

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

La produzione televisiva ed i suoi effetti sui prodotti statunitensi, coreani, e egiziani: un caso di tre sistemi

Tesi di laurea in

Forme Della Serialità Televisiva Contemporanea

Relatore Prof: Luca Barra

Correlatore Prof. Luca Antoniazzi

Presentata da: Maria Andrea Etienne

Appello

terzo

Anno accademico

2018-2019

INDICI

INDICI	1
INTRODUZIONE	2
CAP. 1 LE PRATICHE DI PRODUZIONE	9
1.1 Produzione statunitense	12
1.2 Produzione sudcoreana	20
1.3 Produzione egiziana	28
CAP. 2 LE REALTÀ DELLA PRODUZIONE	35
2.1 Produzione statunitense	35
2.2 Produzione sudcoreana	49
2.3 Produzione egiziana	60
CAP. 3 CRITERI TEORICO	69
3.1 Storyworld	72
3.2 Genere	74
3.3 Personaggio	74
3.4 Eventi	77
3.5 Temporalità	78
CAP. 4 CRITERI E METODOLOGIA DI SELEZIONE	80
CAP. 5 ANALISI	89
5.1 Storyworlds	89
5.2 Genere	96
5.3 Personaggi	100
5.4 Eventi	103
5.5 Temporalità	105
CONCLUSIONE	106
Bibliografia	108
Sitografia	116
Filmografia	116

INTRODUZIONE

Quando si parla di televisione, spesso si parla in termini molto generici per localizzare ciò che potrebbe essere in qualsiasi momento una combinazione di molte cose. Si parla degli apparecchi televisivi che si trovano più spesso nei soggiorni? Si parla del palinsesto e dei suoi effetti relativi che dividono non solo ciò che possiamo guardare ma le nostre vite? Il più delle volte si parla del prodotto finale, quello che guardiamo. Ma il prodotto è una combinazione di così tanti fattori che ridurre una serie televisiva semplicemente a ciò che arriva sui nostri schermi, siano essi tv, computer o telefono, sembra ignorare la multiforme esistenza della televisione nelle nostre vite.

Come parlare di serie televisive? Per molto tempo, le serie televisive sono state un oggetto effimero che appariva sui televisori e poi spariva dalla portata. L'avanzamento della tecnologia con l'arrivo dei nastri e dei registratori vhs e poi dei dvd ha reso le serie televisive qualcosa che si può ottenere. Le serie televisive possono essere state a un certo punto considerate sulla stessa linea della video arte che era considerata rinomata a causa della sua natura effimera, ma è un fatto innegabile che ora la televisione può essere discussa come un prodotto. C'è un risultato finale che viene trasmesso in tv.

Cos'è una serie televisiva? Un esperimento narrativo con un elemento visivo che viene distribuito in più parti ad un pubblico. Il lavoro per discernere cosa sia ogni aspetto di una serie televisiva e cosa significhi è stato svolto dagli accademici per decenni. Quando si esamina la televisione come prodotto, l'approccio può essere importante quanto l'oggetto. Che sia da un punto di vista culturale o finanziario, la televisione fornisce una moltitudine di punti di ingresso. Mentre le serie televisive sono state esaminate da molte angolazioni, il processo di produzione non è sempre stato considerato separatamente dal prodotto finale della serie televisiva.

Eppure il processo di produzione è un elemento influente. Il prodotto è un risultato della produzione e mentre i momenti molto particolari sono discussi (ad esempio un giorno di pioggia che influenza una scena) oltre questi accidenti, la produzione è spesso parcellizzata insieme al prodotto. Non è un segreto particolare che qualsiasi serie televisiva richiede molte centinaia di persone per realizzarla. Eppure la produzione è spesso attribuita interamente o al produttore o al regista, come se il sistema in cui

lavorano ed esistono fosse un sistema che possono rimodellare interamente da soli. Questo modella la produzione come uno sforzo puramente creativo o finanziario. La produzione è un sistema che è più grande di un nome o di una personalità. Produttori e registi devono essere considerati parti di un sistema più grande. Separando la produzione dal prodotto finale e considerandola come un fattore separato, consente di esaminare come la produzione come sistema influisca non solo su un prodotto televisivo ma su tutti i prodotti di quel processo.

Questa tesi dimostrerà che la produzione, come una serie di pratiche industriali e culturali, ha un effetto diretto sul prodotto: una serie televisiva. Ha un effetto non solo visivo ma anche narrativo. Anche se la produzione è influenzata, costretta e diretta da altri fattori come il finanziamento, la distribuzione e il pubblico, è essa stessa un fattore unico che ha effetti definibili sul prodotto finale della televisione. Per dimostrare che le pratiche di produzione hanno un effetto distinto sui prodotti televisivi, questa tesi esaminerà diversi sistemi di produzione televisiva di rete in tre paesi diversi. Ogni sistema di pratiche di produzione ha fattori unici, da una linea temporale mutevole per la produzione ma un prodotto fisso, l'influenza diretta del pubblico sul prodotto, o l'incertezza della scala di produzione. Per esaminare il modo in cui la produzione può influenzare i prodotti televisivi, la tesi esaminerà diversi aspetti della narrazione narrativa e della complessità nel corso di una serie di anni, utilizzando una selezione degli show televisivi più visti.

In un senso molto più ampio, la televisione, definita come un'industria, non è un solo settore ma molteplici settori sovrapposti che coesistono sulla base di una serie di necessità. La televisione, in particolare la televisione di rete, esiste vendendo l'attenzione dei suoi spettatori alle compagnie pubblicitarie. Così tutti i fattori della televisione esistono accanto a quello della pubblicità. Tuttavia la distribuzione dei programmi televisivi (e delle pubblicità che li accompagnano) richiede vasti sistemi per trasmettere questi segnali. Anche gli apparecchi televisivi devono essere prodotti ed esistono come prodotto di un settore hardware che crea tecnologia per il consumo. Questi settori sovrapposti che si influenzano l'un l'altro sono tutti in equilibrio sul settore della produzione televisiva. La produzione televisiva potrebbe sembrare una

dimenticanza quando le questioni delle entrate pubblicitarie, del mantenimento del pubblico e della creazione del marchio hanno preso il centro della scena, ma la recente pandemia ha dimostrato che tutti questi aspetti richiedono che la televisione sia *prodotta*.

L'industria televisiva sta crescendo, non solo nei paesi anglofoni o occidentali, ma in tutto il mondo. Ogni anno vengono investiti sempre più soldi nella produzione. Sarebbe errato supporre che più tecnologia abbia snellito o ottimizzato la produzione, piuttosto la tecnologia ha creato tante barriere quante ne ha abbassate. Il costo delle attrezzature per produrre una serie televisiva è salita alle stelle anche se la qualità e la facilità delle riprese sono migliorate. L'industria richiede un gran numero di persone che interagiscono continuamente in ogni fase della produzione. Anche prima che un progetto sia approvato, c'è bisogno che scrittori e produttori si incontrino con i dirigenti per assicurarsi il finanziamento o l'approvazione. In paesi come l'Egitto, con un comitato di censura attivo, c'è bisogno che i censori stessi pesino sulla fattibilità di un progetto. Questa fase di pre-produzione ha spesso bisogno di molti dei lavoratori specializzati che lavoreranno durante la produzione per fornire stime e opzioni ai produttori.

L'industria televisiva è unica non perché influenza così tante vite quotidianamente, ma per la sua alta visibilità e il continuo offuscamento di come gran parte di essa funzioni effettivamente. Mentre la pre-produzione è spesso un processo molto pubblicizzato, una volta iniziata la produzione, il pubblico è spesso tenuto all'oscuro.

Allo stesso modo, quando si guarda alla ricerca accademica sull'industria televisiva, è facile trovare eccellenti analisi sul finanziamento dei progetti o anche sulla reazione del pubblico o sulle nuove modalità di distribuzione, ma la produzione rimane un argomento poco esplorato.

Ci sono diverse ragioni per cui la produzione rimane una lacuna nella ricerca accademica. La produzione è una grande impresa e trovare un modo per spiegare quello che può essere facilmente il lavoro di centinaia di persone è difficile. Ma inoltre, le pratiche di produzione cambiano continuamente. Nuove tecnologie, nuove sfide, nuove regole cambiano il modo in cui la produzione funziona quotidianamente. È possibile scrivere un'eccellente analisi delle pratiche di produzione durante la produzione

televisiva solo per trovare il proprio lavoro superato nel giro di pochi anni. Questo, naturalmente, presuppone che il ricercatore abbia accesso al funzionamento di una produzione televisiva. Spesso trovare informazioni chiare è meglio attraverso interviste e fonti secondarie piuttosto che un accesso diretto. Le aziende dei media possono essere incredibilmente diffidenti nel permettere a un accademico di entrare sul set.

Tuttavia c'è anche una mancanza di interesse nello scrivere sulla produzione. Come la televisione ha guadagnato legittimità, così ha fatto il mondo accademico che la circonda. La produzione è il problema impopolare e difficile della ricerca televisiva. Invece molte altre caratteristiche della televisione sono state studiate e discusse a fondo. Dagli aspetti economici dell'industria televisiva alle analisi teoriche di genere, dal dettaglio delle tecniche narratologiche all'analisi dei legami tra immagini e suono. La produzione è rimasta in tutto questo un elemento di sfondo. Non si può negare che la produzione, in cui si realizza il prodotto, è vitale, ma è spesso subordinata al fattore in esame, che si tratti di strutture di finanziamento o di metodi di distribuzione o anche di reazioni e interpretazioni del pubblico. A questo punto, una discreta quantità di lavoro è stata fatta esaminando l'effetto del pubblico e della distribuzione sui serial televisivi, dalla forma al contenuto. Meno è stato fatto per esaminare la relazione che la produzione ha con il prodotto. Spesso la produzione è essenzializzata in una relazione causale con la distribuzione in cui la distribuzione è il fattore primario. Altre volte la produzione è considerata il risultato finale di complesse negoziazioni di finanziamento.

Il sistema americano di produzione televisiva è spesso considerato come una forma di sistema di produzione televisiva di default, molto probabilmente a causa della sua posizione per decenni come produttore di massa di contenuti. All'interno della ricerca accademica, la quantità di televisione americana prodotta ha portato a un certo modello di studio incentrato sull'americano. Spesso gli accademici si concentrano sulle serie prodotte in America come modello su cui esplorare la complessità narrativa, il che ha portato all'effetto involontario di confermare un pregiudizio verso la televisione americana (e in qualche misura occidentale) come apice della televisione complessa. Alberto N. García abbraccia pienamente questo quando afferma che certe serie ben considerate hanno "portato la televisione anglosassone in cima all'Olimpo narrativo, convertendola in un meccanismo privilegiato, in costante evoluzione - una perfetta

macchina narrativa".¹ Laddove García basa il suo articolo su questa premessa, altri lasciano che essa contamini la loro ricerca privilegiando le serie americane come risultate di un buon sistema e contemporaneamente eccezionalizzando i successi di altri paesi (come è successo sia per il cinema che per la televisione sudcoreana con *Parasite* e *Squid Games* consecutivamente). Una mancanza di fama internazionale o di ricerca accademica non equivale a una mancanza di qualità, ma preoccupantemente questo concetto sembra essersi infiltrato non solo nelle sfere accademiche ma anche in quelle giornalistiche.

La mia intenzione è quella di confrontare due sistemi di produzione molto diversi e i loro prodotti contro il sistema americano in modo da mettere in luce questo concetto implicito e iniziare a mettere in discussione i tipi di complessità narrativa che vengono prodotti nel mondo. Il confronto dei sistemi di produzione permette un'analisi approfondita di come e perché i prodotti televisivi sono diversi da un approccio funzionale piuttosto che puramente culturale.

Se dobbiamo supporre che la distribuzione, il pubblico e il finanziamento abbiano tutti effetti sul prodotto televisivo, allora il luogo in cui questi coincidono, la produzione, deve essere considerato un elemento unico che può avere anch'esso un effetto. Questa tesi, in un senso molto generale, si basa sulla supposizione che la produzione abbia un distinto effetto causale sul prodotto. Poiché i prodotti televisivi variano molto nel mondo, allora anche i sistemi di produzione devono variare nel mondo. Le pratiche di produzione sono infatti una macchina complessa che è plasmata in modo univoco non solo dal finanziamento e dalle esigenze della distribuzione, ma dai confini legali, dalle usanze locali e dalla tradizione. Anche la sostituzione di un fattore, per esempio il finanziamento con l'arrivo di Netflix, non può creare una nuova macchina, ma cambia solo ciò che già esiste.²

Per provare tutte e tre le teorie interconnesse, la ricerca deve essere più ampia di un paese o di una regione. Perciò questa tesi non serve solo come un riassunto del sistema di produzione televisiva più comunemente conosciuto, quello degli Stati Uniti,

¹ García Alberto N, *A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television*, no. 11, 2016, p. 2.

² Approfondita nel capitolo 3, questa incapacità di cambiare un sistema nonostante il cambiamento di un fattore influente è facilmente visibile nella reazione dei mercati coreani all'arrivo di denaro cinese per la pre-produzione in Corea.

ma anche potenzialmente come un'introduzione al sistema di produzione del dramma mosalsalat egiziano così come al sistema di produzione del dramma sudcoreano. Per quantificare le somiglianze e le differenze tra i sistemi di produzione e i prodotti, è necessario fornire una spiegazione chiara e dettagliata di cosa siano questi sistemi. Dato che la mancanza di ricerche in questo settore, menzionata in precedenza, ha lasciato un vuoto di conoscenza, la ricerca deve fornire una spiegazione provata di come viene fatta la televisione negli USA, in Egitto e in Corea del Sud.

Lo scopo preciso di questa tesi è quello di interrogare le teorie precedentemente enunciate, non in termini ampi ma piuttosto attraverso casi di studio molto specifici. Attraverso l'esame di tre strutture di produzione per serie tv drammatiche di 1 ora in prima serata, spero di esplorare i modi in cui questi sistemi di produzione prevedono le possibilità per il prodotto, così come i vincoli e le possibilità per ciascuno di essi, mostrando in definitiva che i sistemi di produzione hanno effetti sui prodotti. La tesi valuterà la complessità narrativa di dieci popolari show televisivi di ogni paese scelti nello stesso periodo di tre anni, 2014-2016. A causa dell'irregolarità dei cicli di distribuzione degli Stati Uniti, questo copre solo due cicli di distribuzione di un anno intero (settembre 2014-maggio 2015 e settembre 2015-maggio 2016) mentre offre 3 anni completi di selezione per la Corea del Sud e l'Egitto.

Tuttavia, scegliendo di concentrarsi sulla produzione, questa tesi crea un problema cercando di riempire un buco con una semplice manciata di terra. Questa tesi può al massimo servire come un'introduzione sommaria alle pratiche di produzione di un tipo di serie televisiva per ogni paese su cui si concentra. Ognuno dei paesi in questione ha industrie televisive molto più grandi. Questa tesi descrive in dettaglio solo una piccola parte di ciascuna di queste industrie. Essa, limitata dal tempo e dall'accesso, non può cercare di fornire un'intera panoramica dei sistemi di produzione che cerca di approfondire. Inoltre, limitando la valutazione narrativa a soli tre anni, c'è un distinto pregiudizio temporale. La televisione americana spesso produce un'eccedenza di programmi medici, legali e sulle forze dell'ordine a cicli. Tuttavia, poiché l'argomento più ampio non riguarda il contenuto di ogni specifica serie, ma i sistemi di produzione che li creano, questa limitazione deve solo essere riconosciuta.

