

**La Macchina Narrativa della Fiction Italiana:
Memoria, Storia e Sapere Implicito ne *La meglio
gioventù*, *L'amica geniale*, 1992 ed *Esterno notte***

***(The Narrative Machine of Italian Fiction: Memory,
History, and Tacit Knowledge in “La meglio gioventù”,
“L'amica geniale”, “1992” and “Esterno notte”)***

Anna Bisogno¹

Sunto

Sin dalle sue origini la televisione italiana ha rappresentato un medium fondamentale per la costruzione di narrazioni collettive e di un sapere diffuso, contribuendo alla formazione dell'identità culturale nazionale. Lo studio sottolinea l'importanza fondamentale di un'analisi storica della televisione italiana per comprendere appieno le dinamiche narrative che caratterizzano la fiction contemporanea. Attraverso questa lente storica, si evidenzia come la fiction non sia semplicemente un prodotto di intrattenimento, ma un dispositivo culturale complesso che contribuisce attivamente alla formazione del senso pubblico. La capacità delle fiction analizzate — da *La meglio gioventù* (Rai 1, 2003) a *L'amica geniale* (Rai 1, 2018) da *1992* (Sky, 2015) a *Esterno notte* (Rai 1, 2022) — di tradurre eventi storici, tensioni sociali e trasformazioni culturali in narrazioni coinvolgenti e accessibili dimostra il loro ruolo cruciale nella costruzione di una memoria collettiva condivisa.

Parole chiave: fiction italiana; storia della televisione; serialità; narrazioni; memoria; cronaca;²

¹ Universitas Mercatorum, Rome Italy. E-mail: anna.bisogno@unimercatorum.it

² Received on May 20, 2025. Accepted on June 20, 2025. Published on June 30, 2025.

DOI: 10.23756/sp.v13i1.1703. ISSN 2282-7757; eISSN 2282-7765. ©Bisogno.

This paper is published under the CC-BY licence agreement.

Abstract

Since its inception, Italian television has functioned as a pivotal medium in the construction of collective narratives and the dissemination of culturally embedded knowledge, actively contributing to the shaping of national identity. This study underscores the critical importance of a historically grounded analysis of Italian television as a means to fully apprehend the narrative mechanisms that characterize contemporary serialized fiction. Viewed through this historical framework, television fiction emerges not merely as a vehicle of entertainment, but as a complex cultural apparatus engaged in the ongoing production of public discourse and shared meaning. The selected case studies — *La meglio gioventù* (Rai 1, 2003), *L'amica geniale* (Rai 1, 2018), *1992* (Sky, 2015), and *Esterno notte* (Rai 1, 2022) — exemplify the capacity of contemporary Italian fiction to narrativize historical events, socio-political tensions, and cultural transformations through accessible yet multilayered storytelling. These productions do not merely reflect Italian history but actively participate in the reconfiguration of its public memory, offering narrative frameworks through which audiences engage with the past and negotiate present identities. As such, fiction becomes a privileged site for the elaboration of a shared symbolic repertoire and the circulation of historically resonant imaginaries.

Keywords: *Italian fiction; television history; seriality; narratives; memory; current events*

1. Il dispositivo televisivo e la costruzione implicita del sapere nella RAI pedagogica

La televisione italiana ha accompagnato la formazione culturale e identitaria del Paese sin dagli anni Cinquanta. In particolare, la fiction – attraverso sceneggiati, miniserie e serie televisive – ha rappresentato una forma centrale di narrazione collettiva, contribuendo a veicolare un sapere condiviso, spesso in dialogo con la letteratura, la storia e l'etica civile. La TV generalista ha svolto un ruolo pedagogico fondamentale nella costruzione della cittadinanza culturale, funzionando da enciclopedia audiovisiva e da agente di socializzazione (Buonanno, 2012). La fiction televisiva italiana, in particolare nella sua declinazione seriale, si configura come una forma narrativa che produce e veicola un sapere diffuso, implicito e condiviso attraverso la costruzione di universi narrativi coerenti e affettivamente coinvolgenti destinati a sedimentare significati e valori nel tempo (Innocenti e Pescatore, 2008). In questo scenario la televisione si configura come dispositivo culturale e macchina narrativa capace di organizzare esperienze collettive, costruire memorie condivise e produrre interpretazioni del

reale: non solo medium di intrattenimento, ma ambiente discorsivo e formativo che agisce tanto sul piano dell'organizzazione dei contenuti quanto su quello delle pratiche di fruizione, dando forma a un sapere esperienziale, incorporato nei gesti quotidiani e nei ritmi familiari³. La fiction offre allo spettatore un accesso affettivo e narrativo ai grandi eventi della storia italiana fondato sulla riconoscibilità, sull'identificazione e sulla ripetizione simbolica di archetipi morali e sociali.

