

# Generi e rigenerazioni nella serialità Tv americana

Giorgio Grignaffini

## 1. La Golden Age della serialità

La serialità televisiva di carattere narrativo negli ultimi dieci anni ha vissuto una vera e propria rivoluzione che l'ha portata a diventare il macrogenere televisivo di maggior interesse per appassionati, critici e studiosi. I primi anni 2000 erano stati infatti dominati dalla dirompente novità rappresentata dai reality show di nuova generazione (quelli, per semplificare, che hanno avuto come capostipite *Big Brother*), che hanno coinvolto grandi platee di spettatori in tutto il mondo. A favorire questo successo globale è stata senza dubbio la loro formatizzazione, cioè la loro codificazione in un repertorio di regole e strutture formali esportabili ovunque e soprattutto commercializzabili insieme alla straordinaria eco mediatica provocata dai dibattiti giornalistici e accademici suscitati dal (presunto) abbattimento delle barriere che fino a quel momento separavano spettacolo e vita quotidiana.

In quegli anni la serialità – in particolare quella statunitense da sempre considerata il punto di riferimento per la produzione mondiale – sembrava segnare il passo restando per lo più ancorata a schemi di genere consolidati, pur offrendo certamente prodotti di successo e di qualità riconosciuta.

In realtà la situazione si è ben presto ribaltata: la novità rappresentata dai reality show e dalle sue innumerevoli filiazioni si è ben presto esaurita sia nel gradimento del pubblico internazionale sia nelle possibilità di variazioni sul tema e quindi di innovazione.

Nel frattempo, grazie anche alla moltiplicazione dei canali televisivi e delle piattaforme distributive, con l'entrata in campo di un gran numero di nuovi soggetti, la serialità ha preso la sua rivincita, entrando in una vera e propria Golden Age<sup>1</sup>, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo.

Il panorama della serialità proveniente dagli USA – ma non solo – si è così arricchito di una quantità via via più cospicua di titoli destinati a canali e poi piattaforme distributive sempre più numerose e differenziate nelle loro finalità commerciali. Se fino ai primi anni duemila, la maggior parte della produzione era destinata ai network generalisti (in particolare ai quattro maggiori ABC, NBC, CBS e FOX) e ad alcuni – pochi – canali cable, tra cui sveltava HBO, nell'ultimo decennio il numero di canali pay si è molto allargato e a fianco di questi hanno iniziato a farsi largo i nuovi player non lineari, come Netflix o Amazon che proprio sulla serialità di qualità hanno deciso di fondare la loro politica di fornitori di contenuti televisivi.

In questo *mediascape* in veloce e costante mutamento, il mercato è stato inondato da un'enorme quantità di prodotto seriale, ma al pubblico è comunque rimasta una bussola per orientarsi: parliamo del genere<sup>2</sup> che, nonostante la indubbia rivoluzione contenutistica e linguistica intervenuta, è rimasto un punto di riferimento anche quando gli autori e i produttori lo hanno utilizzato per rimetterne in discussione i principi.

Molto spesso quindi le nuove serie televisive americane, in particolare quelle realizzate per i canali non generalisti, quei canali quindi che per loro natura e posizionamento nel mercato televisivo hanno bisogno di connotare la loro offerta in modo più innovativo per intercettare i bisogni di pubblici più segmentati ed esigenti, hanno lavorato sui generi e all'interno dei generi.

Le modalità in cui si è articolata questa nuova "invasione" di prodotti seriali, sono molto diversificate a causa dell'elevato numero di

---

<sup>1</sup> Alexis 2011.

<sup>2</sup> Sull'importanza del genere nel sistema industriale della televisione cfr. Grignaffini 2012.

soggetti che hanno operato, ma possiamo comunque provare a rintracciare due tendenze principali.

### 1.1. La rilettura del genere

La prima consiste nell'operare all'interno di generi consolidati "giocando" tra scarto e rispetto della norma rispetto alle caratteristiche identificative di ciascun genere. In questo caso si offre al pubblico il vantaggio di potersi agganciare alle proprie competenze pregresse ascrivendo ad un genere conosciuto un programma nuovo. Tra i vantaggi evidenti di questa soluzione la possibilità di poter contare su un target di pubblico già fidelizzato nei confronti del genere in questione, e per gli autori della serie, la possibilità di muoversi su un terreno ben delimitato da regole consolidate (di contenuto e formali) su cui operare scarti e riletture creative. Questo tipo di soluzione ben si attaglia alla produzione *mainstream* dei *network*, che si rivolgono per loro natura a pubblici più generalisti abituati tradizionalmente a confrontarsi con serie legate a un sistema dei generi piuttosto rigido.