La tesi inizia con l'attenzione basata sulla ricerca sui diversi sistemi di produzione. Il capitolo 1 a necessità tenta nel modo più lineare e completo possibile di spiegare come vengono realizzate le serie di un'ora negli Stati Uniti, in Corea del Sud e in Egitto. Il capitolo si concentra non solo sulla produzione, ma spiega anche alcuni dei fattori particolari che hanno portato ad ogni sistema unico, sia esso finanziario, culturale o storico. Se il capitolo 1 si concentra su come funziona ogni sistema, allora si può dire che il capitolo 2 si concentra su come ogni sistema non funziona. Il capitolo 2 fornisce esempi del mondo reale di come ogni sistema crea sfide particolari per i suoi partecipanti. Fornisce un punto di vista realistico sulla realtà lavorativa dei creativi in ogni settore. Mentre è possibile speculare su ciò che potrebbe accadere, è anche utile guardare a ciò che è accaduto e a come l'industria l'ha affrontato. Inoltre fornisce una visione a lungo termine di ogni sistema dettagliando i recenti cambiamenti o shock di ogni sistema.

Con il capitolo 3, la tesi comincerà a concentrarsi sulla valutazione. Il capitolo 3 stabilirà le norme su cui questa tesi analizza i prodotti dei diversi sistemi. Basato pesantemente sul lavoro di Jason Mittell, il capitolo 3 fornisce gli standard e i sistemi che saranno usati per valutare i prodotti permettendo così una metrica coerente su cui questi diversi prodotti possono essere confrontati.

In previsione dell'analisi dei prodotti televisivi eseguita nel capitolo 5, il capitolo 4 stabilisce i criteri di selezione e la metodologia che hanno governato l'analisi presentata all'interno di questa tesi. Stabilire uno schema con cui analizzare i 30 show televisivi è fondamentale per garantire che l'analisi presentata nel capitolo 5 abbia basi sufficienti per essere considerata valida in altri contesti. Infine, l'ultimo capitolo della tesi presenta l'analisi che combina considerazioni sui sistemi di produzione con l'analisi narrativa.

CAP. 1 LE PRATICHE DI PRODUZIONE

La produzione, nello specifico quella attraverso la quale vengono prodotte le serie televisive, è un circo girevole delle tre fasi identificate come pre-produzione, produzione, post-produzione. Mentre attualmente anche il cinema non segue queste fasi come passi cronologici sequenziali separati, la produzione televisiva richiede un processo complesso e deve ottimizzarlo in base alle esigenze di distribuzione e ai limiti finanziari del sistema in cui viene realizzata la serie. Le pratiche di produzione possono, su una scala più ampia, sembrare incredibilmente simili - in tutto il mondo c'è bisogno di attori, cameraman, persone del suono e registi - ma la struttura e l'organizzazione specifiche che prendono è distinta a seconda della località. Anche se la globalizzazione vira verso la glocalizzazione, le pratiche di produzione televisiva predominanti in un'area rimangono uniche per le esigenze necessarie bilanciate tra finanza, distribuzione e pratiche culturali esistenti nella produzione dei media.

Mentre le coproduzioni e le sindacazioni internazionali avvengono in tutto il mondo, le industrie televisive rimangono intrinsecamente legate al loro mercato nazionale, molto più dei film o dei documentari. La necessità di un certo livello di successo nazionale è un fattore dominante di cui i film non devono preoccuparsi. Più di qualche film ha sottoperformato nel mercato a cui era destinato, per poi avere successo altrove, garantendo il successo dei creatori e persino un sequel. Tuttavia la televisione deve raggiungere un certo livello di successo (che sia misurato in termini di audience, di successo di critica o di altre metriche) localmente per poter continuare ad essere prodotta. Inoltre, il legame molto più stretto tra produzione e distribuzione per quanto riguarda i programmi televisivi significa che se la distribuzione non raggiunge il successo desiderato, la produzione può essere e sarà interrotta in molte situazioni, mentre nel momento in cui un film viene distribuito, la produzione è già cessata.

Il particolare calendario di produzione ciclico della televisione, combinato con la sua necessità di successo locale, ha creato particolari fattori di stress per gli operatori del settore. Oltre a questo, dato che i costi finanziari della produzione di una serie televisiva possono essere pesanti con una ricompensa incerta alla fine, può essere difficile assicurare i finanziamenti. Ogni paese, ogni industria ha la sua struttura per assicurarsi i finanziamenti, ma può essere universalmente descritto come difficile. Che si

tratti di una società di produzione che si assume la maggior parte dei costi o di un'emittente di rete che paga solo per alcuni episodi o che i finanziamenti siano assicurati solo nel momento in cui la serie è stata programmata per andare in onda, ogni industria ha trovato un modo per assicurarsi i finanziamenti indipendentemente da quanto sia inefficiente o inaffidabile il percorso comune per i finanziamenti. Oltre alle preoccupazioni di finanziamento, c'è la questione della distribuzione, più precisamente chiamata trasmissione nel caso della televisione.

Quando Netflix ha iniziato a rilasciare intere stagioni nello stesso momento, ha iniziato un'ondata di domande giornalistiche e accademiche sul modo in cui consumiamo i programmi televisivi. Nella televisione americana, la norma tende verso un episodio a settimana nell'arco di mesi. Sebbene le soap opera vengono trasmesse ogni giorno della settimana, queste non entrano spesso nella discussione sul consumo del pubblico e sugli effetti della trasmissione. In effetti, per molti la trasmissione può sembrare separata dalla questione delle pratiche di produzione. Tuttavia, la frequenza e lo stile di trasmissione possono facilmente creare una domanda distinta sulla produzione. Nel caso della Corea del Sud, i programmi televisivi in prima serata trasmettono non uno, ma due episodi a settimana. La produzione deve quindi produrre quasi 120 minuti di televisione guardabile in un breve lasso di tempo. Durante il mese di Ramadan, i canali egiziani mostrano un nuovo episodio ogni giorno. L'unico periodo dell'anno in cui le serie televisive vengono trasmessi in questo modo, ma una tradizione che risale a decenni fa. La produzione egiziana deve quindi essere preparata a consegnare 30 episodi con la consapevolezza che non ci possono essere ritardi perché il Ramadan ha una data di inizio e di fine distinta ogni anno. Gli obblighi di questa trasmissione si riflettono principalmente sulla produzione anche se i successi sono spesso dati a coloro che hanno finanziato il progetto.

Un fattore particolarmente potente che non esiste allo stesso modo in ogni industria televisiva è la presenza del governo nella censura o nel monitoraggio dei contenuti. Mentre sarebbe impreciso affermare che paesi come gli Stati Uniti o la Corea del Sud non hanno determinate regole in atto su quali contenuti possono o non possono essere mostrati in momenti diversi (compresi gli effetti a volte comici in Corea del Sud di offuscare una sigaretta solo quando si tiene alla bocca di qualcuno ma non quando

semplicemente tenuto in una mano),³ sarebbe anche scorretto confonderli con il controllo più palese visto nelle industrie televisive cinesi o egiziane in cui un'agenzia governativa deve approvare le serie televisive affinché possano essere prodotte o trasmesse. In Cina, una serie televisiva può essere prodotta sulla base di una descrizione, ma languire in un purgatorio perpetuo in attesa di un'approvazione condizionata per la trasmissione o essere interamente archiviata a causa della mancanza di approvazione. Poiché le piattaforme OTT cinesi hanno più che sufficiente per finanziare un tale rischio, vengono realizzati molti programmi che affrontano problemi per superare la censura. Tuttavia ciò che viene censurato può cambiare e senza preavviso ufficiale. In Egitto invece, la censura per la televisione di solito arriva all'inizio del processo. I concetti e i primi script devono essere sottoposti per l'approvazione a un censore. Anche prima che l'intero cast sia stato scelto, una società di produzione dovrà cercare l'approvazione del governo. Solo con l'approvazione del governo una società di produzione può iniziare a presentare tutti i permessi necessari per le riprese esterne. La mancanza di approvazione può fermare una serie in pre-produzione. Una volta che una serie ha iniziato a essere messa in onda, è più probabile che qualcosa venga modificato prima della trasmissione piuttosto che che l'intera serie televisiva venga accantonata.

1.1 Produzione statunitense

La televisione statunitense produce enormi quantità di programmi televisivi sceneggiati ogni anno. Poiché i servizi via cavo e OTT sono aumentati negli ultimi 30 anni (per il cavo) e 10 anni (per gli OTT), il modello predominante che funge da programma di lavoro per la maggior parte della produzione statunitense è ancora quello che è stato consolidato dalle emittenti di rete negli ultimi 50 anni. Principalmente questa descrizione della produzione televisiva si concentra sulla televisione di rete in prima serata di un'ora, ma molti aspetti sono validi per altri prodotti televisivi. Mentre le serie tv statunitensi in prima serata vanno in onda da settembre a maggio, il calendario di produzione inizia in realtà molto più tradizionalmente a gennaio.

³ La scrittrice di Grey's Anatomy, Zoanne Clack, ha ricordato di non essere stata autorizzata dalla rete a usare la "vagina" in un episodio della serie nonostante la natura medica sia della serie che della parola.

1.1.1 Stagione pilota e Upfronts

Gli episodi pilota, l'originale 'proof of concept', sono un aspetto tradizionale della televisione americana. Un episodio pilota può servire a molteplici scopi. Principalmente l'episodio pilota è un modo per invogliare le reti a prendere una serie per la loro prossima stagione. Tuttavia gli episodi pilota possono anche essere sostenuti dalle reti per testare un gruppo di attori o un concetto sperimentale con un pubblico selezionato.

A partire da gennaio, la stagione dei pilot è il periodo di alcuni mesi in cui gli studi di produzione lanciano e producono un'ampia selezione di episodi pilota. Una particolarità del sistema di produzione statunitense, gli episodi pilota spesso mettono il successo iniziale di una serie televisiva sul primo episodio. Se questo episodio non riesce a trasmettere con successo il concetto ai dirigenti dello studio, allora una serie è morta nell'acqua prima che possa davvero iniziare. Ciò crea un particolare carico narrativo e creativo in cui ci si aspetta che i piloti forniscano non solo il concetto, ma anche una caratterizzazione concreta, offrendo agli spettatori una comprensione degli archi stagionali. Dato che gli episodi pilota sono così importanti per la creazione di nuove serie, c'è una particolare importanza attribuita ai piloti all'interno del sistema di produzione. La stagione dei pilot, lunga quattro mesi, è di solito concentrata intorno a Los Angeles semplicemente a causa della difficoltà di fare il casting, creare i set e filmare in un tempo limitato. A causa della dimensione relativa del territorio degli Stati Uniti continentali e della sua dispersione di popolazione, sarebbe difficile non avere la pre-produzione e la produzione dei pilot in un'area limitata.

Sebbene la maggior parte della stagione pilota è incentrata su Los Angeles, le serie risultanti possono girare gli episodi successivi ovunque negli Stati Uniti o anche in Canada.⁴ Negli ultimi 20 anni questo sta lentamente cambiando. Nel 2006, circa il 63% di tutti i pilot drammatici sono stati girati a Los Angeles, ma solo 10 anni dopo il numero è sceso al 20%. Vancouver, la L.A. del Nord, ha avuto un flusso in costante aumento di pilot drama. New York rimane una location costante, mentre Toronto e Atlanta hanno avuto numeri irregolari negli ultimi due decenni. Mentre la stagione dei pilot non è scomparsa, c'è stato l'aumento degli ordini straight-to-series. Gli ordini straight-to-series

⁴ Wurts Anne, et al, 2020 Television Report. Film L.A. Inc, 2020, p. 18.

tendono a provenire dalle piattaforme più nuove, che siano OTT o via cavo, ma hanno iniziato a prendere piede anche nella televisione di rete. Mentre nella stagione 2010-2011 c'è stato un solo ordine straight-to-series per una serie di rete, nella stagione 2015-2016 sono state ordinate 9 serie.⁵ I pilot sono produzioni costose che possono andare dai 6 ai 9 milioni di dollari per drammi di un'ora. Mentre le presentazioni "fatte al posto dei piloti, costano fino al 40% in meno da produrre rispetto ai piloti completi". Nonostante la crescente popolarità degli straight-to-series, il numero effettivo di piloti prodotti ogni anno è cresciuto dal 2010.

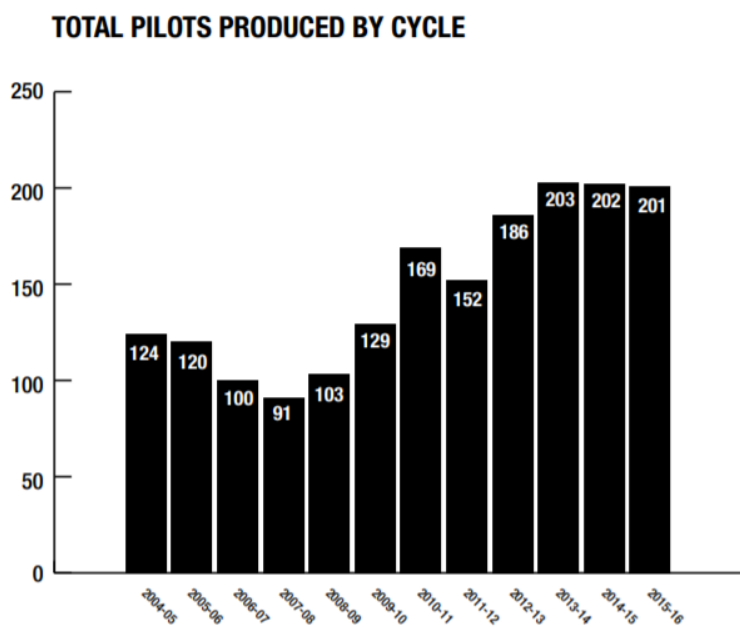


Figura 1.1⁶

Questo aumento dei pilot può essere attribuito all'aumento dei servizi via cavo e OTT che producono contenuti. Mentre la televisione di rete non ha iniziato un vero spostamento dai pilot, la norma dell'episodio pilota è stata continuata nella produzione televisiva via cavo e via OTT. Quindi gli episodi pilota rimangono un aspetto importante della produzione televisiva statunitense, sia per la loro presenza che per la successiva presentazione fatta in loro assenza. Mentre c'è stato un aumento del 10% dal 2015/16⁷ al 2016/17⁸ nei progetti ordinati straight-to-series, la percentuale di progetti di rete

⁵ McDonald Adrian, Sandru Corina, 2016 Pilot Production Report, Film L.A. Inc, 2016, p. 9.

⁶ McDonald A, Sandru C, op. cit., p. 2.

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ McDonald Adrian, Sandru Corina, 2017 Pilot Production Report, Film L.A. Inc, 2017.

ordinati straight-to-series è rimasta stabile intorno all'11%. Nel 2015/16, su un totale di 93 progetti avviati dai canali di rete, 11 sono stati ordinati direttamente in serie. L'anno successivo, 2016/17, su un totale di 77 progetti solo 9 sono stati ordinati straight-to-series.