I primi sceneggiati televisivi italiani, come *Jane Eyre* (1957), *La cittadella* (1964), *Il mulino del Po* (1963) e *Il conte di Montecristo* (1966) rappresentano il tentativo esplicito della RAI di fornire contenuti culturali di alta qualità accessibili a tutti, contribuendo così all'alfabetizzazione culturale del Paese. La trasposizione televisiva di grandi romanzi ha offerto un'immersione narrativa capace di educare all'ascolto, alla comprensione e alla riflessione morale, inserendosi nella missione pedagogica del servizio pubblico.

Anton Giulio Majano⁴, regista e sceneggiatore italiano è una figura centrale di questo periodo perché trasforma la struttura narrativa del romanzo ottocentesco in un linguaggio televisivo comprensibile e coinvolgente, contribuendo a costruire un immaginario collettivo duraturo. La ripetizione settimanale degli episodi, la presenza costante di attori noti e la riconoscibilità dei generi narrativi hanno permesso la sedimentazione di un sapere popolare condiviso, basato su una ritualità narrativa e su valori sociali condivisi. Questo tipo di sapere non è enciclopedico, ma narrativo: viene trasmesso attraverso le emozioni, i conflitti e le scelte morali dei personaggi⁵.

2. Forme del sapere implicito nel racconto televisivo

La fiction seriale italiana, in particolare quella degli ultimi due decenni, si configura come uno spazio privilegiato di produzione di epistemologie implicite. Non si tratta di conoscenze formalizzate o accademiche, ma di forme di sapere situato, affettivo e performativo che emergono dalla fruizione narrativa. Jason Mittell (2015) teorizza come le serie complesse impegnino lo spettatore in una partecipazione cognitiva attiva, chiamandolo a stabilire connessioni, interpretare eventi, valutare scelte morali. Questa dinamica è evidente in molte fiction italiane che pongono al centro della loro struttura narrativa dilemmi etici, conflitti

³ Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

⁴ Majano (Chieti, 1909) è considerato l'artefice della fiction italiana per aver definito, in modo pionieristico, i codici narrativi e stilistici di un genere allora nascente, mediando tra l'eredità letteraria e le esigenze di una nuova comunicazione popolare. La sua regia, fortemente didascalica ma emotivamente coinvolgente, ha contribuito a fondare una vera e propria pedagogia della visione. Si pensi ad esempi come *Il dottor Antonio* (1954), tratto dal romanzo di Giovanni Ruffini, o *La Cittadella* (1964), *E le stelle stanno a guardare* (1971) tratti dai romanzi di A. J. Cronin. La centralità della sua opera risiede nella capacità di integrare valori educativi, modelli narrativi canonici e innovazioni del linguaggio televisivo.

⁵ Cfr. Monteleone 2003; Bonanno 2012

storici irrisolti, ambiguità morali che si inseriscono nella tradizione della TV intesa come servizio pubblico che porta avanti una missione pedagogica implicita (Monteleone 2003).

Le modalità con cui la fiction contribuisce a costruire questo spazio pubblico simbolico sono molteplici, a cominciare dalla verità finale che non è mai assoluta, ma plurale negoziata e spesso inconcludente.

Dal punto di vista delle tecniche narrative, invece, si nutre della tradizione melodrammatica, del romanzo popolare e del teatro borghese, integrando progressivamente elementi propri del cinema e dei format internazionali. Ed ancora, l'uso ricorrente di determinati archetipi (l'eroe morale, il malvagio carismatico, il giusto che dubita) consente la diffusione di modelli etici impliciti. Inoltre, la regolarità della messa in onda, la ricorsività degli schemi narrativi e la riconoscibilità dei personaggi contribuiscono a una forma di apprendimento simbolico che sedimenta nel tempo, definendo forme di sapere condiviso.

