorso televisivo innegabilmente molto più vasto, non per questo tuttavia le "nostre" storie di famiglia sono meno significative; proprio perché la famiglia, sotto vari aspetti, è così centrale per la televisione, è importante sapere come viene raccontata e "fantasizzata" in un settore della produzione nazionale dotato di indubbia risonanza e incidenza nell'immaginario collettivo. Tanto più che, nel caso italiano, siamo in presenza di una doppia centralità della famiglia: nella televisione, come si è già detto, e nella società e nella tradizione culturale di un Paese tipicamente "familicentrico". Egualmente, occorre essere consapevoli del fatto che le narrative – e dunque anche la fiction televisiva – selezionano, re-immaginano e ri-definiscono, piuttosto che rispecchiare meramente la realtà; l'esercizio ermeneutico che può consentirci di scoprire e ricostruire i nessi fra immaginazione e realtà è compito nostro, come spettatori, studiosi, critici.

1.1. Un rapido excursus

Nei sessant'anni trascorsi dall'avvio del servizio pubblico radiotelevisivo (1954) la famiglia italiana, pur conservando parte delle sue specificità distintive, quale ad esempio la densità dei rapporti di solidarietà intergenerazionale e la cruciale funzione di ammortizzatore sociale, è stata attraversata da processi di profonda trasformazione: caduta della natalità, relativizzazione dell'importanza del matrimonio come fondamento del rapporto di coppia e delle scelte di procreazione, crescente instabilità coniugale, diffusione delle coppie di fatto, pluralizzazione delle forme di convivenza e altro ancora (Saraceno, 2012). Al posto di un'esplorazione sincronica della fiction contemporanea, circoscritta indicativamente agli anni Duemila, preferisco pertanto effettuare un excursus diacronico sui modi in cui i cambiamenti della famiglia italiana sono stati rielaborati narrativamente in oltre mezzo secolo di storytelling televisivo. Adotterò a questo fine una

periodizzazione per decenni, pur nella consapevolezza del carattere largamente fittizio di una tale scansione temporale, che ha tuttavia il vantaggio pratico di costituire una convenzione condivisa e pronta all'uso.

2. Anni Cinquanta e Sessanta: la famiglia moderna sotto una lente di ingrandimento

Guido Guarda, un acuto osservatore della televisione delle origini, annotava alla fine degli anni Cinquanta come in Italia, a differenza di altri Paesi, il genere delle storie di famiglia stentasse a emergere e ad affermarsi. Guarda assumeva a termine di confronto il successo delle *situation comedies* americane, con la loro umoristica messa in scena della vita quotidiana di famiglie suburbane medio-borghesi, e attribuiva l'apparente anomalia italiana sia all'assenza di una classe media estesa sia alla difficoltà di «formare con attori nostrani, anche bravi, un nucleo familiare che sappia di vero, che dia realmente l'idea della lunga convivenza [...] di un marito e di una moglie che veramente si sono sempre bisticciati pur amandosi teneramente» (Guarda, 1959, p. 54).

In realtà, appena pochi anni dopo sarà proprio il tema della convivenza familiare a ispirare le storie di *Vivere insieme*: un ciclo antologico di 80 teledrammi (Programma Nazionale, 1962-1970), definiti all'epoca "originali televisivi" per distinguerli dagli sceneggiati, dedicati ai problemi della famiglia moderna. Del tutto aliena dall'approccio umoristico delle sitcom americane, *Vivere insieme* affrontava di volta in volta con programmatica serietà «un caso patologico o semplicemente un momento drammatico della convivenza familiare: sono cioè altrettanti esempi di *deteriorato vivere insieme*» (Sciascia, 1965, p. 10, *il corsivo è mio*). Contrasti fra coniugi, infedeltà coniugale, crisi dell'autorità genitoriale, impatto del lavoro extra-domestico della donna sulla vita familiare, solitudine degli anziani e, in generale, incomprensioni e incapacità di dialogo: la serie coglieva i segnali di ansietà per il cambiamento incipiente della famiglia italiana, e li restituiva ulteriormente amplificati nella narrazione, volta per volta, di un caso-limite. Gli autori rispondevano alle critiche precisando che si trattava piuttosto di «un momento limite di un caso normale [...] quel momento non fa che mostrarci attraverso una lente di ingrandimento i casi di tutti i giorni» (Sciascia, 1965, p. 11).

Verso la fine del decennio, in coincidenza con l'emergere di movimenti – studentesco, femminista – che facevano dell'autoritarismo patriarcale uno dei loro bersagli critici, il primo telefilm italiano di ambiente familiare, *La famiglia Benvenuti* (Programma Nazionale, 1968-1969), si impegnò in un'operazione inversa rispetto a *Vivere insieme*, scegliendo di raccontare non la deteriorata ma l'armoniosa convivenza di una famiglia borghese. Padre di sinistra, moglie-madre casalinga, due figli, una domestica:

presentata come “tipicamente italiana”, non esente da piccole crisi e tensioni sempre felicemente risolte nella riconferma di una piena fiducia nei valori familiari, *La famiglia Benvenuti* si caratterizzava per un misurato ma tangibile egualitarismo nelle relazioni sia coniugali sia intergenerazionali. La serie si proponeva, infatti, di intercettare una delle più significative trasformazioni allora in corso nella famiglia italiana, dove il modello dell'autorità patriarcale stava cedendo il posto a una più paritaria struttura di ruoli e di relazioni.