Piuttosto i servizi OTT hanno avuto un aumento enorme. Nel ciclo 2015/2016, su un totale di 38 progetti, 22 sono stati ordinati straight-to-series - circa il 57,8% sono stati ordinati straight-to-series.⁹ Solo un anno dopo, quella percentuale è balzata all'84,3%, dato che da un totale di 32 progetti, 28 sono stati ordinati straight-to-series. Invece 3 anni dopo, gli ordini di rete straight-to-series sono aumentati solo al 15%. Le reti devono presentare i progetti agli inserzionisti a maggio e i piloti sono uno strumento prezioso per ottenere più soldi. Le piattaforme via cavo e OTT hanno modelli finanziari diversi e quindi possono scegliere di usare o meno il modello dei pilot. Tuttavia i progetti di pitching spesso richiedono la presentazione di una sceneggiatura di un episodio pilota.

Sempre più spesso, a scrittori e produttori viene chiesto di produrre più materiale per lanciare serie televisive alle reti. Laddove 20 anni fa le pitch bibles erano spesso uno sviluppo successivo, ora ci si aspetta che gli scrittori abbiano delle pitch bibles complete alle riunioni introduttive di pitch. I leave-behinds e i pitch decks richiedono denaro per sviluppare, illustrare e produrre. L'elevator pitch può far ottenere a uno scrittore un incontro, ma ci si aspetta che fornisca di più ai dirigenti dello studio di produzione in anticipo. A volte questo porta alla creazione di una mini-stanza di scrittura (mini-writers' room), in cui un gruppo di scrittori viene riunito per sviluppare un concetto per un massimo di 6 episodi. Non c'è garanzia che una mini-writers' room porti alla produzione anche di un pilot, ma permette alle reti di spendere meno soldi in anticipo per vedere se un'idea ha una promessa funzionale.

Ogni opzione disponibile, dalla produzione di un pilota, a un ordine straight-to-series, alla creazione di una mini-writers' room costa sempre più soldi ogni anno. Durante il 2015-16, l'importo totale speso per la produzione di pilot è stato di oltre 1 miliardo di dollari.¹⁰ Los Angeles da sé ha ricevuto il 29% di quei soldi. I costi di produzione in costante aumento, anche solo per realizzare un episodio pilota, hanno contribuito ad alimentare una costante ossessione per i remake, i reboot e i revival.

⁹

¹⁰ McDonald A, Sandru C, op. cit., p. 10.

Mentre queste serie costano la stessa quantità di denaro, l'IP esistente promette un pubblico esistente. I progetti televisivi basati su film o film precedenti hanno dominato le onde per tutto il 2010.

La fine della stagione dei pilot inaugura l'arrivo di una pausa di produzione. Mentre la stagione dei pilot è in corso, molte serie di rete stanno terminando la produzione della seconda metà delle stagioni. Da aprile a giugno, la maggior parte delle produzioni in corso sono in pausa, ma il lavoro sulle prossime serie tv continua. È in questo periodo che le decisioni saranno prese su quali piloti saranno approvati per la prossima stagione. A maggio, le reti terranno gli "Upfronts" in cui le serie che sono state scelte per andare in onda saranno presentate agli inserzionisti. Aprile e maggio sono anche l'inizio non ufficiale della stagione del personale. Durante questi due mesi, gli showrunner leggeranno i copioni di potenziali scrittori e faranno colloqui per potenziali assunti. Tuttavia le assunzioni avvengono solo a giugno dopo gli Upfronts.

Gli Upfronts, che tradizionalmente hanno luogo a maggio, sono le presentazioni di serie televisive nuove e di ritorno agli inserzionisti al fine di vendere spazi pubblicitari. Gli Upfronts esistono dal 1962 quando la ABC fece la prima presentazione agli inserzionisti per ricevere un feedback sulle nuove serie. Da allora è diventata una tradizione annuale che nel 2019 ha portato quasi 20 miliardi di dollari¹¹ in impegni pubblicitari sia per la rete che per i canali via cavo. I totali non sono esatti in quanto "gli inserzionisti possono tirare gli ordini in determinati momenti della stagione o "riesprimere" la pubblicità se una specifica programmazione viene strappata dal programma, cambiando la natura del loro impegno ad acquistare l'inventario." Tuttavia servono come indicazione per il mercato. Nonostante l'audience in calo per le reti broadcast, gli inserzionisti sono ancora disposti a spendere soldi per gli spot pubblicitari ogni anno in quanto rappresenta la migliore opportunità per pubblicizzare direttamente a milioni di persone in tempo reale. Nonostante quella che era stata una crescita costante dopo il 2015, gli anni della pandemia hanno spinto i numeri verso il basso. Però le cinque reti di trasmissione ricevono regolarmente tra gli 8 e i 10 miliardi di dollari¹² dal processo. Ciascuna delle reti di trasmissione avrà le proprie presentazioni in cui

¹¹ Lee Edmund, "As TV Industry's \$20 Billion Week Starts, Signs That Streaming Isn't King Yet", The New York Times, 12 maggio 2019.

¹² Steinberg Brian, "Inside TV's Terrible, Horrible, No Good, Very Bad Upfront", Variety, ottobre 2020.

presentano serie di ritorno con un pubblico garantito, oltre a interessare gli inserzionisti con la promessa di nuove serie. Spesso gli attori fanno parte della settimana e possono esibirsi in sketch promozionali o posare per foto con i dirigenti pubblicitari.

1.1.2 Le writers' room e la stagione episodica

Dopo gli Upfronts, all'inizio di giugno, il primo passo per le nuove serie è allestire la stanza degli sceneggiatori. Le stanze degli scrittori possono variare da 2 a 10 scrittori con personale. Tuttavia in altri momenti fino a 30 persone possono essere coinvolte nel processo creativo. Lo showrunner è tradizionalmente lo sceneggiatore capo, ma il funzionamento effettivo della stanza di ogni sceneggiatore è diverso. Alcuni showrunner detteranno temi e trame generali e lasceranno i dettagli agli autori del personale, mentre altri scriveranno tanto quanto qualsiasi altro scrittore. Poiché gli showrunner possono essere chiamati per altri aspetti della produzione, devono essere in grado di ricoprire diversi ruoli o i produttori possono assumere un maggiore controllo su un progetto. La produzione degli episodi di solito inizia a luglio. All'inizio della produzione, è necessario scrivere un certo numero di episodi e deve essere stato sviluppato un piano per la stagione. Gli scrittori di solito hanno da un mese a un mese e mezzo per sviluppare trame, interrompere episodi e iniziare a fornire sceneggiature. Una volta che gli episodi sono stati interrotti, vale a dire che le trame sono state assegnate a ciascun episodio, agli sceneggiatori vengono assegnati i propri episodi da scrivere. Tuttavia, lo showrunner e il produttore hanno la massima voce in capitolo sulla scrittura di ogni episodio. Un episodio scritto male o almeno uno che non corrisponde alla visione dello showrunner potrebbe essere rimandato per "una riscrittura di una pagina".

Luglio è l'inizio della stagione degli episodi. La stagione episodica è il momento in cui le serie televisive vengono realizzate in massa. La stagione degli episodi termina davvero ad aprile, quando anche le serie che hanno ricevuto un ordine completo termineranno la produzione per la stagione. Tuttavia, molti scoprono che la stagione degli episodi viene interrotta a novembre quando la produzione di una serie cancellata viene interrotta o un ordine arretrato non arriva mai. La stagione episodica inizia anche l'inizio della costante sovrapposizione delle tre fasi produttive. Di solito un ordine iniziale di 10-13 episodi che inizia la produzione a luglio avrà terminato le riprese entro la fine di novembre o

dicembre. Anche con una data di inizio della trasmissione di settembre, saranno stati mostrati solo circa 10 episodi prima della pausa di trasmissione delle vacanze di dicembre/Natale.

Ogni produzione stabilirà norme leggermente diverse. Alcuni fattori come le riprese in stati diversi o le riprese in Canada possono influenzare le vacanze concesse, ma nel complesso alcune norme sono diventate una pratica standard. In gran parte perché molte serie hanno un elenco di registi a rotazione, quindi le pratiche di inserimento devono essere sufficientemente fluide da accogliere il tornello in corso. Mentre la pre-produzione sarà iniziata un mese prima, i preparativi per un episodio specifico saranno legati alle esigenze della produzione complessiva.

Da sette a otto giorni prima dell'inizio delle riprese di un episodio, il regista arriverà sul posto e inizierà un'intensa settimana di coordinamento con i diversi capi dipartimento per "fare scelte su guardaroba, set, oggetti di scena, effetti speciali, acrobazie, ecc.". Possono essere apportati cambiamenti di luogo o di processo e il direttore deve essere in grado di risolvere questi dettagli. Alcune serie preferiscono un continuo cambio di regista mentre altre torneranno fedelmente agli stessi registi più e più volte. In alcune situazioni, gli attori della serie possono diventare registi, ma questo crea problemi di sequenza temporale poiché lo stesso attore deve girare nello stesso lasso di tempo che gli sarebbe stato concesso per prepararsi per l'episodio che intendevano dirigere.

Le riprese di un episodio richiedono solitamente circa 8 giorni. A volte la produzione di un episodio può essere ridotta se alcuni aspetti sono più facili da filmare (come un episodio di bottiglia) o più lunghi a causa di acrobazie d'azione o più lunghi. Gli 8 giorni di riprese non includono i fine settimana previsti dal contratto. Tuttavia, capita spesso che un inizio ritardato significhi che le riprese continuano fino al giorno successivo. "Fratursday" è quando le riprese iniziano così tardi il venerdì che continuano fino al sabato. Se le riprese di un episodio iniziano lunedì, le riprese termineranno il mercoledì della settimana successiva. Le riprese del prossimo episodio inizieranno il giorno successivo. La durata di una giornata di riprese dipende spesso dal produttore o dallo showrunner che stabilisce uno standard. Ad esempio, è stato solo nella stagione 5 con

l'arrivo di un nuovo produttore che Supernatural ha ridotto i giorni di riprese a un massimo di 14 ore.

Secondo le regole della DGA (Directors Guild of America), ai registi è consentito legalmente un giorno di montaggio ogni 2 giorni di riprese. Pertanto ai registi vengono concessi 4 giorni per lavorare con l'editore o per effettuare il proprio montaggio. Non tutti i direttori utilizzano questa opzione e molti possono fornire note solo in un giorno mentre altri utilizzano tutto il tempo assegnato.

Un fattore importante nella produzione televisiva statunitense è il costante fattore di incertezza. Spesso le serie televisive ricevono solo un ordine iniziale di 10-13 episodi. Potrebbe esserci o meno un ordine arretrato, il che significa che la produzione continua è sempre in costante dubbio. Funzionalmente questo significa che gli sceneggiatori devono essere a disposizione per regolare costantemente gli archi narrativi della stagione in modo che corrispondano al conteggio aggiornato degli episodi. Per quanto riguarda la pre-produzione, lo stato costante dell'ignoto richiede che i soldi siano spesi allo scopo della pre-produzione senza la garanzia che andrà a buon fine. Alcune serie potrebbero non ricevere mai un ordine arretrato mentre non vengono ufficialmente cancellate. Il produttore e lo showrunner devono decidere se vogliono concludere la stagione (e molto probabilmente l'intera serie) con un cliffhanger o risolvere alcune delle trame. Altre volte, le valutazioni sono così negative che la rete potrebbe interrompere completamente la produzione. Mentre gli ordini arretrati di solito arrivano entro novembre, aspettare un rinnovo può essere un momento arduo.

La produzione dell'ordine arretrato inizierà alla fine di dicembre o all'inizio di gennaio, quando il cast e la troupe torneranno dalle vacanze di Natale. La produzione di questi episodi sarà completata entro la fine di marzo o l'inizio di aprile.

Non è sempre chiaro se una serie viene cancellata o meno. Il segno più chiaro è se la produzione viene completamente interrotta e il cast e la troupe vengono rilasciati dai loro contratti, ma spesso le reti eviteranno di farlo. Invece ci sono una serie di indicazioni che potrebbero far presagire la cancellazione ma non sicuramente uccidono una serie. Se non ci sono più episodi ordinati per una stagione, questa è una buona indicazione che la serie potrebbe essere sul punto di essere cancellata. Ciò significa che quando la

produzione si interromperà a dicembre, molti membri della troupe inizieranno la ricerca di una nuova posizione. Tuttavia, in alcuni casi, un aumento di interesse a fine stagione potrebbe essere sufficiente per garantire una seconda stagione a una serie in difficoltà. In altri casi il riconoscimento del premio può mantenere a galla una serie. Il cast non è sempre il primo a saperlo e la troupe è ancora più indietro. Alcune serie cambiano il luogo di produzione per motivi finanziari (è più probabile che a una serie in difficoltà venga assegnato un budget ridotto per la stagione successiva), quindi la troupe potrebbe non continuare con la serie. Questi cambiamenti in chi sta realizzando la serie sono spesso considerati insignificanti per la rete ma non così per i fan. Dalla posizione di produttore o showrunner, i cambiamenti nei membri vitali della troupe possono interrompere un flusso di produzione stabilito. I rinnovi possono essere concessi in qualsiasi momento della stagione con gli ultimi rinnovi in arrivo subito prima della ripresa della produzione in estate.

1.2 Produzione sudcoreana

La produzione televisiva coreana non segue alcun programma annuale poiché i drammi coreani possono iniziare e terminare in qualsiasi momento dell'anno. Mentre "dramma" è usato onnipresente per riferirsi a serie televisive coreane, i prodotti televisivi coreani non sono tutti melodrammi e nemmeno nel genere del dramma. Infatti in coreano la parola "dramma" viene applicata altrettanto generosamente anche alla vasta gamma di serie televisive americane prodotte ogni anno. La televisione coreana ha un aspetto funzionale molto diverso rispetto alla televisione americana.

I drammi coreani possono iniziare e terminare in qualsiasi momento dell'anno e non sono legati agli orari scolastici. Tradizionalmente i drammi coreani in prima serata durano solo una stagione chiusa, tuttavia negli ultimi anni alcuni canali hanno adottato un modello stagionale con serie come *Penthouse* (2020) o *Marriage Ft. Divorce* (2021). I drammi coreani in prima serata variano notevolmente nella lunghezza degli episodi dal formato più comune di 16 episodi agli episodi "di media lunghezza" di 24-30 episodi fino all'epica di 50 episodi. Il conteggio degli episodi viene deciso prima dell'inizio della produzione ed è generalmente una garanzia. I drammi del fine settimana possono

facilmente durare 100 episodi e avere più cose in comune con le soap opera americane rispetto ai drammi in prima serata.

La televisione coreana è composta da tre canali di rete: MBC, KBS e SBS. Ci sono anche un gran numero di canali via cavo, ma i più importanti nel regno della produzione drammatica sono tvN, JTBC e OCN. I programmi televisivi coreani competono con tutte le altre serie TV nella stessa fascia oraria e anche le valutazioni lo riflettono. Le serie molto popolari sui canali di rete sono riuscite a ricevere il 50% degli spettatori, come l'ultimo episodio di My Lovely Kim Sam Soon nel 2005 che ha raggiunto il 50,5% di tutti gli spettatori.