Gli esempi di queste riletture dei generi tradizionali sono molteplici e in un certo senso stanno diventando la regola, in quanto dopo molti decenni di sfruttamento intensivo della risorsa seriale, il poter offrire al pubblico prodotti comunque nuovi passa anche attraverso una continua rielaborazione del genere. Infatti la semplice invenzione interna al genere stesso non basta più per poter diversificare l'offerta ed è quindi necessario abbattere confini e regole e rimescolare le carte.

Per fare qualche esempio pensiamo ad una delle serie che per giudizio unanime della critica e per lo straordinario successo di pubblico ottenuto in tutto il mondo ha rappresentato uno dei capofila della Golden Age della serialità americana: *House MD* (2004-2012).

È una serie pensata per un network generalista (FOX), e a prima vista è ascrivibile al genere *medical drama*, uno dei pilastri della serialità televisiva USA, per le caratteristiche formali (ambientazione in un ospedale, medici come protagonisti) e contenutistiche (l'oggetto delle puntate è la cura di pazienti affetti da malattie e le relazioni personali e

professionali tra i componenti l'equipe guidata da Gregory House). A partire però da questi elementi chiaramente caratterizzanti, il lavoro autoriale ha sviluppato un tipo di racconto che fa leva su meccanismi narrativi e patemici propri di un altro genere, televisivo e letterario, classico, il giallo deduttivo. Come già ampiamente studiato<sup>3</sup> i casi di puntata della serie *House MD* vengono affrontati attraverso un meccanismo indiziario che ricorda da vicino l'investigazione alla Sherlock Holmes, lasciando ben poco spazio alle dinamiche relazionali relative alla dimensione umana della malattia e alla sofferenza della vittima: la posta in gioco, come in una *detection* classica, diventa la scoperta del colpevole, in questo caso l'individuazione della patologia di cui soffre il paziente, e le armi a disposizione del geniale e scostante House sono quelle tipiche dell'investigatore, tra rilevamento di indizi e congetture. La scarsa rilevanza della fase dell'arresto del colpevole/cura, rispetto a quella dell'individuazione del colpevole/patologia (tipica del giallo rispetto al *medical*) è resa evidente dal fatto che una volta trovata la causa della malattia, l'applicazione della terapia e la conseguente guarigione viene in pratica data per scontata e risolta in una o due scene al massimo.

Casi di riletture, incroci, contaminazioni e ibridazioni tra generi si sono susseguiti dando origine a prodotti spesso caratterizzati da un forte valore di innovazione. Rimettere in discussione il genere contaminandolo in alcune sue caratteristiche formali o contenutistiche con un altro o altri permette infatti di moltiplicare gli spazi di libertà dell'autore e nello stesso tempo coinvolgere il pubblico in un gioco interpretativo di secondo livello. In operazioni come *Dexter* (2006-2013) – e in parte anche in *Hannibal* (2013-2015) –, ad esempio, un caposaldo del poliziesco come l'integrità morale del poliziotto investigatore viene ribaltata completamente, non limitandosi ad una superficiale "macchia" etica, ma arrivando a caricare il protagonista di un pesantissimo fardello (un'insopprimibile vocazione omicida

---

<sup>3</sup> Cfr. Dusi 2008; Bernardelli 2012.

sanguinaria) che rende paradossale e per questo intrigante la sua stessa applicazione alla ricerca dei colpevoli.