Infine, le storie messe in scena non si limitano a riprodurre la realtà, ma la rielaborano, la filtrano e la organizzano secondo codici che riflettono bisogni collettivi. In tal senso, la fiction funziona come un linguaggio collettivo attraverso cui la comunità elabora il senso del giusto e dell'ingiusto, il desiderabile e l'inaccettabile, il quotidiano e lo straordinario.

Le opere analizzate — *La meglio gioventù*, 1992–1993–1994, *Esterno notte* e *L'amica geniale* — si collocano ad esempio all'interno di un rinnovato paradigma della narrazione seriale che non si limitano a rappresentare il passato, ma lo reinterpreta attivamente attraverso forme complesse di ibridazione narrativa, contaminazione mediale e polifonia prospettica. Ciò che accomuna questi prodotti è la costruzione di un dispositivo culturale che agisce non solo sul piano dell'informazione o dell'intrattenimento, ma su quello della mediazione simbolica del passato⁶.

In particolare, la serialità italiana recente si è configurata come luogo di articolazione della memoria collettiva, capace di trasformare eventi storici, traumi nazionali e trasformazioni sociali in esperienze affettivamente e cognitivamente condivise. Il tempo seriale, con la sua articolazione episodica e dilatazione temporale, consente una narrazione che non tende alla sintesi, ma alla complessità, alla stratificazione, alla coabitazione di memorie dissonanti (Assmann, 2011). La finzione non restituisce "il passato com'era" bensì lo attualizza nel presente dello spettatore, creando una relazione riflessiva tra narrazione e identità collettiva.

In questo contesto, la fiction assume una funzione epistemologica: essa non propone verità univoche né cronache fedeli, ma orizzonti interpretativi plurali, che mettono in crisi la linearità del discorso storico dominante diventando così un campo di negoziazione tra memoria pubblica e privata, tra vissuto individuale e narrazione nazionale.

Infine, queste narrazioni non operano in una logica nostalgica, bensì critica e interrogativa: il passato non è restituito come luogo della coerenza o della certezza, piuttosto come spazio dell'ambivalenza, del conflitto, dell'irrisolto. La serialità contemporanea italiana si propone

⁶ Per approfondire questo aspetto rimando al mio libro *La Storia in TV. Immagine e memoria collettiva* (Carocci, 2009) e in particolare ai capp. 2 e 3

La macchina narrativa della fiction italiana: memoria, storia e sapere implicito ne La meglio gioventù, L'amica geniale, 1992 ed Esterno notte

così come una pedagogia della complessità storica, che sollecita nello spettatore non solo l'identificazione emotiva, ma una postura interpretativa attiva e consapevole.

3. Serialità contemporanea e memoria culturale

A partire dagli anni Duemila, la serialità televisiva italiana ha conosciuto una profonda trasformazione, passando da un modello pedagogico-popolare a una forma complessa e stratificata di narrazione. Le serie non solo intrattengono, ma interrogano la storia, la memoria e l'identità nazionale attraverso estetiche innovative e modelli narrativi non lineari. Come evidenzia Milly Buonanno (2012), si passa da una logica del racconto chiuso a una logica del racconto aperto, dove la serialità diventa un laboratorio di rappresentazione del presente e di rielaborazione del passato. Questa svolta si manifesta in modo esemplare in alcune produzioni che, pur adottando i codici del racconto seriale, ambiscono a restituire una visione complessa della storia nazionale

3.1 Tra memoria e identità: «La meglio gioventù»

All'inizio degli anni Duemila, la fiction italiana attraversa una fase di rinnovamento profondo, segnando un distacco dai modelli narrativi più convenzionali per abbracciare strutture più complesse, capaci di restituire la stratificazione storica e sociale del Paese. In questo scenario, prende forma un'opera che incarna in modo esemplare tale svolta, fondendo l'afflato epico del racconto storico con l'introspezione tipica della dimensione familiare e individuale. È in questo contesto che si inserisce *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana, 2003), esempio emblematico di un racconto generazionale capace di trasformare la memoria collettiva in esperienza narrativa condivisa. La sua struttura in sei puntate — originariamente concepite per il grande schermo, ma trasmesse in televisione in forma seriale⁷ — permette un racconto dilatato nel tempo, capace di attraversare quarant'anni di storia italiana, dal boom economico degli anni Sessanta fino alla fine degli anni Novanta.