I drammi in prima serata trasmettono due episodi a settimana in giorni consecutivi, di solito: lunedì-martedì, mercoledì-giovedì e venerdì-sabato o sabato-domenica. Gli episodi possono durare da 60 a 70 minuti poiché non sono consentite pubblicità nel mezzo dei programmi (PPL¹³, tuttavia, è consentito e ampiamente utilizzato). La timeline dalla creazione di un'idea, dal coinvolgimento di un produttore alla trasmissione effettiva può richiedere anni, ma la produzione effettiva di solito non inizia fino a un mese prima della trasmissione del primo episodio, in un sistema chiamato "produzione live-shoot"¹⁴.

Sebbene gli episodi pilota non abbiano un posto nel sistema di produzione coreano, c'è invece un enorme potere dato al produttore della pianificazione che deve stimare correttamente tutti gli aspetti della produzione per ricevere l'approvazione. La produzione è un processo così tormentato e difficile in Corea che si dice che il sistema sia un sistema produttore-regista in cui il produttore principale, "PD", assume il ruolo sia di produttore che di regista. Il produttore è il punto centrale di sviluppo di tutti i progetti anche nei casi in cui al progetto sia allegato un A-List Writer. Laddove il sistema statunitense può cambiare con ogni serie tv, la velocità di produzione in Corea richiede una rigidità gerarchica. I produttori fanno la serie.

Ci sono due percorsi iniziali per creare il concetto per un dramma. I drammi possono essere sviluppati in due modi: internamente a un'emittente o esternamente da

¹³ Un termine coreano per il product placement a pagamento.

¹⁴ Il sistema non ha un nome specifico in coreano ma è invece considerato il sistema "standard". Il termine più vicino è "생방송 드라마" sebbene non sia comunemente usato se non in circostanze molto particolari. C'è invece un termine coreano più comune per le serie pre-prodotte: 사전제작 드라마.

una società di produzione indipendente. Nel 2012 fino al 75% dei drammi sono stati prodotti esternamente.¹⁵

Le due figure principali in sviluppo sono lo scrittore e il produttore. Una volta che un'idea è stata scelta per lo sviluppo, uno scrittore deve proporla a una società di produzione o sarà assunto da un produttore per lavorare sul concetto. È raro che lo scrittore principale di un progetto sia uno scrittore completamente nuovo. Uno scrittore avvicinato per sviluppare un concetto deve avere una vasta esperienza di scrittura, questo è principalmente per fornire una garanzia di scrittura di qualità per interessare le emittenti della rete. Questa fase di sviluppo può durare per anni. È necessario creare una sinossi per l'intero dramma in aggiunta la sceneggiatura per i primi 1 o 3 episodi. A questo punto deve essere intrapreso un delicato compito di bilanciamento in cui gli attori A-list vengono coinvolti nel progetto ricevendo anche l'approvazione da un'emittente. Alcuni attori non garantiranno il loro coinvolgimento senza un certo livello di approvazione da parte delle emittenti, mentre alcune emittenti non accetteranno i progetti (anche provvisoriamente) senza il potere degli attori A-list, mentre molti attori non si impegneranno in un progetto senza il supporto della trasmissione.

Il processo per ottenere una sinossi e una sceneggiatura approvate da una società di trasmissione dipende dalle misurazioni specifiche della qualità di ciascuna società. Poiché le società di trasmissione sono più rigorose nell'esaminare i progetti esterni, le società di produzione indipendenti non hanno altra scelta che spendere più soldi in questa fase di pre-produzione rispetto a quando un'idea viene sviluppata internamente. Spesso questo si manifesta con l'impiego di sceneggiatori famosi come dipendenti. Eppure tutte e tre le emittenti di rete hanno case di produzione interne, nonché produttori e scrittori interni. Le idee prodotte internamente di solito iniziano lo sviluppo attraverso l'interesse di un produttore. Il produttore, dopo aver scelto un concept da sviluppare, lavorerà utilizzando la rete fornita dall'azienda per presentare idee. Il vantaggio interno non può essere scartato in quanto l'accesso privilegiato a chi prende la decisione finale e una reputazione semplificano notevolmente il processo di approvazione. Tuttavia, alcuni canali preferiscono esternalizzare la produzione televisiva in quanto significa che anche l'onere finanziario è stato esternalizzato.

¹⁵ Kim Yang-Hee, "TV Producer's Suicide Causes Troubled Industry to Reflect", The Hankyoreh, 27 luglio 2013, http://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_entertainment/597363.html.

Mentre le case di produzione esterne passano attraverso un esame più rigoroso, i fattori che influenzano il loro successo con le società di trasmissione non sono sempre favorevoli alla 'televisione di qualità'. Quando le emittenti ascoltano i pitch iniziali, sono spesso più interessate al potere A-list collegato al progetto o ai punti della trama altamente drammatici. I progetti sviluppati internamente non sono gravati da queste aspettative, quindi ha più libertà nella concezione del dramma.

Tra le tre emittenti i fattori più importanti nella selezione dei drammi sia internamente che esternamente sono stati:

Fattori decisionali drammatici per rete			
Classificati in ordine di importanza	KBS	MBC	SBS
1	Qualità della struttura della sceneggiatura/storia	Fascino della storia	Fascino della storia
2	Fascino della storia	Qualità della struttura della sceneggiatura/storia	Qualità della struttura della sceneggiatura/storia
3	Redditività per la rete	Possibilità di produzione stabile	Redditività per la rete

Figura 1.2¹⁶

La qualità della sceneggiatura include la capacità dello scrittore di avere chiaramente tutti gli aspetti della struttura classica della storia.¹⁷ Avere uno scrittore di qualità su un progetto è una necessità poiché la maggior parte dei drammi impiega solo 1 o 2 scrittori che devono scrivere circa 13 sceneggiature della storia entro 2 mesi. All'interno dell'industria c'è un detto popolare: "Potresti non essere in grado di fare un buon dramma con una buona sceneggiatura, ma non puoi mai fare un buon dramma con una brutta sceneggiatura".¹⁸

KBS ha la struttura più rigida e tende a concentrarsi sulla produzione di una forma coerente di dramma. Mentre MBC di solito si basa su idee sviluppate

¹⁶ Mio tavolo; Dati provenienti da: Yoo Gun-Sik, A Study on the Factors to Selection for Production of Terrestrial TV Dramas, Kwangwoon University, 2015, p. 9-11.

¹⁷ Ivi, p. 38.

¹⁸ Trad. mia: '좋은 대본으로 좋은 드라마를 만들지 못할 수는 있지만, 나쁜 대본으로 는 절대 좋은 드라마를 만들 수 없다': Yoo G, op. cit., p. 37.

internamente. Sebbene finanziariamente questo sia più rischioso, significa promuovere il talento interno per il futuro. SBS invece tende a utilizzare maggiormente i progetti esterni che possono portare a grandi successi ma significa anche che non esiste una forte società di produzione interna. KBS di solito richiede solo 4 mesi per decidere l'approvazione di un drama, mentre MBC e SBS possono richiedere fino a 6 mesi. Questo lungo processo di deliberazione è compensato dalla corsa alla produzione una volta assegnato uno slot di trasmissione.

A causa di un'inaffidabilità storica delle società di produzione coreane, il finanziamento non viene fornito per la produzione fino a quando non è stato assegnato uno slot di trasmissione a un progetto specifico. Lo slot di trasmissione può essere assegnato con un mese di anticipo o anche solo con 2 settimane di anticipo. Poiché la produzione non può iniziare senza questo afflusso di denaro e il denaro non arriverà fino a poco prima che gli episodi inizino a essere trasmessi, la produzione effettiva deve avvenire in modo incredibilmente rapido. Per questo motivo la pianificazione del dramma nella pre-produzione può spesso determinare la qualità relativa del dramma.

Gli slot di trasmissione vengono assegnati in base a numerosi fattori. In primo luogo, si baserà su quando si prevede che il dramma in onda in precedenza finirà. Se il dramma in onda in precedenza viene prolungato o ritardato, la prima trasmissione potrebbe essere ritardata. Al contrario, se il dramma in onda in precedenza ha un numero di episodi ridotto a causa dei bassi ascolti, la data di trasmissione potrebbe essere anticipata. Più spesso c'è un rimescolamento dei progetti su ordinazione. È possibile che una produzione inizi la trasmissione al termine di un progetto in arrivo, ma se il progetto in arrivo viene annullato, la data di trasmissione può essere modificata rapidamente. Come accade negli Stati Uniti, gli slot di trasmissione vengono spesso assegnati in base alla forza percepita relativa della serie. KBS ha le sue migliori valutazioni durante il fine settimana dal venerdì al sabato, mentre MBC ha spesso successo con i drammi dal lunedì al martedì e SBS tende a concentrarsi sulle serie dal mercoledì al giovedì.

Poiché la produzione inizia solo con uno slot di trasmissione, la produzione inizia solo al massimo 3 mesi prima dell'inizio della trasmissione. Anche se più comunemente, la produzione inizia da 1 a 2 mesi prima della messa in onda del primo episodio. Ciò

consente di accumulare circa 4-6 episodi prima della prima data di messa in onda. Tuttavia, la doppia trasmissione su base settimanale significa che la trasmissione raggiunge rapidamente la produzione. In alcuni casi estremi, la produzione è iniziata solo 2 settimane prima della prima trasmissione.

Per semplificare il processo, la produzione televisiva coreana utilizza un solo regista principale per l'intera serie. Potrebbe esserci un regista secondario che gira scene meno coinvolte, "b-footage" o scene all'aperto, ma seguono le linee guida del regista principale. Il coordinamento è della massima importanza e poiché i registi hanno così poco tempo per creare una visione artistica, spesso il PD dà la maggior parte della direzione artistica.

Per consegnare gli episodi finiti in tempo, è normale filmare da 20 a 30 scene al giorno, con una produzione settimanale di 140 minuti. Ciò richiede grandi quantità di lavoro faticoso da parte di tutti i soggetti coinvolti. Mentre nelle prime settimane potrebbe esserci ancora una parvenza di riposo, negli ultimi 8 episodi è normale che tutti in produzione lavorino 20 ore al giorno.

Poiché c'è un solo sceneggiatore principale e forse uno o due assistenti, gli sceneggiatori scriveranno per tutto il tempo della produzione del dramma: le loro ore spesso corrispondono a quelle della troupe di produzione. Di conseguenza, gli sceneggiatori spesso non sono in grado di visitare il set. Gli sceneggiatori potrebbero scrivere scene fino a 15 minuti prima dell'inizio delle riprese. Mentre la mail ora ha facilitato questa scadenza ravvicinata, nei primi anni del 2000 era comune che i copioni delle riprese venissero inviati via fax sul set. Ciò significa che gli attori possono avere meno di un'ora per imparare, provare e mettere in scena la loro performance. Mentre gli attori secondari possono trovare il processo semplicemente stressante, gli attori principali saranno spesso fisicamente logorati dal processo poiché gireranno non solo con il regista principale ma dovranno anche filmare filmati con il regista secondario. Pochissime persone coinvolte nella produzione hanno il tempo di tornare a casa durante le riprese. La troupe dormirà spesso su autobus nelle vicinanze della produzione, poiché il divario di 3-4 ore tra la fine della produzione un giorno e l'inizio il giorno successivo vale la difficoltà di lasciare il set. "Dopo aver girato fino alle 4 del mattino di quel giorno, [l'operatore del braccio] si è lavato a malapena. E poi ha ricominciato a girare dalle 7

della mattina. Tutto quello che ha fatto è stato dormire sull'autobus. Se inizi la miniserie in 16 parti, devi sopportare 3-4 mesi in questo modo.”¹⁹

L'impegnativa timeline della produzione televisiva significa che le esclusive opzioni di illuminazione o gli angoli di ripresa utilizzati da diversi registi in altri paesi per dare un particolare intento artistico potrebbero essere fuori portata esclusivamente in base ai limiti di tempo. Tuttavia, gli usi creativi dello spazio e del tempo sono spesso necessari a causa della mancanza di opzioni. La necessità di un breve lasso di tempo di produzione, tuttavia, non preclude un aspetto importante della produzione drammatica coreana: l'influenza diretta del pubblico. Poiché il lasso di tempo tra le riprese e la messa in onda è così piccolo, è possibile apportare modifiche alla serie per riflettere i gusti del pubblico. Questo può accadere in ogni aspetto della produzione. I personaggi possono essere riscritti o attribuiti maggiore importanza,²⁰ la moda può essere alterata o gli effetti speciali di post-produzione possono essere migliorati o, in caso di mancanza di tempo, saltati. Anche mettendo da parte la mancanza di tempo per la produzione, tutte le persone coinvolte sanno che le modifiche verranno apportate in base al feedback del pubblico. Le serie con valutazioni molto alte e le serie con valutazioni molto basse di solito vedranno gli aggiustamenti maggiori. Sebbene una serie coreana abbia un numero di episodi molto più solido rispetto agli Stati Uniti, è possibile che la scala di produzione venga aumentata o diminuita a causa delle valutazioni. Anche in caso di ascolti molto bassi, le serie non vengono rimosse dalla messa in onda ma devono finire la storia in meno episodi. Le riduzioni degli episodi della serie standard di solito significano una riduzione di 2 episodi da 16 a un conteggio totale di 14 episodi. Anche i drammi abbreviati dovrebbero risolvere le trame principali e non possano finire con un cliffhanger come vorrebbero fare alcune serie americane cancellate. Se una serie sta andando incredibilmente bene (la metrica è basata sul giorno di messa in onda e sulla rete) potrebbe ricevere un'estensione. L'estensione è di solito 1 o 2 episodi. A volte questi 'episodi bonus' non sono episodi narrativi ma clip dei BTS. Tuttavia, di solito clo

¹⁹ Trad. mia: 이날 새벽 4시까지 촬영을 마치고 겨우 씻기만 한 다음, 오전 7시부터 다시 촬영을 시작한 터였다. 잠은 이동하는 버스 안에서 잔 것이 전부다. 16부작 미니시리즈를 시작하면 이런 식으로 죽히 3~4개월은 버텨야 한다. : Song YoonKyeong, “하루 20시간 ‘디졸브 노동’...카메라 뒤에서 사람이 죽어간다.” The Kyunghyang Shinmun, 1 settembre 2018.

²⁰ Discusso più in dettaglio nel capitolo 2

scrittore e il produttore sono tenuti a cambiare la narrazione della storia per includere da 60 a 120 minuti in più di narrazione.

Il processo di proroga e persino di riduzione non è una decisione unilaterale dell'emittente. Infatti il produttore e sceneggiatore della serie hanno notevoli opportunità per influenzare la decisione o addirittura, in caso di estensione, rifiutare gli episodi aggiunti. Le estensioni sono solitamente offerte a produttori e scrittori, ma richiedono valutazioni straordinariamente buone. Di conseguenza, di solito è chiaro all'inizio del periodo di trasmissione se un dramma raggiunge quel livello elevato di valutazioni. La deliberazione prevede un esame dei piani esistenti, delle trame e persino della salute del cast al fine di determinare l'opzione più interessante. Le estensioni possono e vengono rifiutate.