3. Anni Settanta: la cittadella assediata

Chiusa rapidamente la rasserenante parentesi de *La famiglia Benvenuti* (appena 13 episodi in due stagioni), il clima plumbeo del decennio non risparmiò la rappresentazione televisiva della famiglia. Le fiction dell'epoca erano fortemente intrise di elementi di critica della famiglia borghese, emblemizzata da un modello prevalente di “famiglia-monade” (Buonanno, 1985). Ripiegata su se stessa, autocentrata, appartata rispetto al mondo esterno e alle stesse cerchie di relazioni parentali e socio-amicali, la monade familiare della fiction appariva come una “cittadella assediata” a rischio di implosione. Si trattava nella gran parte dei casi di una famiglia nucleare, caratterizzata da: 1. un modello di forte contenimento della natalità – nella media, un figlio per famiglia; 2. dinamiche evolutive preferibilmente centrifughe – al termine della storia il nucleo familiare si ritrovava spesso modificato da separazioni, abbandoni, o altro; 3. un clima di tensione nei rapporti coniugali – coppie mal assortite o ormai disamorate. Non che il matrimonio apparisse inevitabilmente destinato alla rottura, ma sui rischi di rottura c'era comunque una forte enfasi: il che presumibilmente traduceva, al riguardo dell'instabilità matrimoniale, una percezione e un'ansietà collettiva all'epoca molto acute. Per l'Italia, entrata più tardi di altri Paesi nei trend di evoluzione della famiglia, la dissolubilità dell'unione coniugale costituiva un fenomeno ancora troppo recente per essere già in qualche misura metabolizzato o normalizzato nel costume, così come nell'immaginario televisivo.

Per limitarsi a pochi esempi:

- *Dedicato a un bambino* (Programma Nazionale, 1971) affrontava con linguaggio da telefilm-inchiesta un drammatico caso di disadattamento infantile, riconducendone la genesi all'atteggiamento genitoriale distratto e anaffettivo di una conflittuale coppia agiata.
- *Dedicato a una coppia* (Programma Nazionale, 1974): qui il tema del disagio infantile restava sullo sfondo, rispetto alla centralità di una crisi di coppia che sembrava scaturire dalla profonda insoddisfazione, dal vuoto di prospettive derivante dal

raggiungimento di una sicurezza economica perseguita come fine in sé.

- *Dov'è Anna* (Programma Nazionale, 1976): storia di una coppia piccolo-borghese, senza figli, la cui vita modesta e apparentemente serena era improvvisamente sconvolta dall'inspiegabile sparizione della donna. L'ostinata ricerca della verità da parte del marito sarebbe approdata alla scoperta di un macchinoso piano delittuoso messo in atto per brama di denaro da un'altra coppia, ossessivamente convinta che «non [...] potesse esistere felicità senza ricchezza».

Con una qualche consapevolezza sociologica (gli studi e gli studiosi di sociologia della famiglia si trovavano spesso citati nelle dichiarazioni degli autori), queste fiction mettevano a tema le tensioni latenti o manifeste nei rapporti di coppia, le ripercussioni sui figli, le conseguenze anche tragiche di un perseguimento del benessere economico nel quale – ricorrendo anche qui all'evidenza di casi-limite – si identificava un fattore primario di innesco delle crisi familiari. Avviata negli anni del miracolo economico, la trasformazione dell'Italia in una società affluente era a sua volta difficile da metabolizzare nell'immaginario televisivo.

4. Anni Ottanta: dal trauma alla normalizzazione

Il decennio degli anni Ottanta sembra caratterizzarsi come una fase di svolta e ne porta impressi i segni di contraddizione. Non diversamente dagli anni Settanta, e talora in toni perfino più drammatici, numerose storie di fiction raccontano la famiglia-in-crisi: in particolare, la famiglia come fonte di nevrosi, dunque distruttiva (figlia tossicodipendente uccisa da overdose in *Storia di Anna*: Raiuno, 1981; altra giovane anoressica in *Mia figlia*: Raiuno, 1982). Né mancano gruppi familiari disgregati dall'incapacità di fronteggiare solidalmente gravi problemi, irreparabili rotture matrimoniali, drammi della gelosia, rapporti coniugali corrosi da ossessioni di maternità o di paternità, laceranti conflitti d'ogni sorta, figli trascurati da genitori assenti, nel migliore dei casi affetti appannati e separazioni e, in generale, un'impressionante frequenza di adulteri.