Un esempio emblematico dell'intreccio tra biografia individuale e vicenda collettiva è il personaggio di Matteo Carati⁸: la sua progressiva marginalizzazione, il rifiuto delle istituzioni e la sua tragica fine rappresentano l'incapacità di riconciliare tensioni interiori con i grandi

⁷ Inizialmente, era stata pensata come una produzione per la televisione, ma dopo essere stata presentata al Festival di Cannes, dove ha vinto il premio come miglior film nella sezione "Un Certain Regard", è stata distribuita anche al cinema in due parti. Attualmente, è disponibile anche su RaiPlay e, in alcuni periodi, è stata disponibile su Netflix e Prime Video.

⁸ Ad interpretarlo è Alessio Boni che insieme a Luigi Lo Cascio, nei panni di suo fratello Nicola, raccontano quarant'anni di storia italiana attraverso scelte personali e conflitti generazionali. Accanto a loro, un cast corale formato da Jasmine Trinca, Sonia Bergamasco e Maya Sansa.

Anna Bisogno

mutamenti sociali, riflettendo le lacerazioni dell'Italia dopo il 1968 e la sconfitta di una generazione che non ha trovato un proprio posto nel mondo.

Allo stesso tempo, la parabola di Nicola Carati, fratello di Matteo, è significativa: dalla partecipazione alle proteste studentesche del '68 al lavoro con Franco Basaglia nella riforma psichiatrica, egli incarna la tensione tra idealismo e compromesso. Il momento in cui egli si oppone al ricovero coatto di un paziente rappresenta un momento di rottura rispetto al modello istituzionale dominante e una presa di posizione politica esplicita.

Matteo e Nicola, due facce della stessa società (Fig. 1)



Figura 1. I fratelli Carati (da sin. Alessio Boni e Luigi Lo Cascio)

La regia di Marco Tullio Giordana gioca un ruolo centrale in questo processo: sobria, attenta ai dettagli del quotidiano, capace di alternare il registro intimo a quello storico senza forzature, essa conferisce alla narrazione una forte coerenza stilistica e una profonda densità emotiva. L'uso insistito dei piani sequenza e della fotografia naturalistica restituisce uno sguardo empatico, che accompagna i personaggi nel tempo e nello spazio, enfatizzando il rapporto tra vicenda privata e contesto collettivo. La messa in scena si fa così veicolo di una riflessione

politica e civile, coerente con una tradizione autoriale che, pur nella forma seriale, mantiene salda una tensione etica e testimoniale.

In questa prospettiva, *La meglio gioventù* si configura non solo come un racconto generazionale, ma come una forma di elaborazione culturale che, attraverso le dinamiche proprie della serialità lunga, contribuisce alla costruzione di una memoria storica stratificata

3.2 La fiction come lente sul potere: «1992»

Negli anni in cui la politica italiana attraversa una delle sue crisi più profonde, la serialità televisiva trova nuovi strumenti per raccontare il disfacimento di un'intera epoca. La fiction si fa lente di ingrandimento sul potere, sulla corruzione e sul vuoto che segue la caduta delle ideologie. In questo solco si colloca la trilogia *1992–1993–1994* (Sky Italia, 2015–2019), che rilegge l'implosione della Prima Repubblica attraverso un intreccio – come per *La meglio gioventù* - di storie individuali e strategie mediatiche. L'ibridazione tra fiction e documentario, evidenziata dall'uso di repertori giornalistici, telegiornali d'epoca e personaggi reali come Silvio Berlusconi, Antonio Di Pietro o Bettino Craxi, crea un corto circuito narrativo tra passato e presente. La serie, da un'idea di Stefano Accorsi, non propone una lettura definitiva di Tangentopoli, ma apre lo spazio a interrogativi sulla legalità, il potere e la memoria nazionale

Un esempio significativo è il personaggio di Leonardo Notte, pubblicitario ispirato a figure come Marcello Dell'Utri, che funge da mediatore tra fiction e realtà. La sua parabola, sospesa tra ambizione personale e manipolazione del consenso, rappresenta una riflessione implicita sul ruolo dei media nella costruzione del potere politico.