Le riduzioni di solito vengono messe in discussione nel momento in cui una serie ha raggiunto il punto medio. Sebbene i produttori e gli scrittori non abbiano il potere di rifiutare una riduzione, possono discutere sulla gravità della riduzione. In definitiva, indipendentemente dai fattori di successo, l'importanza di preservare una trama completa è importante non solo per gli sceneggiatori e i produttori, ma anche per le emittenti in quanto può influenzare la loro identità di marca. Tuttavia, le estensioni e riduzioni non avvengono allo stesso modo in tutto il settore. KBS ha molte più probabilità di ridurre il numero di episodi di drammi sottoperformanti, dando al contempo estensioni a quelli che stanno facendo molto bene. SBS di solito fornisce solo estensioni e MBC rimane separato interferendo meno con il conteggio degli episodi.

Nonostante il potere superficiale degli scrittori di fronte a queste negoziazioni sulla produzione, le emittenti possono e hanno utilizzato un segreto del settore: il ghostwriter. Nel caso in cui un dramma stia andando male, a parte un numero ridotto di episodi, l'emittente può chiedere a un ghostwriter²¹ di riscrivere le sceneggiature. Anche in caso di assoluta protesta dello scrittore, l'emittente può continuare questa azione. Il processo è nascosto al pubblico e pochissimi scrittori affermerebbero che ciò accada, sebbene alcune deviazioni degli scrittori a metà produzione possano essere attribuite a questo fenomeno. Poiché c'è così poco tempo tra la scrittura, la produzione e la messa in onda, alcuni scrittori potrebbero non sapere o rendersi pienamente conto della misura

²¹ In coreano, i ghostwriter sono indicati come "쉐도우 작가" o shadow writer, un termine Konglish.

in cui le loro sceneggiature vengono riscritte fino a dopo la messa in onda di un episodio. I ghostwriter non verranno mai attribuiti al progetto e sono essi stessi scrittori con pochissimo potere. Potrebbero non incontrarsi o interagire direttamente con gli autori esistenti del progetto, ma ci si aspetta che "aggiustino" le sceneggiature nella speranza di attirare un pubblico più ampio.

1.3 Produzione egiziana

La produzione televisiva egiziana è in gran parte orientata verso un mese: il Ramadan. Anche se non è vero che tutte le serie televisive sono prodotte per il mese del Ramadan, è vero che la gran parte dell'industria dà la priorità alla creazione di serie per questo mese e grandi somme di denaro vengono versate nella produzione di contenuti per questo particolare periodo dell'anno. I drammi del Ramadan vanno in onda un episodio ogni giorno del mese per un totale di 30 episodi di circa 45 minuti ciascuno. A causa del gran numero di persone che guardano la TV durante il Ramadan, gli inserzionisti spenderanno grandi somme di denaro in pubblicità durante questo periodo. In effetti, "molti inserzionisti spendono la parte più grossa dei loro budget annuali durante questo mese".²² Non solo c'è un enorme aumento di spettatori, il 30 per cento in più rispetto al resto dell'anno, ma di conseguenza c'è anche un aumento del 25 per cento nel numero di spot televisivi. Per le società di produzione, i canali televisivi e gli inserzionisti allo stesso modo, i drammi del Ramadan possono fare o rompere il loro anno. Di conseguenza, la televisione durante il Ramadan ha un aspetto particolarmente diverso rispetto al resto dell'anno. La maggior parte dei soldi è concentrata sull'acquisto di diritti in prima onda o di syndication per le serie TV (Figura 1.3).

²² Kraidy Marwan M., Khalil Joe F., "A Short History of Arab Television", Arab Television Industries, British Film Institute, 2009, pp. 100.

Most TV series aired during Ramadan are first runs

Hours of Arabic TV Series Aired per Week on Selected Channels, 2015

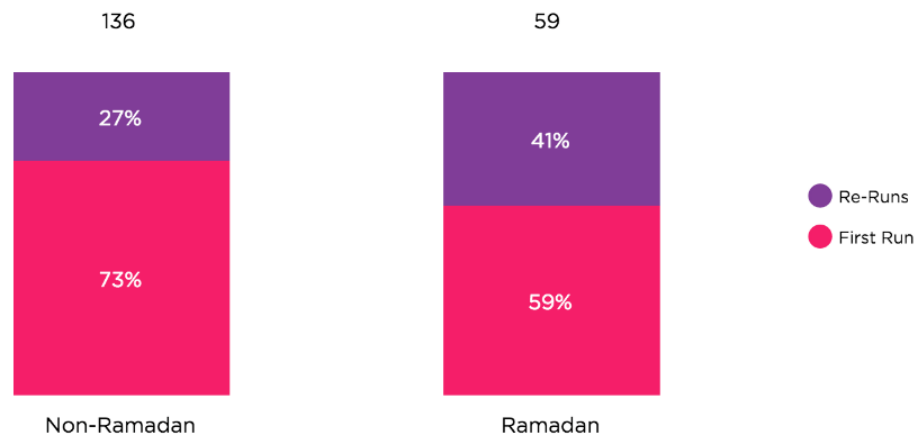


Figura 1.3²³

Mentre la natura condivisa del mese religioso ha portato a molte trasmissioni televisive in tutta la regione MENA (Medio Oriente, Nord Africa), la maggior parte degli spettatori preferirà comunque i canali terrestri locali rispetto ai canali satellitari multinazionali. Anche in una zona linguistica condivisa, c'è ancora un'enfasi sul successo locale prima che internazionale. L'Egitto è di gran lunga il più grande produttore di contenuti sceneggiati per il Ramadan nella MENA (Figura 1.4). L'Egitto ha tradizionalmente prodotto vaste fasce di intrattenimento, destinate non solo a essere vendute ai canali locali terrestri e satellitari, ma a molti altri paesi. Questo è stato un fattore che ha influenzato la tendenza al rialzo dei costi di produzione almeno fino all'ultimo round di modifiche legali prima del Ramadan 2019.

²³ Schoenbach Klaus, et al, "Media Industries in the Middle East", Media Industries in the Middle East.

Arabic Series on Free-to-Air Channels During Ramadan,
by Country of Production, 2015

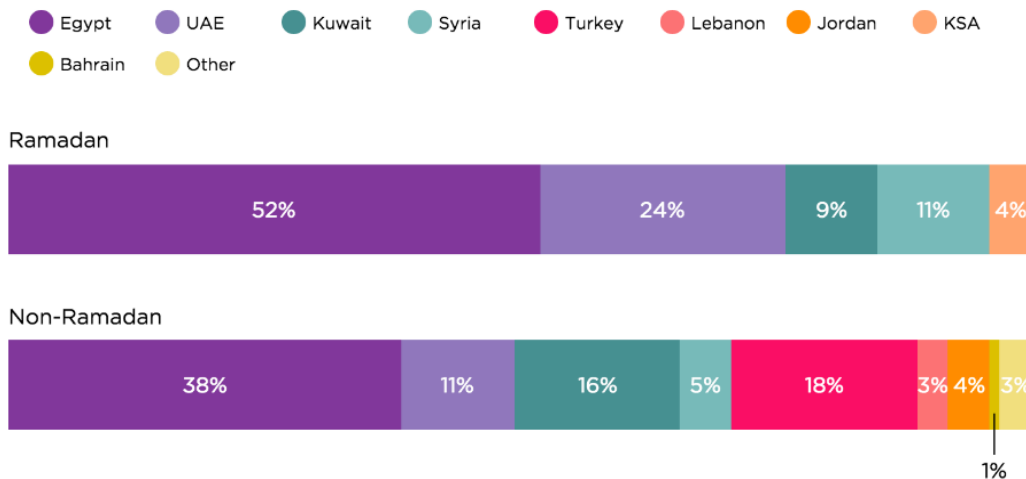


Figura 1.4²⁴

Descrivere il modo in cui funziona il sistema di produzione televisiva egiziana presenta particolari difficoltà poiché qualsiasi norma sarebbe la mediana piuttosto che la media del sistema. I canali televisivi, siano essi terrestri o satellitari, non producono serie televisive proprie. Piuttosto sono le società di produzione indipendenti a realizzare i drammi del Ramadan. La creazione e lo sviluppo di idee in Egitto possono essere incredibilmente aperti nelle prime fasi. Alcuni produttori potrebbero ottenere i diritti su IP precedenti o uno sceneggiatore potrebbe avere un concetto particolare di cui vuole scrivere o un regista potrebbe scegliere un progetto presentato per la produzione. In alcune situazioni, gli attori stessi possono essere il fattore decisivo, come quando l'attrice Yousra e il regista Hani Khalifa leggono molte sceneggiature alla ricerca di un progetto su cui collaborare insieme. In tutti questi casi, le società di produzione alla fine sono quelle che sostengono le produzioni in corso. Sono le case di produzione che devono sopportare tutto il rischio di fare una serie televisiva. Dopo l'inizio della produzione, le società di produzione vendono i diritti di trasmissione e syndication a diversi canali. Per i produttori i loro clienti diretti sono i canali televisivi.

Mentre alcune serie continuano a produrre più stagioni, molte serie di successo no. In quanto tale, di stagione in stagione del Ramadan, la costante sono i nomi di attori,

²⁴ Schoenbach Klaus, et al, op. cit..

scrittori e registi. Alimenta naturalmente l'importanza del fattore star da attribuire a un progetto per interessare i canali televisivi. Sebbene non vi sia alcuna garanzia che un attore popolare attiri un pubblico, vendere una serie con un attore di A-list collegato alle emittenti è molto più facile che vendere uno scenario unico.

1.3.1 Ramadan e produzione

Il Ramadan è un mese sacro basato sul calendario lunare, in quanto tale le date esatte del Ramadan cambiano ogni anno. Dal 2010 al 2022, l'inizio del Ramadan nel calendario gregoriano è migrato da metà agosto ai primi di aprile. Il continuo spostamento della data di inizio del periodo più importante dell'anno per l'industria televisiva richiede un sistema complesso e in grado di adattarsi costantemente. Ogni anno le date generali di inizio della produzione cambiano in base alle nuove date del Ramadan. Ma non tutte le parti del processo di produzione cambiano nello stesso modo in cui alcuni aspetti del processo, come il casting e l'approvazione della censura, sono ancora legati a particolari periodi dell'anno e non cambiano tanto quanto tendono a fare le date di produzione. Per le esigenze di questa tesi, il processo dettagliato si concentrerà principalmente su quale fosse la sequenza temporale durante i primi 2/3 degli anni 2010. Due cambiamenti creano confini naturali al sistema produttivo in questione. Il cambio di governo egiziano nel 2011 all'indomani della Primavera Araba e poi alla fine del 2018, prima del Ramadan 2019, le nuove restrizioni governative sulla spesa per la produzione e sui tempi di produzione. Tuttavia, in questi anni, l'industria televisiva egiziana ha prodotto grandi quantità di televisione, con effetti sull'intero mondo arabo.

La produzione egiziana è forse soprattutto adattabile. Le date di inizio della produzione generalmente cambiano in base al Ramadan ogni anno, ma altri fattori possono facilmente modificare la sequenza temporale della produzione. Nel settembre e ottobre che precedono il Ramadan dell'anno successivo (cioè settembre/ottobre 2014 per il Ramadan 2015) le società di produzione inizieranno ad annunciare potenziali progetti. Alcuni di questi progetti hanno già un attore e un regista attaccati, mentre altri saranno ancora alla loro ricerca. L'annuncio di un progetto di solito segnala che la scrittura della serie tv è iniziata. La maggior parte dei drammi egiziani ha un solo

scrittore dedicato per tutti i 30 episodi. Tuttavia spesso hanno 6-7 mesi per scrivere tutti e trenta gli episodi. È necessario che almeno 10 siano state scritte entro novembre in modo che possano essere sottoposte all'approvazione del comitato di censura. Poiché il comitato di censura addebita gli scenari di censura, di solito vengono presentati al comitato di censura solo i progetti diretti alla produzione. Tuttavia, le società di produzione finanziariamente più sicure possono sviluppare 2 o 3 drammi del Ramadan contemporaneamente. Se uno non riesce a superare i censori, ne hanno molti altri su cui possono fare affidamento. La revisione degli script iniziali con un riepilogo del resto delle trame è un processo che di solito richiede ai censori circa 21 giorni. Se i censori evidenziano potenziali problemi con qualsiasi aspetto dello scenario, dalla trama, ai personaggi, ai dialoghi, l'avanti e indietro può ritardare la produzione o addirittura mandarla in pausa. Diversi drammi sono stati ritardati di un anno intero semplicemente a causa della revisione iniziale del consiglio di censura. Tuttavia, nel periodo fino al 2017, molte società di produzione avevano potere sufficiente per far valere la loro causa presso il comitato di censura. Anche se non sempre di successo, sarebbe anche falso dire che le società di produzione erano interamente alla volontà della censura. Piuttosto è stata una trattativa complessa in cui i censori hanno spesso cercato di esercitare un potere che non avevano mentre le società di produzione avevano bisogno di alcuni documenti del consiglio per continuare le riprese. Una volta che il comitato di censura ha approvato la sceneggiatura di un dramma, i produttori possono ottenere i permessi per iniziare le riprese "esterne". Tutte le riprese esterne in Egitto richiedono un permesso ufficiale del governo. Una volta che uno script è stato approvato dai censori, è altamente raccomandato dai censori di non apportare modifiche. Questa deve ancora essere una realtà.

Durante i mesi di novembre e dicembre, attori e registi hanno spesso incontri con numerose società di produzione poiché entrambe le parti stanno cercando di bloccare i contratti. Alcuni attori meno famosi firmeranno contratti per essere in più drammi del Ramadan. Tuttavia questo periodo è solitamente incentrato sull'assunzione del cast principale piuttosto che sui personaggi secondari. Entro la fine di dicembre, se un attore non è stato coinvolto in un progetto, non apparirà (in un ruolo importante) in una serie del Ramadan. I negoziati in questa fase possono facilmente far crollare un progetto. La

televisione è spesso più redditizia per gli attori egiziani rispetto al cinema, quindi cercheranno di negoziare una retribuzione maggiore. A volte le produzioni annunciate non decollano mai completamente a causa di problemi dietro le quinte. Ad esempio, una serie aveva ricevuto i permessi per le riprese ma l'attrice principale non è riuscita a raggiungere un accordo sul suo stipendio con i produttori e il progetto è stato abbandonato. Un altro ha semplicemente esaurito il tempo in pre-produzione ed è stato accantonato.

Prima vengono firmati i contratti e viene ricevuta l'approvazione dai censori, prima possono iniziare gli altri aspetti della pre-produzione. Le serie televisive egiziane possono e spesso creare interi set di suoni per la serie. Il dramma del 2014, *The Jewish Quarter*, ha ricostruito una replica del quartiere ebraico degli anni '50 per la produzione. La preparazione di scenografie e costumi può richiedere 1-2 mesi. In alcuni casi, la scenografia e la costruzione possono posticipare la data di inizio della produzione. Nel frattempo, gli attori stanno affrontando numerosi incontri e prove con il regista e il produttore. Gli attori hanno settimane per preparare le loro battute e lavorare sulla messa in scena. Mentre dicembre, gennaio e in una certa misura febbraio sono stati un periodo tradizionale di pre-produzione per quasi un decennio, molti attori e registi stanno ancora lavorando ad altri progetti contemporaneamente. Occasionalmente questo può anche ritardare l'inizio della produzione o modificare il numero di giorni alla settimana in cui può verificarsi la produzione. Gli sceneggiatori finiranno di scrivere tutti gli episodi entro la fine di marzo, il che concede un po' di tempo per la preparazione degli episodi finali. Le sceneggiature raramente subiscono enormi cambiamenti dopo essere state scritte, ad eccezione del finale che potrebbe subire alcune modifiche per soddisfare le aspettative del pubblico.