La famiglia italiana della fiction, e soprattutto la coppia coniugale, vive ancora una difficile stagione. Ma questo avviene entro uno scenario che comincia a diventare più variegato. Almeno due elementi intervengono ad articolare il quadro. Il primo è una nuova enfasi sui legami intergenerazionali, sui rapporti e gli affetti tra genitori e figli. Se ogni passione tra i coniugi è spenta o illanguidita, la famiglia sopravvive nella continuità dei rapporti intergenerazionali, nella saldezza dell'attaccamento ai figli. Nelle storie di fiction, soprattutto degli ultimi

anni Ottanta, le coppie hanno quasi sempre figli o li adottano o li vorrebbero a ogni costo o non si rassegnano alla loro perdita; su piani narrativi primari o secondari, è tutto un succedersi di padri e madri intensi.

Ma soprattutto si inaugura una visione più sdrammatizzante del divorzio e delle sue conseguenze sui figli. «Fatti che ieri erano traumatizzanti, oggi sono soltanto dei problemi e anche piuttosto comuni», recita ad esempio la presentazione di *Benedetta & company* (Raiuno, 1983): storia di una bambina nata dall'amore adolescenziale di due quindicenni. Sia la giovane coppia, sia le coppie adulte dei rispettivi genitori si separeranno in breve volgere di tempo e daranno vita con serenità e allegria ad altre unioni, senza per questo che i vincoli di reciproca solidarietà affettiva e di prossimità residenziale vengano meno; così che Benedetta crescerà a sua volta serena, al riparo dai traumi della separazione, da cui la protegge l'affetto dei genitori naturali e acquisiti, e di una schiera di nonni.

Una visione altrettanto sdrammatizzante si ritrova nelle fiction che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, anche la televisione commerciale inizia a produrre. Per la verità, rispetto alla televisione pubblica, all'epoca decisamente familicentrica, la televisione privata è assai meno ricca di storie di famiglia, o ne presenta di più sfocate. In una fase in cui il grosso dell'offerta si concentra non sulla generalista Canale 5 ma sulla rete "giovane" Italia 1, al cuore delle fiction Fininvest c'è piuttosto l'amicizia che la famiglia. Ma proprio una produzione destinata al pubblico dei più giovani, la serie *Chiara e gli altri* (Italia1, 1989-1991), contribuisce in modo significativo a riformulare l'idea della famiglia, a introdurre una nuova definizione di normalità familiare.

La serie *Chiara e gli altri* trae spunto da una vicenda reale: invertendo la prassi più diffusa, una sentenza di separazione ha stabilito che i tre figli della coppia continuino a risiedere nell'abitazione di famiglia, e che siano invece i genitori a fare da pendolari, alternandosi nella casa a turni quadrimestrali. La famiglia nucleare originaria si scinde dunque, a seconda dei turni di presenza, in una famiglia monoparentale materna oppure paterna.

A partire da questa anomala situazione, di fatto più cornice che tema, la serie racconta la vita quotidiana dei tre ragazzi – una bambina, una preadolescente, un adolescente – i quali crescono sereni ed equilibrati, senza risentire di carenze affettive, in ottimi rapporti con entrambi i genitori, che del resto si sono separati in un clima di civiltà e mantengono un reciproco rispetto. Un evento potenzialmente traumatico e destabilizzante diviene insomma la premessa non soltanto di una nuova soddisfacente stabilità, ma perfino di un preferibile e quasi ideale modello di vita familiare. L'evidente sollievo manifestato dai figli nell'ultimo episodio di fronte alla decisione dei genitori di rimanere separati e

pendolari – contro le sollecitazioni del giudice a riprendere la convivenza – sembra in effetti insinuare che *non malgrado ma grazie* alla separazione dei genitori sia possibile per i figli crescere bene. Due anni dopo, al termine della seconda serie, i genitori ritroveranno un'intesa ma preferiranno comportarsi da amanti clandestini. «Ci sono famiglie felici con i genitori sposati; famiglie felici con i genitori divisi; famiglie felici con i genitori clandestini; la nostra è la sola famiglia felice con i genitori sposati, divisi e clandestini»; nelle parole conclusive dei figli, la pluralizzazione delle realtà familiari è definitivamente riconosciuta e accettata.

Chiara e gli altri rappresenta una novità nella fiction di fine anni Ottanta per i suoi contenuti, per il tono lieve e ottimistico con cui tratta di un fallimento matrimoniale, per il quadro rassicurante che disegna di una riorganizzazione familiare complicata eppure miracolosamente capace di garantire la tenuta dei rapporti e degli affetti, perfino la felicità. Altre storie di famiglia dello stesso periodo (ad esempio *Un milione di miliardi*, Raiuno 1989), sia pure senza arrischiarsi in situazioni così atipiche, cominciano a incorporare separazione e divorzio nel realistico orizzonte di possibilità, piuttosto che fra le tragedie dell'esperienza familiare, e introducono le prime figure di *Figli sereni di amori smarriti*, come la psicologa Donata Francescato intitolerà un suo libro pochi anni dopo (1996).