## 1.2. L'esplorazione di nuovi generi

La seconda strategia messa in opera dai produttori è stata quella di allargare ad altri generi, provenienti da altri territori mediali come letteratura, cinema e fumetto. Tradizionalmente infatti, il numero di generi affrontati dalla serialità americana, pur essendo ampio era comunque limitato. Fino all'inizio degli anni '90 a fare la parte del leone nell'ambito degli *one hour drama* erano i classici polizieschi, gialli, hospital, sci-fi mentre il formato breve da mezz'ora era appannaggio della commedia (*sitcom*). Naturalmente c'erano eccezioni rilevanti con incursioni in altri territori<sup>4</sup>, ma i generi menzionati erano quelli più frequentati, anche per la loro capacità di adattarsi alle esigenze produttive e distributive dei *network* americani. In particolare, gialli, polizieschi e *hospital* avevano nel corso degli anni strutturato la loro narrazione sul caso di puntata con personaggi e ambienti ricorrenti, una soluzione che permette di realizzare un enorme numero di episodi autoconclusivi, generando un consistente risparmio economico dovuto alle economie di scala che si attivano potendo contare su ambienti e personaggi ricorrenti, sempre garantendo al pubblico un contenuto a cui affezionarsi settimana dopo settimana.

Come tutti i sistemi altamente efficienti basati sulla standardizzazione dei processi produttivi, il lato negativo era rappresentato dalla ripetizione che inevitabilmente si veniva a creare nell'offerta. Verso la fine degli anni ottanta il sistema dei generi inizia quindi a subire degli scossoni dall'interno e dall'esterno. Dall'interno in quanto vengono introdotte novità sostanziali nella costruzione delle storie: con *Hill Street Blues* (1981-1987) lo schema a episodi auto

---

<sup>4</sup>Pensiamo a prodotti difficilmente catalogabili come *Fantasyland* (1978-1984) o *Love Boat* (1977-1987), ad alcuni esempi di serie tratte da personaggi dei comic books come *The Incredible Hulk* (1978-1982) o *Wonder Woman* (1975-1979)

conclusivi viene superato, con l'aggiunta di linee narrative dedicate ai vari personaggi che continuano episodio dopo episodio, dando luogo a un'ibridazione della serie con il serial. Dall'esterno perché irrompe sulla scena una serie assolutamente innovativa come *Twin Peaks* (1990-1991) che apporta due novità importanti: da un lato con David Lynch fa entrare nel mondo della serialità la figura dell'autore intesa in senso cinematografico come ispiratore e garante di una visione artistica fortemente idiosincrata, dall'altro lato proprio grazie alla libertà autoriale concessa questa serie riscrive il genere giallo trasformandolo in un pretesto per dare corpo e visibilità alle deliranti ossessioni che da sempre hanno caratterizzato il lavoro di Lynch.

Queste prime avvisaglie di un mutamento dalla fine degli anni '80 si incontreranno con la nuova strategia della maggiore *cable TV* a pagamento, HBO, che inizia a produrre in proprio: essendo svincolata dalla risorsa pubblicitaria in quanto finanziata dagli abbonamenti, potrà diventare il laboratorio creativo per il rinnovamento della serialità USA.

## **2. Il genere nella nuova serialità**

Dopo aver ripercorso brevemente alcuni snodi utili per seguire le trasformazioni dei generi nella serialità americana, arriviamo ai giorni nostri dove possiamo osservare un panorama molto variegato e stimolante. Come già anticipato, l'aumento esponenziale dei titoli prodotti e la proliferazione dei canali e delle piattaforme distributive non ha eliminato i generi, ma al contrario ne ha fatto emergere, rafforzata, la loro natura di interfacce fondamentali tra un'offerta sempre più ricca e le audience. La produzione degli ultimi anni ha visto quindi uno straordinario lavoro operato dal sistema della serialità americana consistente nel:

1. recupero di generi non frequentati da tempo,
2. colonizzazione di territori appannaggio di altri media come cinema, letteratura o fumetto,
3. nascita della "serialità d'autore"

4. ibridazione e contaminazione tra generi diversi.

Tra gli esempi della prima categoria pensiamo a *Deadwood* (2004) o al più recente *Texas Rising* (2015) che con ambizioni e stili diversi riportano in televisione uno dei generi più frequentati dalla TV americana degli anni '50 e '60: il western. I due esempi citati naturalmente rileggono in modo originale e innovativo il genere, offrendo dell'ambientazione e dei personaggi tradizionalmente riferibili al western televisivo del passato – quello dei classici *Bonanza* (1959-1973) o di *Rawhide* (1959-1966) – delle connotazioni molto meno edulcorate e un maggior realismo.