I protagonisti fungono da vettori di tale complessità: Leonardo Notte (Stefano Accorsi), pubblicitario ambiguo ispirato a figure come Marcello Dell'Utri, agisce come mediatore tra realtà e finzione. La sua parabola personale — centrata sull'ascesa dei nuovi media e sulla costruzione del consenso attraverso tecniche comunicative persuasive — si intreccia con la genesi politica di Forza Italia e con la trasformazione della scena pubblica italiana. Altri personaggi, come Veronica Castello (Miriam Leone), showgirl alla ricerca di legittimazione attraverso il potere mediatico, o Pietro Bosco (Guido Caprino), reduce e parlamentare leghista, incarnano le tensioni tra corpo televisivo e corpo politico. La loro interazione con i grandi

Anna Bisogno

eventi storici — narrati con coerenza seriale ma con forte attenzione al dettaglio personale — consente alla serie di operare come strumento di analisi politica e antropologica (Fig. 2). Un ruolo decisivo in questa costruzione stratificata è svolto dalla regia, affidata a Giuseppe Gagliardi, che adotta uno stile visivo coerente con la natura ibrida del progetto.



Figura 2. Il pool di Mani Pulite riprodotto nella serie 1992

La regia non si limita a illustrare gli eventi, ma assume una funzione discorsiva: attraverso soluzioni formali — come l'uso di piani sequenza o rallenty drammatici — Gagliardi produce una stratificazione temporale che rende esplicita la costruzione narrativa del passato. In questo senso, la messa in scena partecipa attivamente alla riflessione metatestuale della serie: la regia

diventa una forma di commento sul ruolo dell'immagine nella rappresentazione del potere e della memoria.

L'intreccio tra archivi audiovisivi e finzione scenica non ha un valore puramente decorativo o mimetico, ma agisce come dispositivo critico: l'effetto di riconoscimento provocato dall'inserimento di veri frammenti giornalistici e figure politiche reali invita lo spettatore a interrogarsi sui processi di costruzione della memoria collettiva e sui modi con cui la televisione partecipa alla narrazione del passato prossimo del Paese.

3.3 La televisione come spazio della memoria: «Esterno notte»

Nel panorama della serialità italiana recente, alcuni autori hanno scelto di confrontarsi con eventi cardine della storia nazionale, esplorandone la complessità attraverso linguaggi formali sperimentali⁹. È in questo solco che si colloca *Esterno notte* (Rai1, 2022) di Marco Bellocchio, opera che riprende e amplifica interrogativi già presenti in *Buongiorno, notte* (2003), adottando questa volta la struttura della serialità per moltiplicare i punti di vista e frammentare la narrazione. La serie è il racconto dei 55 giorni più lunghi della repubblica italiana: quelli del rapimento di Aldo Moro.

Uno degli elementi centrali della forza espressiva di *Esterno Notte* è rappresentato dalla qualità della prova attoriale, che contribuisce in maniera decisiva alla densità drammatica e alla complessità psicologica dell'opera. La scelta di Bellocchio di affidarsi a interpreti di straordinaria esperienza teatrale e cinematografica riflette un'attenzione alla componente performativa come veicolo di stratificazione narrativa.

Fabrizio Gifuni, nel ruolo di Aldo Moro, offre un'interpretazione che supera la semplice immedesimazione mimetica e si pone come il cuore pulsante della serie. Il suo Moro è un corpo vulnerabile e un volto segnato, ma anche una presenza carismatica e trattenuta che non cede mai agli eccessi patetici. L'attore colma la scena televisiva lavorando sull'infinitesimale:

⁹ A riguardo è utile leggere *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling televisivo* di Jason Mittell a cura di Fabio Guarnaccia e Luca Barra, Minimum Fax, Roma, 2017. L'autore definisce le serie tv contemporanee come portatrici di una narrazione complessa, appunto, in cui la linearità viene spesso sovvertita attraverso molteplici espedienti formali e sostanziali: ad esempio, le trame che si ramificano in sottotrame interconnesse, i personaggi che si evolvono in modo non prevedibile e il tempo narrativo manipolato con flashback, flashforward, ellissi, ecc. Questo tipo di narrazione richiede una partecipazione attiva dello spettatore, che deve memorizzare, confrontare, anticipare e interpretare costantemente e diventa quasi "co-autore" della comprensione.

il tremito della voce, la postura irrigidita, lo sguardo che tradisce paura e insieme lucidità politica (Fig. 3)



Figura 3. Fabrizio Gifuni è Aldo Moro durante l'assemblea della Democrazia Cristiana: lo sguardo assorto restituisce la frattura interiore di un uomo consapevole della solitudine politica che lo circonda. Bellocchio trasforma il dibattito partitico in un rito quasi funebre, accentuando il senso di immobilità e incomunicabilità.