5. Anni Novanta: ri-definizioni della famiglia

5.1. Madri, padri, figli

L'ingresso negli anni Novanta segna una certa rarefazione delle storie di famiglia; almeno nell'offerta della televisione pubblica, temi e ambienti familiari tendono a essere relegati in secondo piano, oppure narrati più distrattamente. Ma non è senza significato il fatto che, fra i protagonisti delle storie di fiction, si estenda il numero dei divorziati, indice (tra le altre cose) di uno slittamento in avanti della prospettiva temporale nonché dell'interesse della narrazione: ora, rispetto alla separazione o al divorzio, sembra interessare non tanto il prima – la crisi coniugale che li precede e li provoca – quanto il dopo, che talvolta può, sia pure alla lunga, preludere o condurre a una seconda unione, o ad altre scoperte affettive. Lentamente ma avvertibilmente i percorsi narrativi cambiano direzione e meta: le storie, le traiettorie di disunione tendono a essere scalzate da storie e parabole di ricostituzione di coppie e famiglie.

L'elemento che in vari casi accomuna le storie di famiglia dei primi anni Novanta è un'intensa tematizzazione della maternità. Due principali profili materni si disegnano:

- la madre-coraggio, appassionata e indomita figura di donna che non si lascia piegare dalla sorte o dal dolore e lotta, sola contro tutti, per la salvezza dei figli: come in *Liberate mio figlio* (Raiuno, 1992), film tv ispirato al sequestro Casella;
- la madre desiderante, animata e talora agita da un intenso desiderio di maternità irrealizzata, di cui è emblema la protagonista de *La storia spezzata* (Raidue, 1992). In questo denso melodramma familiare ricompare la crisi della coppia, ma in un contesto narrativo in cui entrambe le parabole sono comprese: quella disgregativa, che porta i coniugi al divorzio, e quella ricompositiva, che approda al ricongiungimento finale della stessa coppia originaria. Al pari di molte altre storie di famiglia degli anni Novanta, *La storia spezzata* si iscrive nella tendenza a rielaborare e riproporre l'ideale dell'affiatamento di coppia e della felicità domestica entro nuove e più eterogenee configurazioni familiari: il gruppo di famiglia teneramente allacciato, immagine con cui la storia si congeda, è formato da due coniugi già divorziati e dalla figlia nata dal secondo matrimonio di lui.

È importante rilevare come, attraverso le figure e le vicende delle protagoniste femminili di molta fiction, non si esprima soltanto il desiderio di maternità ma, insieme, una concezione della maternità che non ha più necessariamente radici nella biologia, nella natura, nel corpo.

Numerose fiction si impegnano infatti a “de-naturalizzare” i rapporti genitori-figli, mediante la narrazione di vicende di maternità (soprattutto) e paternità che prescindono dalla genitorialità naturale. Testimoniando come sia possibile dedicare amore e cure a figli non propri, queste storie perseguono forse un intento di assicurazione rispetto al timore che i propri figli possano non essere amati dai nuovi partner dei coniugi separati. Ma – e questo rappresenta un aspetto ancora più importante – istituiscono il primato degli “affetti elettivi”, rispetto alla biologia, nella sfera dei rapporti di filiazione e, più in generale, di convivenza. In *Nuda proprietà vendesi* (Raiuno, 1998), ad esempio, una giovane coppia “fa famiglia” – la cosiddetta famiglia di elezione – con una coppia di anziani senza figli.

La scissione della maternità dalle sue radici biologiche comporta evidentemente, e in qualche misura è al servizio di, una forte sottolineatura proprio della tensione desiderante e volontaria nei confronti dei figli: mettere da parte il destino biologico e la determinazione dei legami di sangue significa voler seguire soltanto la scelta elettiva e consapevole di essere madre.

Il tema materno resta una presenza costante dell'offerta televisiva, ma la fiction di fine secolo è anche fortemente all'insegna della paternità: che si tratti di storie di famiglie vere e proprie, o di storie dove il tema familiare è comunque presente, tutte focalizzano di preferenza sulla figura

paterna e sul rapporto padre-figli: dalla duplice edizione di *Un figlio a metà* (Raiuno, 1992 e 1995) a *Fuga per la vita* (Canale 5, 1993), *Amico mio* (Raidue e Canale 5, 1993-1998), *Sì ti voglio bene* (Raiuno, 1994), *Pazza famiglia* (Raiuno, 1995-1996), *Il Maresciallo Rocca* (Raiuno, 1996-2005).

Questo spunto consente di sviluppare alcune brevi considerazioni su “una strana coppia” (a riguardarla secondo criteri referenziali) di motivi ricorrenti nelle storie di famiglia della fiction di fine secolo: i figli e l’importanza dei figli, non rileva se naturali o adottati o affidati, per la fondazione e la realizzazione di un’autentica pienezza di identità e vita familiare; e la presenza forte della figura paterna.

Non si erano mai visti così tanti bambini sugli schermi televisivi, i legami e i rapporti intergenerazionali non erano mai stati, forse, tanto esaltati e tematizzati come in questo periodo. In effetti è quasi impossibile rinvenire nelle storie di fiction che si sono succedute dalla fine degli anni Ottanta una famiglia o una relazione familiare stabile o temporanea, completa o incompleta, originaria o ricostituita, libera o istituzionalizzata, che sussista in assenza di figli, o dell’intenso desiderio di averne.