I programmi di produzione possono variare notevolmente da 3 mesi a 5 mesi. Nel complesso, il settore ha avuto una tendenza verso tempi di produzione più brevi, anche se ciò aumenta i costi di produzione. Negli anni '90 e all'inizio degli anni 2000, la produzione di solito durava 7-9 mesi, quindi questo è un risultato che richiede decenni. Anche se la produzione non dovrebbe interrompersi nei fine settimana o garantire un certo numero di giorni liberi al cast e alla troupe, la maggior parte delle produzioni ha molte pause o interruzioni. I set potrebbero essere ancora in fase di costruzione o molto

comunemente gli attori o i registi devono partecipare a eventi del settore. All'inizio della produzione queste pause sono molto comuni, ma nelle ultime settimane in cui si avvicina la scadenza di uno slot di trasmissione, la produzione non si interrompe per nessuno. Se una produzione è in ritardo nel conteggio degli episodi previsto, la produzione passerà a giorni di riprese di 15 ore entro aprile. La maggior parte delle serie continua la produzione nel mese del Ramadan. La maggior parte tenta di finire le riprese entro la prima metà del Ramadan, assicurandosi abbastanza tempo per il montaggio, ma in casi estremi le riprese continueranno fino al giorno della trasmissione dell'episodio. D'altra parte, la flessibilità dei programmi di produzione consente a un regista di ritardare intenzionalmente le riprese di diverse scene finali fondamentali per evitare perdite. Tuttavia, un dramma potrebbe finire per girare fino a 19 o 20 ore al giorno durante il Ramadan per finire la produzione in tempo.

La data più importante da rispettare per la produzione è sempre la data di trasmissione, tuttavia il comitato di censura ha tentato di istituire una seconda revisione delle serie televisive prima della messa in onda. Il consiglio di censura voleva rivedere ogni episodio prima che andasse in onda nel 2014. In tutto il settore, ciò non è accaduto. Nel 2015, il comitato di censura ha cambiato le sue richieste chiedendo di guardare i primi episodi nella settimana prima dell'inizio del Ramadan; una richiesta a cui anche la produzione più ritardata potrebbe acconsentire. L'anno successivo, il 2016, il comitato di censura ha chiesto di vedere TUTTI gli episodi prima che fossero inviati ai canali satellitari e questa richiesta alla fine non ha portato da nessuna parte. L'eventuale accordo prevedeva che il comitato di censura potesse inviare delegati nelle sale di montaggio per monitorare il processo di editing.

L'esatta velocità e organizzazione di ogni progetto è in definitiva una questione per ciascuna società di produzione, a volte nelle mani del produttore, altre volte nelle mani di un regista. In nessun luogo questo è più evidente che in chi ha il compito di modificare gli episodi. Alcune serie televisive lasciano il montaggio al produttore mentre altre volte è il regista che si occupa del montaggio. Nei casi estremi in cui le riprese si sono avvicinate troppo alla trasmissione, il montaggio viene effettuato chiunque sia disponibile.

CAP. 2 LE REALTÀ DELLA PRODUZIONE

Poiché ogni sistema di produzione ha fattori interni ed esterni unici, è chiaro che funzioneranno in modi diversi. Gli agenti creativi e finanziari all'interno di ciascun sistema devono e terranno conto dei possibili modi in cui il sistema non funziona e li girano intorno. Conoscere come funziona un sistema non è sufficiente per capire come il sistema può influire su un prodotto perché chi opera in quel settore sarà anche guidato dall'esperienza sui modi migliori per navigare nel sistema. L'esperienza all'interno di ogni sistema è qualcosa che è meglio esaminata attraverso prove aneddotiche di modi in cui il sistema ha funzionato o meno. Piuttosto che trovare l'esperienza media ed estrapolare una serie di norme, questo capitolo si concentra invece sulle esperienze specifiche per dare peso al modo in cui successi e fallimenti precedenti strutturano anche standard, aspettative e risultati all'interno di un sistema. Le pratiche di produzione di ogni paese aprono un mondo di possibilità. È importante comprendere le realtà di ciascun sistema per discernere la realtà lavorativa dei creativi in ogni settore. Sebbene sia possibile speculare su cosa potrebbe accadere, è anche utile guardare cosa è successo e come l'industria ha affrontato.

2.1 Produzione statunitense

2.1.1 Piloti

Il sistema di produzione statunitense si concentra in particolare sul primo episodio di una nuova serie. Anche se le serie televisive statunitensi spesso durano anni, l'episodio pilota occupa un ruolo narrativo speciale oltre a un ruolo di produzione. Con oltre un miliardo di dollari spesi producendo solo episodi pilota ogni anno, è chiaro che si tratta di un centro finanziario. La produzione di un episodio pilota può costare più del doppio di quanto costa un episodio della stagione regolare. La produzione dell'episodio pilota di Gotham è costata 10,9 milioni²⁵ di dollari, mentre gli episodi della stagione

²⁵ McDonald A, Sandru C, op. cit.

regolare di solito costavano solo 4,5 milioni di dollari²⁶. Allo stesso modo, il pilot di *Blindspot* è costato 8,4 milioni di dollari²⁷, ma la spesa media per gli episodi nella prima stagione è stata di soli 3,4 milioni di dollari²⁸. Gli episodi pilota devono creare tutti gli aspetti della produzione da zero, tutti i casting devono essere eseguiti per la prima volta, tutte le assunzioni gestite in un'unica ondata. Anche nel caso di presentazioni fatte al posto dei piloti, spesso c'è ancora la produzione di video 'proof-of-concept' che sono sostituzioni pilota abbreviate o sottofinanziate. Gli episodi pilota sono il primo ostacolo unico del sistema di produzione americano. Anche se la popolarità degli ordini *straight-to-series* aumenta, è innegabile che la lunga istituzione dell'episodio pilota abbia avuto un effetto sul modo in cui le serie vengono presentate e scritte. Mentre nel 2020 i servizi OTT hanno ordinato quasi il 90% dei loro progetti direttamente in serie, le trasmissioni televisive hanno ordinato solo circa il 15% direttamente in serie.²⁹ I piloti non sono economici e tuttavia rimangono parte integrante di come viene realizzato una serie televisiva americana. La produzione di un'intera stagione di trasmissione dipende spesso dalla produzione di un episodio pilota.

Gli episodi pilota e le stagioni pilota sono importanti in due fattori distinti ma spesso sovrapposti. Gli episodi pilota sono prodotti principalmente a distanza temporale dal resto della stagione, il che complica i problemi di continuità sia che si tratti di attori, sceneggiatori o altri aspetti della produzione (set, luci, ecc.). Ci si aspetta che gli episodi pilota servano non solo come la prima puntata di una storia, ma come un modello narrativo su cui è possibile prefigurare il resto della stagione e prevedere strutture episodiche. Gli episodi pilota possono infatti subire nuove riprese o addirittura una riproduzione completa per mantenere un senso di continuità produttiva o per prevedere meglio la serie televisiva successiva. Il modello narrativo dell'episodio pilota americano non è uno standard globale. Tuttavia, all'interno della struttura di rete standard, la capacità di fornire allo spettatore (nel primo caso, un dirigente e poi eventualmente il pubblico più ampio) un'aspettativa su come sarà la visione di altri episodi è considerata

²⁶ Rindskopf Jeff, "The 10 Most Expensive TV Shows of 2015", *Showbiz Cheatsheet*, 22 aprile 2016.

²⁷ McDonald Adrian, Sandru Corina, 2017 Pilot Production Report, Film LA Inc, 2017.

²⁸ McDonald Adrian, et al, 2018 Television Report, Film LA Inc, 2018.

²⁹ Wurts Anne, op. cit.

un aspetto fondamentale di un pilota.³⁰ La valutazione del modo in cui gli episodi pilota possono influenzare la produzione e la narrativa di una serie deve tenere in considerazione sia la cronologia della produzione che la struttura narrativa.

L'importanza degli episodi pilota è stata evidente per decenni. Quando *Star Trek* è stato lanciato e diretto per la prima volta negli anni '60, il pilot ha quasi condannato la serie. L'episodio pilota originale chiamato "The Cage" fu completato all'inizio del 1965 e rifiutato solo un mese dopo dalla NBC. È sopravvissuto solo grazie all'intercessione di Lucille Ball che è stato finanziato un secondo episodio pilota. The Cage è un esempio in cui l'episodio pilota ha modellato una serie che i dirigenti non potevano vedere come attraente per gli spettatori. Nonostante la creazione di un intero mondo narrativo con personaggi complessi, la narrazione era "troppo lenta" e "troppo cerebrale". Per ricevere un ordine per una serie, Gene Roddenberry non poteva semplicemente promettere una serie più incentrata sull'azione, doveva fornire un episodio pilota che mostrasse quegli aspetti. Il secondo episodio pilota, "Where No Man Has Gone Before", si è svolto nello stesso universo ma si è concentrato su personaggi diversi 13 anni dopo l'originale. Nelle rare circostanze in cui viene ordinato un secondo episodio pilota, di solito il concetto viene riscritto, ma nel caso di *Star Trek*, il cast è stato ruotato per dare alla rete più eccitazione che volevano pur mantenendo il mondo della storia. Anche se il filmato dell'originale è stato effettivamente utilizzato durante la prima stagione durante l'episodio in due parti chiamato "The Menagerie", è stato inquadrato dal nuovo cast. Il pilot originale doveva essere riproposto in piccoli pezzi per adattarsi al nuovo modello narrativo presentato nel secondo episodio pilota.

Tuttavia, un episodio pilota può essere girato di nuovo per ragioni più legate alla produzione che alla narrativa. L'episodio pilota originale di *Game of Thrones* soffriva di scarsa recitazione, scarsa regia e scarsa qualità visiva. Eppure i dirigenti erano ancora interessati a produrre il resto della stagione, soprattutto considerando che nel progetto erano già stati investiti 10 milioni di dollari. Con le scuse dei due showrunner per la qualità del primo episodio pilota e rassicurazioni che si sarebbero sforzati di più, la HBO ha ordinato 10 episodi, *incluso* un episodio pilota ripetuto. Le riprese dell'episodio pilota erano necessarie per mantenere la continuità della qualità della produzione per tutta la

³⁰ Al contrario, i drammi coreani possono richiedere fino a 30 minuti o anche tutto il primo episodio completo semplicemente impostando la premessa.

stagione. Le descrizioni del primo pilot sono sufficienti per capire che da brutte parrucche a pessimi set, ci sarebbe stata una notevole differenza di qualità visiva. Mentre il pubblico americano si è abituato da tempo alle misteriose sparizioni di personaggi e alla rifusione, è prevista una certa continuità di produzione. L'episodio pilota reshot ha tratto vantaggio dal fatto che la sua produzione era in stretta relazione con il resto della stagione.

La distanza tra le riprese del pilot e le riprese del resto della stagione può significare che anche quando un pilot non viene rifatto o riproposto, possono comunque esserci dissonanze con il resto della stagione. Il cambiamento visivo più comune è quando cambiano gli attori. A volte ai produttori viene data l'opportunità di girare nuovamente il pilot, come nel caso di *Guys With Kids* (2012). La stagione pilota è un periodo intrinsecamente instabile e molti attori potrebbero cercare di partecipare a più pilot per aumentare le proprie possibilità di trovare un lavoro permanente in una serie. Quando ciò accadrà, gli attori verranno assunti in "seconda posizione anche se hanno già preso un impegno per un'altra serie nuovo o di ritorno".³¹ L'attrice Sara Rue ha filmato due pilot per la stagione 2012-2013. È stata l'attrice principale per il suo ruolo in *Malibu Country* (2012), ma in 'seconda posizione' per *Guys With Kids*, il che significava che quando entrambi sono stati scelti per la trasmissione, è stata assunta per rimanere con *Malibu Country*.³² Poiché il suo ruolo in *Guys With Kids* era l'antagonista principale, come ex moglie di uno dei protagonisti, i produttori hanno optato per l'opzione più costosa: di girare di nuovo l'episodio pilota interamente con la nuova attrice Erinn Hayes.

Non tutti le serie hanno il budget né devono farlo per mantenere l'integrità della premessa. *New Girl*, che è incentrato su una protagonista femminile che si trasferisce in un appartamento con 3 coinquilini maschi, ha dovuto affrontare un dilemma dopo che la serie è stata scelta dalla Fox per la stagione 2011-2012. L'episodio pilota di *New Girl* presentava Coach, uno dei tre coinquilini maschi del personaggio principale. Damon Wayans Jr., che interpretava l'allenatore, aveva filmato il pilot aspettandosi che la sua serie già in onda, *Happy Endings*, sarebbe stata cancellata dopo la prima stagione. Quando *Happy Endings* ha ricevuto un rinnovo a sorpresa, Damon Wayans Jr. è rimasto

³¹Lehman Daniel, "Recasting Roles After Pilot Season", Backstage.

³² Entrambi sono stati cancellati dopo una stagione.

con *Happy Endings* lasciando *New Girl* con un buco nel cast. Nella situazione in cui o la rete non pagherà per una ripresa o i produttori non vogliono spendere i soldi, ci sono due opzioni: ri-cast o riscrittura. *New Girl* ha deciso di rimuovere il personaggio di Coach facendolo uscire dall'appartamento per vivere con una ragazza mentre presentava il personaggio di Winston Bishop come il nuovo terzo coinquilino maschio. Winston Bishop aveva una serie di somiglianze con Coach che hanno facilitato la transizione; entrambi erano neri, incapaci di parlare con le donne e concentrati sullo sport. In altre situazioni, gli attori presenti per i pilot vengono semplicemente ri-cast partendo dal presupposto che il pubblico andrà d'accordo con il nuovo volto. L'episodio pilota di *Bette* (2000) è stato girato a New York City con Lindsay Lohan nel ruolo di Rose, la figlia del personaggio titolare. Per scelta di Bette Midler, che non era solo l'attrice principale ma anche una produttrice esecutiva, il resto della stagione ha spostato la produzione in tutto a Los Angeles. Lindsay Lohan non è stata in grado di muoversi con la produzione ed è stata sostituita dal secondo episodio da Marina Malota. Spesso il cambiamento degli attori è influenzato da altri interessi. Tuttavia i produttori devono fare le stesse scelte per quanto riguarda le riprese o la ri-cast. L'attrice originale, Florencia Lozano, per la madre di Blair Waldorf nell'episodio pilota di *Gossip Girl* era considerata troppo giovane per interpretare la madre del personaggio ed è stata sostituita da Margaret Colin. Invece di girare nuovamente il pilot, Margaret Colin ha semplicemente assunto il ruolo per il resto della stagione senza commenti.