La presenza scenica di Fabrizio Gifuni in *Esterno notte* è al tempo stesso misurata e perturbante: il suo Aldo Moro non è solo rifacimento ma incarnazione inquieta di una figura politica e umana spezzata.

L'episodio centrato su Francesco Cossiga, interpretato da Fausto Russo Alessi, restituisce invece un personaggio in uno stato di crescente paranoia e solitudine, il personaggio si muove tra corridoi bui e stanze vuote, in una messa in scena quasi kafkiana del potere.

Accanto a lui, Margherita Buy interpreta Eleonora Moro con una sobrietà intensa, evitando ogni retorica melodrammatica. Il suo dolore è silenzioso ma insistente, espresso attraverso piccoli gesti, esitazioni e una tensione costante tra dignità e disperazione. Buy restituisce il lato umano e familiare della tragedia, fungendo da controcampo affettivo al dramma politico, e contribuendo a creare una tensione emotiva che amplia la portata tragica dell'intera narrazione.

Se nei panni di Aldo Moro in *Il divo* (Sorrentino, 2008) ha già segnato profondamente l'immaginario italiano sulla rappresentazione del potere, con l'interpretazione di Giulio

Andreotti in *Esterno Notte* Toni Servillo incarna un potere distante, indecifrabile, accentuando il senso di impotenza e di ambiguità morale che attraversa tutta la serie.

Il lavoro degli attori in *Esterno Notte* non si limita dunque a un'efficace ricostruzione storica, ma contribuisce in modo sostanziale alla costruzione di un discorso critico sulla memoria, l'identità politica e il trauma nazionale. Le loro interpretazioni incarnano invece la frattura, l'ambiguità e il non detto che ancora oggi avvolgono il caso Moro. L'opera di Bellocchio non intende offrire una verità definitiva sul caso Moro, piuttosto destabilizzare le narrazioni ufficiali, restituendo complessità alle scelte, alle omissioni, alle responsabilità. La regia, fortemente autoriale, funziona come dispositivo riflessivo: con la sua estetica perturbante Bellocchio trasforma la serialità in uno spazio di interrogazione storico-politica, in cui la rappresentazione seriale televisiva si conferma come uno dei luoghi privilegiati per la costruzione di un sapere diffuso e di una memoria non pacificata, capace di interpellare criticamente il presente.

3.4 Dinamiche identitarie e di classe ne “L'Amica geniale”

Negli ultimi anni, la serialità italiana ha saputo intrecciare con sempre maggiore consapevolezza dimensione privata e memoria collettiva, offrendo narrazioni che riflettono i mutamenti profondi della società. Un esempio emblematico è l'adattamento televisivo della tetralogia di Elena Ferrante, che attraverso la relazione intensa e contraddittoria tra due donne restituisce un affresco complesso dell'Italia dal dopoguerra fino agli anni più recenti. *L'amica geniale* (RAI-HBO, 2018–2024) si inserisce in questa traiettoria, proponendo una narrazione intima e insieme storica. Il racconto della relazione tra Elena e Lila¹⁰ diventa il filtro attraverso cui leggere mezzo secolo di storia italiana: dalla miseria del dopoguerra alla modernizzazione, dal movimento operaio al femminismo, dall'emigrazione interna al crollo delle ideologie.

Nella prima stagione, la scena in cui Elena scopre il mare per la prima volta, durante una gita con la famiglia di Nino, rappresenta un passaggio simbolico potentissimo: è l'apertura verso il mondo, il desiderio di emancipazione e conoscenza, contrapposto all'orizzonte chiuso del rione.

Nella seconda stagione, l'ingresso di Elena nel mondo borghese universitario di Pisa mette in luce le barriere sociali che resistono anche in ambienti apparentemente progressisti: il suo disagio linguistico, l'accento napoletano che cerca di nascondere, la distanza affettiva dai suoi familiari, evidenziano la frattura tra l'identità originaria e quella acquisita. Lila, invece, incarna un sapere “resistente”, corporeo, conflittuale: la sua scelta di lavorare

¹⁰ Nel corso delle quattro stagioni, Elena e Lila sono interpretate da attrici diverse, capaci di restituire con coerenza l'evoluzione complessa dei personaggi. Durante l'infanzia e la prima adolescenza, Elena è interpretata da Elisa Del Genio, mentre Lila è portata in scena da Ludovica Nasti. Margherita Mazzucco (Elena) e Gaia Girace (Lila) offrono una prova intensa e misurata nell'adolescenza e prima età adulta, mentre Alba Rohrwacher e Irene Maiorino subentrano nei ruoli maturi, dando continuità emotiva e profondità espressiva alla narrazione. Il passaggio tra le interpreti avviene con delicatezza, mantenendo intatto il legame che unisce le due protagoniste.

nella fabbrica di salumi per difendere le operaie dalla sopraffazione, il suo coinvolgimento con i movimenti della sinistra extraparlamentare, la sua ribellione al patriarcato e alla criminalità locale, la rendono una figura complessa e tragica.