Nella seconda categoria possiamo citare operazioni come quella di *Games of Thrones* (2011- in corso) che porta in televisione il genere fantasy, molto frequentato dalla letteratura e fino a qualche anno fa trasposto solo in opere cinematografiche, anche per i costi di produzione molto elevati che comporta. Con *Black Sails* (2014- in corso) e *Crossbones* (2014) la TV invece si appropria del genere "pirati", anch'esso di provenienza cinematografica, mentre con prodotti come *Gotham* (2014 – in corso), *The Flash* (2014 – in corso), *Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013- in corso), *Daredevil* (2015- in corso) è il mondo del fumetto a diventare oggetto di serializzazione televisiva.

Della terza categoria ci occuperemo più estesamente analizzando le caratteristiche di alcuni testi esemplari, mentre nell'ultima in realtà rientrano ormai paradossalmente la maggior parte delle produzioni in quanto l'accresciuta qualità dei progetti porta inevitabilmente a contaminare i generi in un continuo gioco di citazioni e accumulazioni di tracce riferibili a generi diversi. E tuttavia, anche attraverso questa attività di remix e rielaborazione dei testi, continuano a permanere elementi caratterizzanti che comunque rimandano a generi consolidati. Pensiamo ad esempio alla declinazione teen dell'horror in una serie come *Vampires Diaries* (2009- in corso) (a sua volta un'ibridazione derivata da letteratura e poi cinema con la fortunata saga di *Twilight*); all'incrocio tra adventure e sci-fi in *Lost* (2004-2010, e ancora tra teen drama e musical in *Glee* (2009 - 2015) o fantasy e thriller in *Grimm* (2011 – in corso).

### 3. Alcuni esempi

Tra i quattro modelli precedentemente enunciati non abbiamo indicato il genere “non genere” che però più di tutti sta contrassegnando la produzione degli ultimi anni cioè la serialità d’autore che abbiamo visto aver avuto un precedente fortemente iconico con *Twin Peaks* di Lynch. Parliamo di genere “non genere” perché si tratta di una categoria non identificabile a partire da marche testuali bensì da un sapere contestuale condiviso rispetto al produttore o regista o sceneggiatore della serie. All’interno di questa categoria rientrano quindi prodotti dalle più diverse caratterizzazioni e spesso anche formalmente riconducibili ad etichette consolidate (pensiamo a *Fargo* o *True Detective*, che analizzeremo più dettagliatamente più avanti, a tutti gli effetti dei polizieschi per struttura narrativa, ambientazioni, personaggi ecc.): tuttavia a specificarli all’interno del sistema della serialità è invece proprio la loro “firma” che garantisce il pubblico della qualità e originalità del prodotto<sup>5</sup>. E, come vedremo, questa caratteristica contestuale dà origine a prodotti che lavorano comunque sul genere e con il genere.

Il sistema di attese che si organizza nelle audience rispetto a questa categoria di prodotti è insieme causa ed effetto di un’effettiva maggiore libertà espressiva di queste serie: causa perché sono i canali stessi a ricercare attraverso l’affidamento di un progetto ad una “firma” riconosciuta un prodotto fortemente caratterizzato ed originale, ed effetto in quanto le audience si segmentano e si ritrovano proprio a partire dal richiamo della “firma” garantendo quella visibilità al programma pur in un contesto iper-competitivo come quello attuale.

---

<sup>5</sup> Il concetto di autore, oltre che riferita a celebrità provenienti dal mondo del cinema, negli ultimi anni si sta allargando anche a una nuova figura professionale, quella dello *showrunner*, una sorta di produttore creativo, responsabile dell’intero processo artistico-produttivo della serie. Sull’argomento cfr. Tara 2014.



Per esemplificare meglio questo tipo di dinamica analizzeremo brevemente tre serie per evidenziare in che modo dei testi appartenenti a questo genere “non genere” giochino la loro dimensione di originalità proprio sulla rilettura dei generi tradizionali.

### 3.1 *True Detective*: la poetica del distanziamento

*True Detective* (2014- in corso) è una serie antologica – è arrivata ora alla seconda edizione – che ha fondato gran parte della sua campagna promozionale sulla presenza come protagonisti e come produttori di due star del cinema hollywoodiano come Matthew McConaughey e Woody Harrelson. Il plot è piuttosto tradizionale: due poliziotti molto diversi caratterialmente e professionalmente si trovano ad indagare su un caso di omicidio. Si tratta con tutta evidenza di un tipico giallo, uno dei generi più diffusi in televisione, ma la strategia di enunciazione adottata presenta un forte lavoro di rielaborazione del genere operato a tutti i livelli.