Il cambiamento degli attori può essere legato a problemi di produzione, ma può anche avere una motivazione narrativa. L'episodio pilota di *Seinfeld* include la cameriera Claire, ma il personaggio è stato completamente cancellato dopo un episodio. Claire doveva essere la controparte femminile della combinazione di George e Jerry, tuttavia il feedback iniziale richiedeva un personaggio femminile più importante che potesse funzionare con una maggiore indipendenza narrativa. Laddove Claire, il personaggio, era intrinsecamente legata al suo lavoro e al ristorante in cui lavorava, la nuova protagonista femminile, Elaine, aveva molta più libertà narrativa. Elaine, come ex fidanzata e amica di Jerry, aveva il potenziale narrativo di trovarsi in molti luoghi diversi e fare molte cose diverse. *Psych* (2006) ha sostituito Lucinda Barry, compagna e fidanzata del detective Carlton Lassiter dopo l'episodio pilota. Il personaggio che aveva

una relazione con (l'allora ancora sposato anche se separato) Carlton Lassiter è stato accolto male dal pubblico a cui non piaceva l'adulterio. Il suo personaggio è stato sostituito non con un nuovo interesse amoroso per Carlton Lassiter, ma invece con un nuovo interesse amoroso per il personaggio principale, Shawn Spencer. Il cambiamento, proprio come quello di Elaine, ha cambiato le possibilità narrative per la serie. In effetti, Lassiter non avrebbe avuto ulteriori sviluppi romantici fino alla sesta stagione.

Sebbene i pilot abbiano lo scopo di fornire un modello narrativo per il resto della stagione, a volte ci sono differenze narrative distinte tra il pilot e gli altri episodi. Poiché gli episodi pilota dovrebbero stabilire la premessa della serie, introdurre personaggi e dimostrare il modello narrativo pur continuando a intrattenere e mantenere l'interesse del pubblico, i piloti possono utilizzare tecniche narrative o sfaccettature che scrittori e produttori non possono o non vogliono continuare in perpetuo. L'aggiunta e la rimozione di personaggi può essere l'elemento visivamente più evidente, ma da una prospettiva narrativa, il lasso di tempo spesso lascia gli scrittori a riscrivere anche la struttura della serie. L'episodio pilota di *No Ordinary Family* (2010) vede la famiglia titolare che parla con un terapeuta per spiegare la propria famiglia, ma questo elemento di inquadratura non viene mai più visto.

Nonostante il modo in cui la struttura pilota della produzione distaccata crei oneri particolari, l'istituzione della struttura pilota consente anche le possibilità ai creatori in modi diversi. Un pilota è uno strumento particolarmente efficace nell'obiettivo di far riprendere una serie televisiva da un'azienda. Le sceneggiature richiedono un occhio esperto per comprendere stili nuovi o diversi di narrazione mentre un pilota prodotto mostra più chiaramente la visione del creatore. Soprattutto per concetti televisivi unici, i piloti possono essere il modo più efficace, anche se costoso, per comunicare una visione unica. *Crazy Ex-Girlfriend* (2015) è stato inizialmente presentato a Showtime come una sitcom musicale volgare. La casa di produzione interna di Showtime ha prodotto l'episodio pilota, ma alla fine è stato ignorato da Showtime. Il prodotto esistente, in particolare uno che comunicava con successo un tale mix di generi, è stato quindi inviato dal team di produzione ai co-responsabili dello sviluppo della sceneggiatura per la CW per vedere se erano interessati. CW era alla ricerca di un programma da abbinare al successo insolito di critica che era *Jane the Virgin* (2014). Un dramma

musicale insolito era un'opzione promettente. Il proof of concept esistente è stato essenziale per conquistare questa appropriazione dell'ultimo minuto da parte della CW. La CW ha persino portato il pilot originale agli Upfronts a maggio ed è stato il pilot originale che è riuscito a garantire l'attenzione pubblicitaria. La CW, tuttavia, aveva bisogno di una serie della durata di un'ora, non di una sitcom di mezz'ora e ha incaricato i creatori di riproporre la serie in un formato della durata di un'ora. Il pilot originale non era affatto insufficiente, infatti quasi tutti gli attori sono rimasti gli stessi tra le due diverse versioni. Il secondo pilota è stato girato ai fini della messa in onda dopo che il pilota originale era riuscito a comunicare una serie televisiva più unica.

Non tutti i potenziali progetti televisivi hanno il budget o le risorse per creare un intero progetto pilota con la speranza di comunicare un concetto non comune. Il pilota 'proof-of-concept', che di solito è più breve di un pilota completo o notevolmente più economico, è un'opportunità per un creatore di fornire una versione finita del concetto. Questi spesso non durano la solita mezz'ora o un'ora, ma piuttosto sono brevi prototipi di come potrebbe essere la serie per trasmettere il tono o qualche altro aspetto della storia che potrebbe non essere così evidente nella forma della sceneggiatura. Il primo episodio pilota di *Buffy the Vampire Slayer* (1997) è durato solo 25 minuti. Il pilota doveva essere una parte di una presentazione che avrebbe interessato un canale a rivitalizzare l'IP che aveva fatto così male come film alcuni anni prima. Il pilot era una necessità per mostrare ai dirigenti il modo in cui Joss Whedon e Gail Berman intendevano differenziare lo show televisivo dal film. *Gilmore Girls* (2000) ha anche creato il loro primo episodio pilota come un modo per mostrare il contesto della loro storia in formato visivo. Per coincidenza, sia *Gilmore Girls* che *Buffy the Vampire Slayer* sono pieni di dialoghi iperveloci specifici per il tono.

Finalmente i piloti possono rivelare cosa non funziona all'interno della visione di un creatore per le serie TV. L'episodio pilota originale di *The Big Bang Theory* non è stato ripreso da nessuna rete durante la stagione 2006-2007. Tuttavia, l'allora presidente della CBS, Nina Tassler, che non solo amava alcuni aspetti del pilot, ma aveva anche un forte rapporto di lavoro con i creatori Chuck Lorre e Bill Prady, chiese loro di rielaborare il pilot. Chuck Lorre solo quattro anni prima aveva portato alla CBS il grande successo di *Two and a Half Men* (2003), mentre Bill Prady aveva scritto per una serie di programmi

di successo da *Married... with children* (1987) a *Gilmore Girls* (2000). Mentre la premessa di base di due uomini nerd che cercavano di gestire un vicino socialmente molto più abile è stata continuata, molti altri aspetti della serie che avevano semplicemente fallito nell'esecuzione sono stati scartati. La seconda versione del pilot ha cambiato quasi il 90% del cast, riscritto ogni personaggio e persino cambiato la sigla. Mentre il primo episodio pilota è stato girato con l'intenzione di essere il prodotto finale, problemi con il concetto e l'esecuzione hanno fatto sì che il pilota non fosse illustrativo della serie che i dirigenti volevano. Eppure l'esistenza del pilota significava che questi problemi potevano essere risolti prima che una serie andasse in onda.

2.1.2 Writers' rooms

Le stanze degli scrittori che sono lo standard del settore negli Stati Uniti, anche nelle serie OTT e via cavo, sono un modello collaborativo di narrazione. Le stanze degli scrittori possono variare notevolmente in termini di dimensioni, ma la maggior parte ha da 6 a 12 scrittori, incluso lo scrittore capo che spesso è anche lo showrunner. Tra gli sceneggiatori ci sono due livelli: scrittori dello staff e redattori di storie. Gli scrittori dello staff sono il livello più basso di scrittori e spesso non hanno l'opportunità di scrivere i propri episodi. Ai redattori dello staff è garantito almeno un episodio a stagione con il loro nome sopra. Le stanze degli sceneggiatori sono responsabili della collaborazione alla creazione delle trame per tutti gli episodi e degli archi dei singoli personaggi. Anche se solo uno o due sceneggiatori saranno responsabili della scrittura completa dell'episodio, la storia rappresenta ancora uno sforzo collaborativo e l'influenza diretta di più di una mezza dozzina di persone. Gli scrittori hanno l'opportunità di proporre diverse trame e premesse durante la scrittura di una stagione. Spetta al capo sceneggiatore decidere se desidera mantenere determinate tecniche o toni narrativi nella moltitudine di episodi.

Le stanze degli scrittori spesso lavoreranno per 6-7 mesi. I nuovi scrittori vengono trovati ad aprile e maggio e quindi assunti ufficialmente a giugno dopo che le Upfronts sono state completate. L'effettiva divisione del lavoro può facilmente cambiare per stanza degli sceneggiatori, ma un grosso onere è uno dei compiti più importanti: decidere dove interrompere gli episodi. Dopo la creazione di archi lunghi della stagione,

è necessario decidere su cosa si concentra ogni episodio. Data l'imprevedibilità della scala di produzione negli Stati Uniti, ciò può spesso richiedere la presenza di più piani stagionali. Poiché alle nuove serie viene solitamente assegnato un ordine iniziale di 10-13 episodi, molte stanze degli sceneggiatori si concentrano sulla creazione di archi narrativi di mezza stagione e cliffhanger. Nel caso in cui a una serie non venga assegnato un ordine arretrato o rinnovato, potrebbe essere necessario modificare il piano della stagione e la divisione dell'episodio per adattarli alla realtà.

"Quando una serie ha il via libera e va in produzione, hai un problema", afferma Mazzara. "Il problema è che hai un processo di scrittura caotico, creativo e non strutturato che deve adattarsi a un modello di produzione di budget, orari, luoghi, persone che guidano in furgoni per raggiungere i luoghi e tutta questa roba. Un modello di manifattura funziona quando fai le scarpe, quando fai tutte le stesse cose. Se stai realizzando ogni singolo episodio, è pazzesco farlo, e siamo pazzi quando scriviamo la TV. Siamo pazzi perché tutto ciò che hai sono problemi, quindi ciò di cui ho bisogno del mio staff di sceneggiatori sono soluzioni."³³

Sebbene gli sceneggiatori non siano costantemente sul set e gli sceneggiatori dello staff potrebbero non avere mai un motivo per essere sul set durante la produzione, gli attori possono essere presentati agli sceneggiatori per facilitare non solo il processo di scrittura, ma anche la capacità dell'attore di creare la propria interpretazione. Le connessioni tra la sala degli sceneggiatori e la produzione possono essere standardizzate dallo showrunner. Nel caso di *Grey's Anatomy*, tutti i nuovi attori ricorrenti verranno introdotti nella stanza degli sceneggiatori.³⁴

Le stanze degli sceneggiatori cambieranno spesso nel corso delle stagioni e le norme delle stanze degli sceneggiatori possono essere influenzate non solo dai produttori e dagli showrunner ma anche dalle richieste della rete. Nella prima stagione, *Supernatural* aveva un gruppo grande di scrittori, ma con il progredire delle stagioni si è stabilito in un gruppo principale di 8 scrittori. Altre serie di lunga data come *Law and Order* hanno una pratica simile di mantenere un gruppo principale. Spesso dopo alcune stagioni, uno scrittore del personale può passare alla scrittura dei propri episodi. Se una

³³ Mazzara Glen, "How to Succeed in a Writers' Room", Sundance Collab.

³⁴ BunBun Jessica, Matthew Stefan, "Grey's Anatomy Season 17: A Look at the Writers' Room!" Matt & Jess TV Commentary.

serie è abbastanza lunga, lo sceneggiatore capo potrebbe andarsene. Dopo che il capo sceneggiatore e showrunner, Eric Kripke, ha lasciato *Supernatural* alla fine della quinta stagione, un altro scrittore di lunga data della serie, Sera Gamble, ha assunto la posizione.

I principali collegamenti tra gli sceneggiatori e la produzione sono lo sceneggiatore/showrunner e i produttori. Prima che la produzione inizi a luglio, lo showrunner lavora con tutti i capi di produzione per stabilire le norme per il resto della stagione. Da quel momento in poi, lo showrunner ha almeno un incontro di tono con ogni regista in arrivo per stabilire il tono di ogni scena in una sceneggiatura.

2.1.3 Produzione

La produzione, che inizia a luglio, è un lungo processo che normalmente dura fino ad aprile dell'anno successivo. Quasi 9 mesi all'anno vengono spesi per le riprese di serie composte da episodi da 22 a 24 ore. Il processo viene eseguito su blocchi di 1 o 2 episodi, vale a dire che i flussi di produzione sono incentrati sulla produzione di un episodio o di due combo di episodi. Nonostante questi fattori, il più delle volte le riprese di una stagione sono incentrate su un particolare hub di produzione con viaggi solo occasionali quando completamente necessario (nel caso in cui un palcoscenico non sia adeguato come sostituto). I centri di produzione potrebbero non essere correlati ai mondi della storia, il che ha portato molti programmi televisivi a essere ambientati in luoghi che ovviamente non si riflettono visivamente. *Grey's Anatomy* ha fatto molte menzioni di essere ambientato a Seattle, eppure gira a Los Angeles, in California, che non ha solo un clima completamente diverso, ma anche un paesaggio urbano molto diverso. I reclami sull'ambientazione di *Friends* possono essere fatti risalire al fatto che *Friends* è stato effettivamente girato a Los Angeles. Tuttavia *Seinfeld*, anch'esso girato a Los Angeles, ha saputo evitare le stesse critiche attraverso una visione artistica più chiara. La serie ha ricreato intenzionalmente luoghi iconici di New York e ha utilizzato una comprensione molto più astuta della città per informare le scelte di produzione. L'ubicazione di produzione è importante poiché basare la produzione in località prive di un sistema integrato di servizi di produzione può finire per costare di più. Los Angeles, New York, Vancouver e Atlanta offrono non solo i palcoscenici esistenti, ma anche molti

professionisti esperti del settore. Oltre l'80% delle sitcom in rete gira ancora a Los Angeles. Rispetto ad altri paesi, gli Stati Uniti sono grandi e spostare attori, produttori e registi avanti e indietro, il vasto spazio è molto più costoso che ricostruire un set. Uno degli attori principali di *The Walking Dead* (2010) ha acquistato una casa vicino al luogo delle riprese poiché i 9-10 mesi all'anno trascorsi a girare in un luogo erano assicurati come qualsiasi altro aspetto della televisione.³⁵ Molti programmi televisivi trasferiranno la produzione tra il pilot e il resto della stagione, il che porta non solo a differenze di ambientazione ma anche differenze nelle scelte artistiche durante la produzione. Capelli e trucco possono variare notevolmente tra il pilot e il resto della stagione. Meno comune ma ancora una possibilità è che le serie possano cambiare il luogo delle riprese tra le stagioni. *Big Sky* (2020) ha spostato la produzione della sua seconda stagione da Vancouver al New Mexico. Il pubblico deve assimilare il modo in cui questi cambiamenti nella produzione possono influenzare la narrativa visiva. In alcuni casi, girare a Vancouver può significare che i personaggi sono incorniciati da montagne che non esistono nel luogo della storia come in *Psych* (2006) che è ambientato in Santa Barbara. Il modo in cui una produzione gestisce la connessione tra il luogo delle riprese e il luogo del mondo della storia può avere un effetto sulla percezione della storia da parte del pubblico.

La durata esatta di ogni fase della produzione dipende fortemente per ogni serie specifica, ma spesso cercano di mantenere le norme del settore non solo per motivi di budget ma anche per esigenze organizzative. I programmi TV di solito filmano un episodio nell'arco di 8 giorni. Poiché le leggi sul lavoro richiedono periodi di riposo, ciò significa che un episodio iniziato lunedì di solito termina le riprese il mercoledì della settimana successiva. La prima stagione di un programma televisivo richiede solitamente più pre-produzione rispetto alle stagioni successive. Anche un episodio pilota già girato significa che l'onere di produzione è stato ridotto. La prima stagione di *Supernatural* (2005) ha iniziato le riprese della prima stagione circa 12-14 giorni dopo rispetto alle 7 stagioni successive poiché il primo episodio era già stato prodotto.