In questo trionfo dell’infanzia sugli schermi è un’Italia vecchia e nuova che si rivela. Alla base di tutto c’è, naturalmente, quello che si potrebbe definire il *côté* infantocentrico della cultura nazional-popolare, l’appassionato e quasi devoto attaccamento ai figli tradotto come meglio non si potrebbe nel detto napoletano «i figli so’ piezz’e core», o nella celebre battuta di Filomeno Marturano: «i figli so’ figli». Ma l’Italia antica dei sentimenti puerocentrici e della dedizione ai figli si salda qui con l’Italia recente del crollo demografico, dove la rarefazione dell’infanzia e dei figli ne accresce e impreziosisce il valore.

Dunque i figli contano, e si contano numerosi. Malgrado un’innegabile prevalenza di figli unici, la forte restrizione della natalità, che è nei reali comportamenti demografici e che avevamo ritrovato nella fiction dei primi anni Ottanta, costituisce un modello assai meno dominante nelle storie di famiglia di fine secolo: la coppia separata di *Chiara e gli altri* (Italia 1, 1989-1991) ha tre figli, e *Nonno Felice* (Canale 5, 1992-1995) passa da tre a cinque nipotini; i partner di *Papà prende moglie* (Canale 5, 1993) contribuiscono con due figli ciascuno alla nuova famiglia ricostituita e progettano di avere altri bambini; tre figli nell’unità di convivenza di *Un figlio a metà un anno dopo* (Raidue, 1995), generati da uno stesso padre con due compagne diverse; il *Maresciallo Rocca* (Raiuno, 1996-2005) è un vedovo con tre figli, e ne adotterà un quarto.

Accanto ai figli, i padri; la tematizzazione della paternità è un’altra tendenza che vediamo emergere nella fiction degli anni Novanta, e che attraversa anche gli anni duemila (ne parlo qui, perché mi interessa mettere insieme i due temi o i due soggetti – i padri e i figli – e individuare ciò che li accomuna, nel tentativo di comprendere o almeno ipotizzare il

motivo che ne determina o favorisce l'ascesa nell'immaginario familiare televisivo).

Riguardati sullo sfondo delle trasformazioni che, sul piano sia dei comportamenti demografici sia dei rapporti di generazione, hanno investito la famiglia italiana negli ultimi decenni, i padri e i figli sembrano in effetti condividere un requisito comune: gli uni e gli altri sono, per così dire, risorse scarse. Sulla scarsità dei figli non c'è bisogno di spendere molte parole; il precipitoso calo della natalità che ha portato la società italiana al livello di crescita zero (e oltre) è un fenomeno largamente noto e diffusamente osservabile nelle sue manifestazioni primarie e nelle sue conseguenze. Quanto ai padri, anche per loro si può a buon diritto parlare di un deficit di presenza simbolica e materiale ravvisabile già da tempo, e che l'instabilità familiare è suscettibile di estendere e di accelerare.

Ora, dove nella realtà c'è deficit o scarsità, nelle storie di famiglia della fiction c'è pienezza di risorse: di padri presenti, di figli desiderati. Divenuti una risorsa scarsa e un'esperienza rara nella vita quotidiana, i figli (e i rapporti padri-figli) invadono in compenso l'immaginario televisivo; la loro dilagante presenza e la valorizzazione di cui sono oggetto costituiscono, forse, anche un modo di venire simbolicamente a patti con la duplice rottura, demografica e relazionale, verificatasi nella famiglia italiana.

Questa apparente contraddizione, questo scarto forte tra fiction e realtà, consente di vedere all'opera il modo, o almeno uno dei modi principali in cui l'immaginario lavora e restituisce la realtà stessa: fantasizzando sulle risorse scarse, elaborando risarcimenti per le ansietà, colmando simbolicamente i vuoti.

5.2. La famigliastra

È di nuovo una produzione seriale a far slittare ulteriormente la rappresentazione della famiglia introducendo, in uno scenario che ormai è preparato ad accoglierlo, il modello della "famigliastra". Si tratta della serie *Papà prende moglie* (Canale 5, 1993), in otto episodi da un'ora che vanno in onda nella più familiare delle collocazioni in palinsesto: la prima serata della domenica.

Papà prende moglie narra di due professionisti, una dietologa separata e un avvocato vedovo, entrambi con due figli, che avendo lo studio nello stesso stabile finiscono per innamorarsi. La relazione è dapprima tenuta segreta ai figli; poi necessariamente comunicata, in un clima più imbarazzato e distratto che teso, quando i partner e soprattutto la donna ritengono che sia giunto il momento di affrontare "la prova familiare", e cioè di andare a vivere tutti insieme: «o facciamo una cosa fatta bene tutti insieme come una famiglia vera oppure basta stop finito» finge di minacciare la protagonista.

Poiché questo avviene già nel primo episodio, è evidente che la serie si impegna a rendere subito esplicita la propria definizione della famiglia: convivenza della coppia e dei figli sotto lo stesso tetto, indipendentemente dai legami istituzionali (i due non sono sposati e lei neppure divorziata) e di consanguineità (ciascuno ha figli concepiti con altri partner in precedenti matrimoni); è, insomma, una famiglia aperta.