Prima di tutto, il plot giallo è svolto come un flashback dei due poliziotti che, molti anni dopo il caso, raccontano separatamente la vicenda a due agenti di polizia che vogliono conoscere meglio l'andamento reale delle indagini. I due protagonisti, molto cambiati anche fisicamente (in particolare Rust Cohle, interpretato da McConaughey), sono quindi i narratori di una storia già avvenuta e che viene dichiarata fin dall'inizio come già risolta positivamente. Questo provoca un distanziamento del plot giallo dal punto di vista spettuale, distanziamento che provoca un notevole ridimensionamento della carica patetica relativa agli snodi drammaturgici del caso giallo. L'inizio della serie è quindi terminativo ma non è solo questo il dispositivo spettuale utilizzato: dal punto di vista attoriale il ricorso ad una narrazione a *flash back*, offre il costante parallelismo tra i protagonisti nel presente e nel passato che evidenzia, attraverso una caratterizzazione fisica molto diversificata, una mutazione fisiognomica che è specchio di un profondo mutamento etico causato proprio dall'aver affrontato con sofferenza il caso di *detection* oggetto della serie. La coerenza stilistica della serie si

rintraccia proprio in questa strategia enunciazionale dominata dal punto di vista aspettuale dalla messa a distanza. Infatti, oltre agli attori anche gli spazi e i tempi presentano le stesse caratteristiche di dilatazione: le ambientazioni, le campagne e le paludi della Louisiana, sono rappresentate nella loro smisurata ampiezza, percorse e descritte dalla macchina da presa non come sfondi ma come veri e propri attivatori di una disposizione patemica sospesa. Allo stesso modo la temporalità del racconto offre lunghe pause, spesso utilizzate per mettere in scena i dialoghi tra i due poliziotti protagonisti, dialoghi che escono dalla trama poliziesca per affrontare temi quasi filosofici.

Tutti questi dispositivi concorrono a rafforzare il senso di sospensione del racconto, strategia che si salda con una narrazione che ribalta strutturalmente la prassi abituale del genere poliziesco: sono i poliziotti ad essere interrogati ed è la loro verità ad essere messa in dubbio dai loro interlocutori e quindi dal pubblico che viene lasciato in una situazione di ambiguità rispetto alla veridicità del racconto dei protagonisti.

### 3.2 *Fargo*: il poliziesco irrazionale

Con un'altra serie antologica come *Fargo* (2014- in corso) viene invece operato un lavoro di riscrittura del film originale realizzato nel 1996 dai fratelli Cohen che sono i produttori della serie. Il genere poliziesco viene rimodellato nelle premesse: la costruzione geometrica del meccanismo del poliziesco classico che vede una razionalità nelle mosse dei *villains* e una risposta altrettanto razionale messa in opera nelle indagini viene rimessa in discussione, attraverso la messa in scena di una platea di personaggi assolutamente *border line*. Come nell'esempio precedente, anche in questo caso si lavora costruendo una distanza tra lo spettatore e il testo e soprattutto costruendo una imprevedibilità nei percorsi che continuamente mette in discussione il "dogma" riconosciuto del genere poliziesco come successione di step ad alta razionalità. Nel poliziesco tradizionale infatti lo schema della *detection* segue uno schema che vede un'azione – reazione rappresentata dalle mosse dei criminali e dalle contromosse dei

poliziotti, attraverso un susseguirsi di movimenti narrativi innescati da presupposizioni che gli antagonisti compiono reciprocamente rispetto alle mosse dei loro rivali. In *Fargo* invece l'origine del plot è casuale, determinata dalle azioni sconclusionate di personaggi dominati da motivazioni improbabili: l'andamento generale del racconto è quello di una successione di eventi che si propagano entropicamente sfuggendo al controllo di chi li compie, in una deriva sempre più imprevedibile e irrazionale.