La serie, con il suo stile visivo curatissimo — spesso virato in toni pastello o desaturati per evocare la memoria — restituisce la stratificazione emotiva del tempo vissuto (Fig. 4). *L'amica geniale* non è solo una storia di formazione, ma una *storia emozionale* in cui le trasformazioni della società si inscrivono nei corpi, nei linguaggi e nelle relazioni (Gallese e Guerra, 2015).



Figura 4. La lettura come gesto fondativo della coscienza: Elena e Lila, unite e divise dalla parola scritta, costruiscono identità e distanza.

La riuscita estetica e narrativa della serie è strettamente legata alla visione registica di Saverio Costanzo che costruisce uno spazio visivo profondamente coerente con la dimensione memoriale del racconto: l'uso della voce fuori campo, la fotografia desaturata, i movimenti lenti della macchina da presa e la cura minuziosa della scenografia restituiscono il tempo interiore della protagonista e una Napoli sospesa tra realismo e ricostruzione mitica. Costanzo sceglie di evitare ogni estetizzazione compiaciuta, privilegiando invece una narrazione

immersiva, attenta al dettaglio e al silenzio, in cui ogni scelta registica assume una funzione drammaturgica precisa.

Il lavoro di recitazione, filtrato dalla regia di Costanzo, valorizza una gestualità mai ridondante, spesso trattenuta, dove l'emotività è suggerita più che esibita. Questa economia del gesto e della parola contribuisce a costruire una poetica dell'intimità che si pone in netto contrasto con le logiche spettacolari dominanti nella serialità internazionale.

In definitiva, la serie si impone non solo per la qualità narrativa e produttiva, ma per la sua capacità di trasformare la materia autobiografica in una riflessione collettiva sul genere, la classe, l'istruzione e la memoria.

4. Conclusioni

L'analisi della fiction italiana contemporanea mette in luce il ruolo centrale che la serialità televisiva ha assunto nella costruzione di un sapere culturale diffuso, implicito e affettivamente radicato. Se la televisione degli albori — in particolare quella della cosiddetta *RAI pedagogica* — ha svolto una funzione esplicitamente formativa e civilizzatrice, le forme seriali degli ultimi vent'anni segnano una transizione verso una narrazione più complessa, riflessiva e critica, capace di interrogare la storia nazionale e contribuire attivamente alla costruzione della memoria collettiva.

Attraverso format narrativi sempre più articolati e sofisticati, la fiction si configura oggi come uno spazio discorsivo in cui si sedimentano valori, visioni del mondo, interpretazioni del passato e prospettive etiche. Non si tratta più soltanto di rappresentare il reale o di educare esplicitamente, ma di offrire al pubblico strumenti simbolici per comprendere e rielaborare esperienze storiche, conflitti sociali, trasformazioni identitarie. In questo senso, la televisione non è più soltanto un medium di trasmissione, ma un *dispositivo culturale* che struttura il modo in cui la società immagina se stessa, si racconta e si ricorda.

Le opere analizzate — *La meglio gioventù*, *1992*, *Esterno notte*, *L'amica geniale* — mostrano chiaramente come la serialità possa trasformarsi in una forma di pedagogia implicita, che non si fonda su contenuti normativi o didascalici, ma sulla costruzione di narrazioni stratificate, emotivamente coinvolgenti e storicamente situate. La memoria che queste serie attivano non è mai lineare né pacificata: al contrario, si tratta di una memoria problematica, attraversata da conflitti, omissioni, ambivalenze. La fiction agisce dunque come laboratorio simbolico in cui si negozia il senso del passato e si costruiscono — o si decostruiscono — le mitologie nazionali (Grignaffini; Bernardelli, 2016).