Gli episodi successivi vedono il composito gruppo convivere nella grande casa di lei – una palazzina a due piani con giardino – che ora esibisce sulla targhetta d'ingresso tre diversi cognomi; malgrado le iniziali diffidenze dei figli, le frizioni tra i fratellastri, qualche volatile tensione nella coppia, il gruppo è presto destinato a consolidarsi in una circolarità di affetti condivisi e in un clima di calore e di allegria. Nell'ultimo episodio, avendo lei nel frattempo ottenuto il divorzio, la coppia si unisce in matrimonio e la storia si chiude lasciando aleggiare l'eventualità di un quinto figlio in arrivo.

Con *Papà prende moglie* la fiction (prima Mediaset, poi Rai con *Pazza famiglia*) introduce e normalizza quella che all'epoca veniva definita la famigliastra: normalizzazione largamente favorita da un lavoro di ridefinizione che, pur accogliendo molti e radicali cambiamenti della realtà familiare, mantiene un ancoraggio forte alla tradizione, e in particolare riconferma la validità del binomio casa-famiglia, e l'importanza della famiglia numerosa.

5.3. La commedia del ri-matrimonio

Il problema dell'instabilità matrimoniale viene evocato, richiamato, "narrativizzato" di continuo nelle storie di fiction degli anni Novanta: alcuni personaggi esordiscono già nella condizione di single separati; altri attraversano una crisi coniugale e si separano in corso di narrazione; altri ancora, magari di non primario rilievo narrativo, sono visti in situazioni di potenziale rottura del matrimonio. A titolo di annotazione marginale si può aggiungere che, sebbene non ne sia necessariamente la causa ma a volte la conseguenza oppure intervenga dopo, quando la coppia è già separata, nondimeno un elemento quasi costante nelle vicende di crisi e di disunione è la relazione extraconiugale o un nuovo rapporto sentimentale, più spesso del marito o ex marito.

Ma laddove l'instabilità coniugale è il tema, la cornice o il sottotesto della storia, si vede emergere una trama narrativa comune protesa verso una medesima risoluzione: la ricomposizione della coppia coniugale. Esempio emblematico: *Non lasciamoci più* (Raiuno, 1999-2001, dove un avvocato divorzista persegue e realizza sistematicamente l'intento di ricongiungere le coppie dei suoi clienti sull'orlo della separazione (le premesse di questa formula erano state poste già alla fine del precedente decennio dalla fiction *Come stanno bene insieme*: Raidue, 1989).

Tutte queste coppie riconciliate realizzano a loro volta la conciliazione tra l'instabilità del matrimonio – rappresentata come una minaccia ricorrente ma nella gran parte dei casi transitoria, all'origine di scissioni e separazioni spessissimo, anche se non sempre, revocate – e il ristabilimento del patto e del legame coniugale fra partner che riscoprono la validità della originaria scelta reciproca. Sia perché è resa in tal modo reversibile, sia perché la sua eventuale irreversibilità non appare più, a sua volta, così devastante, la rottura dell'unione tende a perdere in buona misura il suo carattere di potente turbativa della vita familiare.

Qui come in precedenza si tratta per molti aspetti del trattamento accorto e sensibile di una materia problematica e sofferta, qual è la possibilità di rottura dell'unione coniugale, che persino le società dove essa è fortemente diffusa nei comportamenti della popolazione hanno difficoltà a metabolizzare culturalmente; si pensi, ad esempio, a quanto è drammatizzato il tema del divorzio nella fiction americana. E, a proposito di fiction o cinema americano: quello che la fiction italiana mette in scena in tal modo è una convenzione narrativa già largamente utilizzata dalla commedia brillante hollywoodiana degli anni Trenta, quella che il filosofo Stanley Cavell ha definito «la commedia del ri-matrimonio» (Cavell, 1999).

5.3. La work family

Va infine segnalato l'avvento di una nuova forma familiare, simbolica ed extra-domestica, introdotta dalle fiction ambientate nei *setting* professionali: la *work-family*, costituita e tenuta insieme non dai legami di parentela e di affinità, ma dalla consuetudine fra persone originariamente estranee che, lavorando a stretto contatto e spesso cooperando, imparano a conoscersi e ad accettarsi, e sviluppano sentimenti di reciproca confidenza e solidarietà, talvolta rapporti più assidui e profondi che si estendono al contesto non lavorativo. Sono “come una famiglia”, diretta da una madre esigente e severa ma tutt'altro che anaffettiva, le *Commesse* (Raiuno, 1999-2001), non diversamente dalle piccole comunità di medici e infermieri che si ritrovano fianco a fianco, in un'apparente assenza di gerarchie, nell'ambiente di ospedali e poliambulatori.