### 3.3 *The Knick*: il precursore dei *medical drama*

Un'altra serie, che grazie al "marchio" autoriale di un regista come Steven Soderbergh e alla presenza come protagonista di un attore cinematografico come Clive Owen, opera in modo trasgressivo rispetto al sistema dei generi è *The Knick* (2014- in corso). Si tratta di un *medical drama* ambientato nella New York dei primi anni del '900, all'interno del reparto di chirurgia del Knickerbocker Hospital, noto semplicemente come The Knick; a guidare questo reparto il dottor John Thackery, medico innovatore e controverso, dipendente da oppio e cocaina. Come gli esempi precedenti, anche questa serie si impone nel panorama della nuova serialità smontando i dogmi consolidati del *medical drama*. Quello che nei *medical* tradizionali viene dato per scontato, cioè la competenza medica e le procedure di guarigione (diagnosi, operazioni ecc.) qui diventa invece il tema del racconto. Siamo infatti agli albori della medicina contemporanea, in cui le attuali pratiche mediche sono oggetto di sperimentazione con un pesante tributo di morti dovute alla ancora imperfetta padronanza tecnica degli strumenti clinici. Quella che viene messa in scena è quindi la nascita di una competenza invece della sua applicazione. Tutto il contrario di quello che avviene ad esempio nel già citato *House M.D.*, in cui l'ospedale viene visto come luogo di un'iperspecializzazione tecnico-scientifica, in cui il corpo del paziente è, per così dire, integrato in una struttura tecnologica. A fare la differenza in *House* è proprio la

capacità del protagonista di andare oltre le routine di una prassi medica ipercodificata per cogliere nella sintomatologia del paziente la traccia risolutiva: una volta diagnosticata abduktivamente la patologia, la guarigione è assicurata dalla messa in opera delle procedure mediche consolidate. In *The Knick*, al contrario, ad essere messo in scena è proprio il lavoro di costruzione delle pratiche di guarigione: la performance non è più legata a un lavoro intellettuale di individuazione della patologia, ma un reale “fare” fisico, concreto, sul corpo del paziente, in una sperimentazione in cui si sono colti i principi operazionali, ma quello che ancora difetta è una prasseologia corretta che permetta di portare a termine la cura. Per fare un esempio, nel primo episodio della serie il protagonista ha intuito che attraverso un parto cesareo può salvare la vita a madre e bambino nei casi di parti prematuri, ma questa intuizione “teorica” si scontra con delle tecniche operative che alla prova dei fatti portano alla morte delle pazienti. L’obiettivo del medico è quindi quello di affinare una tecnica che possa tradurre in azione un’intuizione logica; in *House M.D.*, invece, data una tecnica medica di avanguardia, quello che si cerca è l’intuizione logica che possa risolvere il caso.

In tutti e tre i casi analizzati vediamo quindi all’opera un distanziamento e una rilettura delle regole di genere codificate operate attraverso una strutturazione originale e creativa del discorso narrativo ed espressivo, offerta al pubblico con la garanzia dell’etichetta autoriale.

## Bibliografia

- Bennet, Tara, *Showrunners: The Art of Running a TV Show*, London, Titan, 2014.
- Bernardelli, Andrea, *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*, Perugia, Morlacchi, 2012.
- Dusi, Nicola, "Dr. House: l'ambizione di capire. Libido abducente, ritmi narrativi, visioni iperreali", *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Eds. Maria Pia Pozzato – Giorgio Grignaffini, Milano, Link RTI, 2008.
- Grignaffini, Giorgio, *I generi televisivi*, Roma, Carocci, 2012.
- Pichard, Alexis, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2011.

## L'autore

### Giorgio Grignaffini

Giorgio Grignaffini svolge attività professionale come Direttore Editoriale della Taodue film (Mediaset Group). In precedenza ha ricoperto il ruolo di Vicedirettore della Fiction del Gruppo Mediaset. Ha svolto attività didattica e di ricerca presso l'Università Cattolica di Milano nel campo della Semiotica e della Teoria dei Media. Ha pubblicato *I generi televisivi*, Roma, Carocci, 2004 e ha curato con Maria Pia Pozzato *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, Link, 2008.

Email: [grignaffini@mediaset.it](mailto:grignaffini@mediaset.it)

## L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Giorgio Grignaffini, *Generi e rigenerazioni nella serialità tv americana*

Data pubblicazione: 31/05/2016

### **Come citare questo articolo**

Grignaffini, Giorgio, "Generi e rigenerazioni nella serialità tv americana", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>