Ciò che emerge con forza è la funzione epistemologica della fiction: essa non si limita a rappresentare eventi o a evocare emozioni, ma produce sapere. Un sapere non sistematico né enciclopedico, ma narrativo, incarnato, affettivo — che passa attraverso l'identificazione con i personaggi, la ripetizione rituale delle strutture narrative, la familiarità con ambienti, corpi,

gesti. Questo sapere si costruisce nell'interazione tra testo e spettatore, in un processo di apprendimento simbolico che si fonda sulla riconoscibilità e sulla condivisione.

La centralità del tempo seriale, con la sua capacità di dilatare, approfondire e stratificare la narrazione, consente un'elaborazione più lenta e consapevole del passato. Non a caso, molte delle produzioni più significative si confrontano direttamente con episodi controversi o traumatici della storia italiana — dal sequestro Moro alla stagione di Tangentopoli, dalle lotte operaie all'emancipazione femminile — mettendo in crisi le versioni ufficiali e proponendo alternative interpretative. In tal senso, la fiction si configura come una forma di storia pubblica, capace di dialogare con la storiografia ma anche di sfuggirne le rigidità, grazie alla sua natura narrativa e affettiva.

Un aspetto fondamentale di questo processo è la funzione performativa dell'attore e della messa in scena. Interpreti come Fabrizio Gifuni, Stefano Accorsi, Margherita Buy o le giovani attrici de *L'amica geniale* non si limitano a “recitare” la storia, ma la incarnano, la rendono visibile e tangibile attraverso gesti, sguardi, posture che si imprimono nella memoria dello spettatore. La qualità della regia, la cura per i dettagli scenografici, l'uso della fotografia e del montaggio contribuiscono a creare un'estetica della memoria che valorizza la complessità, l'ambiguità, il non detto.

In conclusione, la serialità televisiva italiana degli ultimi decenni si rivela uno strumento potente per la costruzione di un sapere narrativo e una memoria culturale condivisa. Lungi dall'essere solo intrattenimento, la fiction contemporanea è un territorio di elaborazione critica del passato e di interrogazione del presente, un luogo in cui la televisione torna ad assumere, seppur in forme nuove e meno esplicitamente pedagogiche, una funzione civile e culturale. In un contesto segnato dalla frammentazione dei media e dall'incertezza identitaria, la narrazione seriale si propone come uno spazio comune, dove riconoscersi, mettersi in discussione e immaginare collettivamente il significato della storia, della memoria e dell'appartenenza.

Bibliografia

- Assmann, A. (2015) (trad. It. Paparelli, S.), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino
- Baudrillard, Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilee.
- Barra, L. (2022), *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand*, Bari, Laterza
- Barra L.; Brambilla P; Innocenti V. *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*. Torino, MyLab Pearson
- Bisogno, Anna (2011), *La Storia in TV. Immagine e memoria collettiva*, Roma, Carocci
- Cardini, D. (2004), *La lunga serialità. Origini e modelli*. Roma, Carocci
- Eco, U. (1984), *Apocalittici e Integrati*, Milano, Bompiani

La macchina narrativa della fiction italiana: memoria, storia e sapere implicito ne La meglio gioventù, L'amica geniale, 1992 ed Esterno notte

Gallese, Vittorio; Guerra, Michele (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaele Cortina Editore.

Garofalo D., Roghi V. (2015), *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Catanzaro, Rubbettino.

Grasso, A. (1992). *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti

Grasso A. (2006), *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento e memoria*, Vita e Pensiero, Milano.

Grasso A. (2013), a cura di, *Storie e culture della televisione*, Milano, Mondadori.

Grignaffini G.; Bernardelli A. (2017), *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci

Innocenti V.; Guglielmo P. (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archeotipolibri

Menduni, E. (2009). *Televisioni*, Bologna, Il Mulino

Menduni, E. (2018). *Videostoria. L'Italia e la tv (1975 – 2015)*, Milano, Bompiani.

Mittell, J.; (a cura di) Barra L.; Guarnaccia F. (2017), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Minimum Fax

Rossini, G. (2016), *Le serie TV*, Bologna, Il Mulino

Scaglioni, M. (2011). *La Tv oltre la tv. Il decennio che ha cambiato la televisione: scenario, offerta, pubblico*, Milano, Vita e Pensiero.

Teti, Marco (2020), *Racconti seriali. Storia e linguaggio della fiction televisiva di serie*. Roma, Studium

Sorice, M. (2002). *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*. Roma, FrancoAngeli.