Nella fiction americana la *work-family* è comparsa negli anni Settanta, e ha funzionato come alternativa alla famiglia “vera”, fantasizzazione di un'isola di relazioni affettive e cooperative all'interno delle organizzazioni, nella quale trovare rifugio e risarcimento dalle crescenti tensioni della vita familiare. Nella fiction italiana la *work-family* è piuttosto una seconda famiglia, un tessuto relazionale non alternativo ma aggiuntivo; oppure, com'è possibile osservare in diversi casi, tra *work-family* e famiglia vera si presentano zone, potenziali o attualizzate, di intersezione e di sovrapposizione, ogni qualvolta la coppia amorosa o coniugale è costituita e messa in scena nello stesso ambiente professionale.

Ma anche la *work-family* contribuisce al lavoro di ri-definizione della famiglia e all'enfasi sulla natura elettiva dei legami che "fanno famiglia".

6. Anni Duemila: la famiglia contenitore

La fiction degli anni Novanta, a cui mi è parso opportuno dedicare un'attenzione più analitica, ha funzionato come una sorta di laboratorio di sperimentazione (tema materno e paterno, famigliastra, ricomposizioni, *work-family*, e inoltre qualche preludio di convivenze omosessuali come, ad esempio, in *Commesse*), registrando a suo modo e contribuendo comunque a legittimare nell'immaginario i processi di morfogenesi della famiglia, ovvero la pluralizzazione delle forme familiari, in atto nella società.

Se si guarda alle storie di famiglia che hanno riscosso più larga e prolungata popolarità nel corso del Duemila – *Un medico in famiglia* (Raiuno, 1998-presente), *I Cesaroni* (Canale 5, 2006-2014), più di recente *Una grande famiglia* (Raiuno, 2012-presente) –, si può facilmente essere indotti a concluderne per il ritorno perfino trionfale del modello della "famiglia estesa" nella fiction. Si pensi a *Un medico in famiglia*. In questa serie, che fa i suoi esordi alle soglie del Duemila e diverrà una delle più longeve nella storia della fiction italiana, si mette in scena la vita di una famiglia multigenerazionale, residente in perfetta armonia nella villetta suburbana di un immaginario quartiere romano. La famiglia multigenerazionale è una tipologia pressoché scomparsa nella realtà delle strutture familiari italiane, ma evidentemente capace di rappresentare un modello ideale da "mondo che abbiamo perduto", pienamente consonante con il sentimento della famiglia di tanta parte della collettività nazionale. E, a proposito di "mondo che abbiamo perduto", l'unità di convivenza raccolta sotto lo stesso tetto della villetta suburbana citata prima (che in alcune fasi della narrazione arriva a ospitare fino a 14 individui) costituisce un esempio di trasposizione al tempo presente di una concezione e una composizione della famiglia tipiche dell'età premoderna: quando si intendeva per famiglia l'intera comunità co-residente, formata non soltanto dalle diverse generazioni dei parenti e degli affini, ma anche dai servi e dai pigionanti. Multigenerazionali, sebbene meno affollate, sono egualmente le unità di convivenza de *I Cesaroni* e *Una grande famiglia*.

In realtà siamo in presenza non tanto di famiglie estese nel senso della tradizione pre-moderna, quanto di quello che si presta a essere definito un inedito tipo di "famiglia-contenitore". Nella famiglia-contenitore, che trova favorevoli pre-condizioni nel carattere di saga familiare che finiscono per assumere serie di lunga durata, c'è davvero di tutto, entro e attraverso le differenti generazioni: matrimoni civili e religiosi, crisi di coppia, divorzi, convivenze etero e omo, tradimenti, ricomposizioni, amori e sesso tra

adolescenti, nascite fuori del matrimonio, figli naturali e adottati. È una sorta di campionario della pluralità delle forme e dei percorsi di vita familiare.

Se è vero che viviamo in una fase di modernità liquida (Bauman, 2002), la famiglia-contenitore della fiction potrebbe costituirne un'evidenza emblematica: una famiglia, se non proprio liquida, certo fluida e peculiarmente aperta, dalla quale si esce e nella quale si entra e rientra a volontà, trovando sempre sostegno, accoglienza, reciprocità di affetti.

Nella famiglia-contenitore il tasso di nuzialità, a volerlo misurare, risulterebbe elevatissimo: ci si sposa e risposa di continuo. In *Un medico in famiglia* non a caso ogni stagione si conclude con una cerimonia religiosa o civile, a seconda dello status e del volere dei membri della coppia. E non è forse senza significato che i matrimoni civili in *Un medico in famiglia* vengano officiati in casa da altri membri della famiglia (come in effetti è consentito in Italia da un decreto presidenziale ma raramente praticato). Anche questa ricodifica in forma privata di un rito pubblico-istituzionale rientra nel ricco campionario della famiglia-contenitore.

7. Famiglia, famiglie

Se la confrontiamo con quella che emergeva nella prima età della storia della televisione, la famiglia italiana rappresentata e raccontata dalla fiction nell'ultimo quarto di secolo o poco più appare davvero profondamente modificata. Soprattutto non è più *una* famiglia, al singolare; la monade nucleare, che le storie di decenni orsono coglievano preferibilmente nei suoi momenti di crisi – e seguivano lungo un percorso che, se non adduceva necessariamente alla rottura definitiva, portava tuttavia a contemplarne l'abisso – è esplosa. Si è scissa in una pluralità di famiglie: stabili, mobili, libere, ricostituite, naturali, adottive. Ciascuna riconosciuta e legittimata, a patto di adempiere a due basilari condizioni: convivenza sotto lo stesso tetto e presenza di figli (ma, come si è già detto, maternità e paternità prescindono all'occorrenza dai legami di sangue).

L'instabilità coniugale ha perso i suoi originari connotati drammatici ed è stata in qualche misura normalizzata; in particolare appare dislocata ai margini o alle spalle delle storie narrate, che ora preferibilmente si impegnano a ricostruire nuovi affetti, legami, convivenze. Nondimeno l'ideale della famiglia unita è oggi saldamente installato nella fiction televisiva, forse più che in passato. Questo ideale non è legato ad alcun modello normativo di famiglia; qualsiasi tipo di famiglia è in grado di aspirarvi e di realizzarlo, purché sia costruita sugli affetti.

Secondo il riconoscimento diffuso degli studiosi, la peculiarità della famiglia italiana contemporanea risiede nel combinare un elemento di cambiamento estremo con elementi di moderato e graduale cambiamento,

e altri di forte continuità. A ben guardare la fiction televisiva ha fatto ricorso a una medesima combinatoria di elementi, ma rovesciandone il segno: vale a dire che le storie di famiglia hanno ricodificato in termini di forte continuità proprio l'ambito di esperienza dove nella realtà si verifica il cambiamento estremo (il crollo della natalità), e hanno invece tendenzialmente estremizzato aspetti di cambiamento più moderato e graduale (divorzi, matrimoni civili, gravidanze giovanili, ecc.). Il fatto è che in un genere essenzialmente conservatore – in senso culturale e non politico-ideologico – qual è la fiction televisiva (delle reti generaliste), l'accoglimento del nuovo non è mai separato da un'attività negoziale intesa ad amministrare e ad ammortizzare lo choc che ogni cambiamento è suscettibile di provocare.

Il cambiamento, qualsiasi cambiamento, appare tanto più accettabile quanto più è in grado di esibire legami di forte continuità con il precedente stato di cose che è intervenuto a modificare; così, mentre dispiegavano, senza esitare ad attingere a situazioni-limite tutto un repertorio di mutazioni della realtà e della vita familiare, le storie di fiction hanno provveduto a mantenere ben fermi alcuni requisiti strutturanti la definizione e l'identità del modello tradizionale della famiglia nucleare stabile: il binomio casa-famiglia e, ancora più importante, i figli e l'attaccamento ai figli. E, al di sopra di tutto e autentico fattore unificante del variegato e assortito campionario familiare: il valore, l'importanza, sempre e comunque, della famiglia, quale essa sia, purché elettivamente costituita.

Le storie di fiction hanno raccontato, s'intende non rispecchiato, le trasformazioni in corso nella famiglia italiana, e in particolare l'instabilità matrimoniale e le sue conseguenze; e lo hanno fatto costruendo e, al tempo stesso sostenendo, l'idea che in qualunque tipo di famiglia possano trovare soddisfazione le attese di pienezza affettiva, di *togetherness* e di felicità. «Ci sono famiglie felici con i genitori sposati; famiglie felici con i genitori separati; famiglie felici con i genitori clandestini...» (*Chiara e gli altri*).

In tal modo il mutamento familiare è stato riconciliato, reso meno traumatico, addomesticato, mentre si lavorava a incorporarlo in qualche misura nel "dato per ovvio" della vita quotidiana.

Molta fiction italiana degli ultimi anni ha lavorato a diffondere l'idea che è lo stare insieme, secondo dinamiche di aggregazione (e disaggregazione) di natura fondamentalmente elettiva, sulla base dei reciproci affetti, delle affinità sentimentali, degli accordi interpersonali, che "fa famiglia", indipendentemente dalle forme e dalle parabole della convivenza, nonché dalla natura biologica e istituzionale dei legami tra i vari membri. E, comunque la si definisca e la si faccia, la famiglia resta la struttura di relazione primaria per gli individui. Nella fiction il riconoscimento della

morfogenesi della famiglia si accompagna a una valorizzazione dell'importanza della famiglia in tutte le sue forme.

Dunque, sembra appropriato concludere questo excursus sulle cangianti rappresentazioni della famiglia nella fiction italiana parafrasando la formula di rito con cui l'araldo di corte annunciava il momento della successione dinastica nella monarchia francese: «La famiglia è morta. Lunga vita alle Famiglie».

Bibliografia

- Bauman Z. (2002), *Modernità liquida*, Bari, Laterza.
- Buonanno M. (a cura di) (1985), *Matrimonio e famiglia. Ricerca sui racconti televisivi*, Roma, Rai-Eri.
- Cavell S. (1999), *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi.
- Francescato D. (1996), *Figli sereni di amori smarriti*, Milano, Mondadori.
- Guarda G. (1959), *La televisione*, Milano, Vallardi.
- Saraceno C. (2012), *Coppie e famiglie. Non è questione di natura*, Milano, Feltrinelli.
- Sciascia U. (1965), *Vivere insieme*, Torino, ERI.