Cast e troupe hanno aspettative diverse. Sebbene la troupe sia fondamentale per le riprese, nei centri di produzione è sempre possibile trovare un sostituto con poche

³⁵ Ciò che sfortunatamente non è stato assicurato è stata la continua presenza del suo personaggio nello show. Il suo personaggio è stato ucciso poco dopo che l'attore aveva acquistato la casa.

interruzioni sullo schermo. Tuttavia, gli attori sono spesso vincolati da contratti poiché le riprese non possono avvenire senza di loro. Per contratto devono essere in luogo prima dell'inizio della produzione. Se partono nei fine settimana per altre opportunità di lavoro o anche per affari in rete, i loro piani di viaggio devono essere trasmessi ai produttori. L'attore Jared Padalecki ha dichiarato che quando è tornato a Vancouver, il luogo delle riprese di *Supernatural*, non gli è stato permesso di prendere l'ultimo volo della giornata se ci sono state riprese il giorno successivo per evitare ritardi nella produzione. Se la programmazione richiede che prendesse l'ultimo volo, avrebbe bisogno di un permesso speciale.³⁶ Durante il programma delle riprese di 9-10 mesi, al cast e alla troupe vengono solitamente concesse grandi vacanze culturali come vacanza. Per i cast americani che girano in Canada, questo a volte può significare che le festività nazionali canadesi (British Columbia Day) sono abbinate alle festività culturali americane (es. Ringraziamento e Natale). Tuttavia, per i giorni effettivi sul set, le ore possono facilmente allungarsi a 16-18 ore. Spetta ai produttori stabilire quanto dura una giornata sul set. Spesso i contratti sindacali per l'equipaggio richiedono un certo periodo di riposo, il che significa che se un giorno continua fino a molto tardi, il giorno successivo inizia in base al tempo di riposo previsto dalla legge. Entro la fine della settimana, l'ora di inizio può essere sufficientemente tardiva da far scadere le solite 14-16 ore nel giorno successivo. *Supernatural* ha posto un limite alla durata dei giorni di riprese nella quinta stagione con l'arrivo del produttore Jim Michaels.

Mentre scrittori e produttori sono legati a un progetto per l'intera stagione, spesso un ciclo di registi a rotazione è invitato a dirigere gli episodi. I cicli di produzione si basano sull'episodio. Sebbene molte cose continueranno per tutta la stagione, la pratica dei registi rotativi significa che i registi possono apportare modifiche su base episodica. I registi arriveranno 5-8 giorni prima dell'episodio che dovrebbero dirigere per fare la pre-produzione. L'attore Jensen Ackles di *Supernatural* ha iniziato a dirigere *Supernatural* dalla sesta stagione in poi. Dato che era anche uno dei due protagonisti principali, non poteva prendersi l'intera settimana di pausa dalle riprese per fare la preparazione del regista. Per consentire al programma delle riprese di rimanere coerente e dargli il tempo di fare tutta la preparazione necessaria, l'ordine di produzione

³⁶ "Filming Dates", Supernatural Wiki: A Supernatural Canon & Fandom Resource.

è stato modificato. Doveva dirigere il quarto episodio della stagione. Il quarto episodio è diventato il primo episodio girato in modo che Ackles potesse fare la preparazione del regista mentre la produzione non era ancora iniziata. Questa programmazione è diventata un trucco standard per tenere conto delle necessità sia della pre-produzione che della produzione. Ackles ha continuato a dirigere il terzo episodio delle stagioni 7, 8, 10 e 11 nello stesso modo.

La maggior parte dei programmi televisivi non riceve un ordine completo per la stagione. Piuttosto le reti ordinano "front 13, back 9". Quindi in genere i programmi televisivi ricevono un ordine iniziale di 13 episodi e, sulla base di buone valutazioni, riceveranno un ordine per il "back" o i restanti 9 episodi. Questi numeri sono del tutto approssimativi. Mentre *Conviction* (2016) ha ricevuto il tipico ordine iniziale di 13 episodi, *Big Sky* (2020) ha ricevuto solo un ordine iniziale di 10 episodi. L'ordine arretrato può quindi essere un tentativo di portare il conteggio dell'intera stagione a 22 o 24 o semplicemente abbastanza per completare gli archi narrativi pianificati dai creatori. Ad esempio, *Big Sky* ha ricevuto un ordine arretrato di soli 6 episodi.

I programmi TV possono essere cancellati in qualsiasi momento, dopo 1 episodio o anche dopo 24 episodi completi. Tuttavia ci sono diversi modi per essere cancellati. La stagione televisiva principale inizia tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre. Quando il primo episodio va in onda, circa 7 o 8 episodi sono stati completamente girati. Una serie a rischio di cancellazione potrebbe ricevere la notizia che non è in arrivo alcun ordine arretrato. Sebbene questa sia una buona indicazione che una serie non ha futuro, non è una garanzia. Ad esempio, *A to Z* (2014) è stato segnalato come cancellato all'inizio di novembre dopo che erano stati trasmessi solo 5 episodi. Tuttavia la NBC non aveva interrotto la produzione e avrebbe continuato a trasmettere gli episodi rimanenti. Sebbene *A to Z non abbia mai* ricevuto un ordine per la seconda stagione, tutti i 13 episodi della prima metà della stagione sono stati prodotti e trasmessi. La stessa stagione, la ABC ha cancellato *Manhattan Love Story* dopo soli 4 episodi e ha persino interrotto la produzione. Solo 11 dei 13 episodi sono stati fatti. Di questi 11, solo 4 sono stati addirittura trasmessi. Nel caso di *A to Z*, scrittori e produttori sapevano che era molto improbabile che avrebbero ricevuto una seconda stagione, ma hanno avuto il

tempo di riscrivere l'episodio finale. Alcuni scrittori ne approfittano per finire gli archi narrativi mentre altri introducono ancora più cliffhanger per convincere il pubblico a combattere la battaglia direttamente con la rete per il rinnovo.

Trauma (2009) ha subito la cancellazione due volte nella stessa stagione. Ha ricevuto un ordine iniziale di 13 episodi. Dopo aver ricevuto scarsi ascolti che hanno continuato a diminuire, la rete ha deciso di non ordinare più episodi, annullando di fatto. Tuttavia, mentre la produzione dei 13 episodi iniziali stava ancora continuando, la NBC si è resa conto che aveva bisogno di più programmazione originale per la primavera. La NBC ha deciso che sarebbe stato più facile ordinare più episodi da una serie ancora in produzione e ha dato un ordine arretrato di 7 episodi. Eppure gli ascolti hanno continuato a precipitare e l'ordine arretrato è stato ridotto a 5 episodi. Alla fine, sono stati prodotti 18 episodi e la serie è stata infine cancellata dopo una stagione. Concettualmente presentata come una stagione di 22 episodi, la serie sarebbe stata interrotta a 13 episodi, quindi estesa a 20 episodi e poi nuovamente ridotta a 18 episodi. Ogni cambiamento avrebbe portato gli sceneggiatori a dover cambiare gli archi di stagione, le trame dei personaggi e trovare narrazioni a episodi più brevi da abbinare.

666 Park Avenue (2012) è stato cancellato dalla ABC dopo solo pochi episodi, ma la rete ha continuato a trasmettere il resto degli episodi mentre la troupe ha rifatto l'episodio finale in modo da fornire agli spettatori la chiusura. Tuttavia gli ultimi quattro episodi sono andati in onda dopo la fine della tradizionale stagione televisiva durante l'estate. La ABC aveva offerto a *Life on Mars* (2008) un'offerta simile alcuni anni prima. La ABC ha annunciato il 2 marzo 2009 che non avrebbe continuato la serie per una seconda stagione, il che ha dato ai creatori del tempo di produzione per concludere le trame degli episodi finali (il conteggio finale degli episodi era 17).

A volte la produzione continua per altri motivi. *The Playboy Club* (2011) è stato presentato in anteprima sulla NBC il 19 settembre 2011. È stato cancellato il 4 ottobre dopo che erano stati trasmessi solo 3 episodi, tuttavia la produzione è continuata per un'altra settimana per terminare la produzione del settimo episodio. A quel tempo, la NBC sperava di vendere la serie a un'altra rete e di conseguenza voleva un settimo episodio finito. Comunque anche quel poco tempo aveva dato ai creatori il tempo di

creare due finali per il settimo episodio: uno che continuava la storia nel caso di un pick-up e uno che concludeva più la narrazione.

2.2 Produzione sudcoreana

Dei tre sistemi, la produzione coreana è quella la cui messa in onda dipende esclusivamente dalla produzione finita. La produzione di live-shoot, il sistema di produzione standard in Corea del sud, è un sistema complesso che è sorto come risultato di fattori finanziari, legali e culturali.

Dal punto di vista finanziario, avviare un'azienda è un'impresa comune e attraente per i coreani a tutti i livelli della società. Nonostante il rischio, la possibilità di ricompensa rimane un elemento interessante. Le società di produzione rappresentano un'impresa commerciale ad alto rischio e ad alto rendimento. Legalmente, la responsabilità per questioni finanziarie e penali può essere evitata attraverso l'esternalizzazione della manodopera. Mentre l'economia della Corea del Sud è cresciuta rapidamente per tutto il 1900, gran parte di quella crescita è avvenuta attraverso la violazione dei diritti umani e la mancanza di leggi sul lavoro. Mentre i lavoratori coreani hanno protestato e ricevuto alcune protezioni duramente conquistate, ci sono ancora ampie fasce di lavoratori senza un'adeguata protezione legale, nonché un enorme squilibrio di potere a favore delle aziende. Esternalizzando la produzione, le società di trasmissione possono evitare molte responsabilità legali. Culturalmente, la società coreana ha posto l'accento sulla responsabilità dell'individuo di lavorare sodo. La salute personale è spesso considerata secondaria rispetto al lavoro. È ancora in discussione se ciò sia dovuto all'importanza culturale sulla ricchezza materiale o al fascino culturale per la ricchezza materiale.

Le società di produzione sono state storicamente inaffidabili (e continuano ad essere inaffidabili) sia per i loro dipendenti che per le emittenti. Il fallimento ha portato molti amministratori delegati di società di produzione a lasciare il paese piuttosto che ripagare i debiti. Pertanto i finanziari sono restii a dare soldi alle società di produzione a meno che non ci sia una qualche forma di prova che una produzione accadrà, una prova

che si presenta sotto forma di uno slot di trasmissione. Le emittenti di trasmissione, a loro volta protette dal denaro che hanno, sono felici di evitare ancora più responsabilità esternalizzando la produzione. Le emittenti di trasmissione fanno vergognare anche i lavoratori che chiedono più diritti o più soldi.

2.2.1 Produzione live-shoot

La produzione live-shoot inizia solo un mese o poche settimane prima della prima data di trasmissione. La mancanza di stagioni coerenti significa che ogni produzione è in una corsa contro se stessa per finire gli episodi in tempo. Tempi di produzione ridotti possono costare di più poiché la pre-produzione deve essere affrettata. Per ridurre tali spese, è necessario filmare il più possibile ogni giorno per evitare costi aggiuntivi. Inoltre, gran parte della troupe viene pagata al giorno, il che significa che indipendentemente dal fatto che si tratti di 12 o 18 ore di lavoro, riceverà lo stesso importo. Dal punto di vista dell'azienda di produzione, questo presenta un percorso per ridurre al minimo i costi.

Il sistema di produzione coreano significa che il cast e la troupe iniziano le riprese a pieno ritmo. Ciò significa che le giornate lavorative iniziano a 14-16 ore ma si allungano rapidamente. Di solito vengono girati solo quattro episodi prima che la serie vada in onda. Una volta che la serie va in onda, la produzione deve continuare a una velocità vertiginosa con la troupe che lavora 20 ore al giorno. In un caso un membro della troupe ha rivelato a un giornale coreano che spesso lavorava "a partire dalle 7:30 e talvolta non finendo fino alle 3:40".³⁷ Quando l'orario di lavoro arriva a questo estremo, il sistema del lavoro viene colloquialmente chiamato "dissolvenza"³⁸. per il modo in cui il programma di lavoro simula due videoclip sovrapposti. La giornata lavorativa finisce quando ne inizia una nuova. Le riprese che iniziano alle 7 del mattino un giorno e terminano alle 4 del mattino del giorno successivo ricominciano solo 3 ore dopo. Il personale dorme sugli autobus e fa la doccia nelle saune pubbliche.

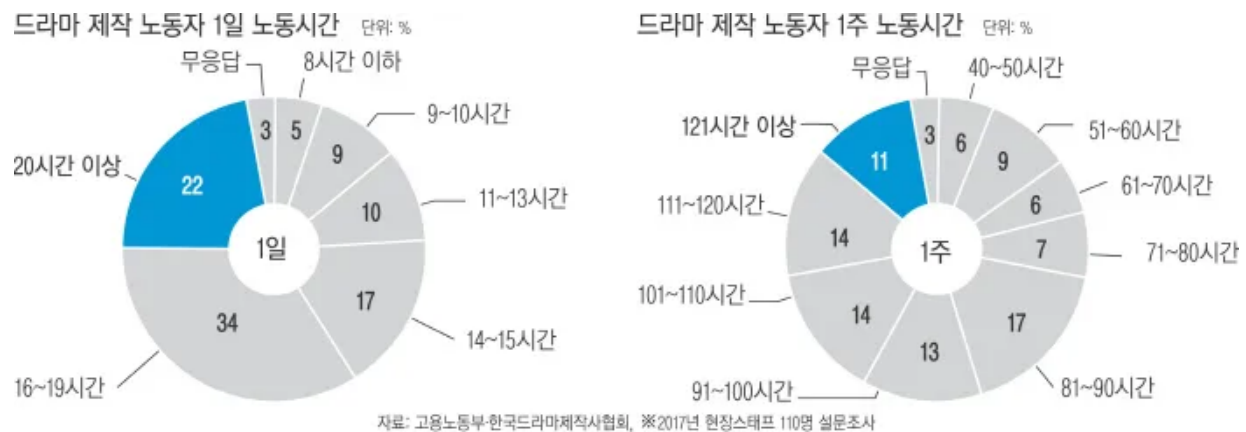
L'estenuante sistema di produzione coreano ha avuto molte vittime. Durante la produzione di *Hwayugi* (2017), un membro del set è caduto da un'altezza di oltre 3 metri

³⁷ Dong Sun-hwa, "K-Drama Female Staff - 20-Hour Working Days for \$177 a Month", The Korea Times, 22 luglio 2018.

³⁸ 디졸브 노동

e si è rotto la colonna vertebrale e l'osso dell'anca. Inizialmente pensato per essere cerebralmente morto, è stato in grado di sopravvivere con la sola paralisi della parte inferiore del corpo. La caduta è stata attribuita a un errore causato dall'esaurimento. Un giovane membro dello staff che lavorava su *30 but 17* è morto a casa per quello che inizialmente si pensava fosse superlavoro. Sebbene la società di produzione abbia successivamente riferito che era morto di emorragia cerebrale a causa di una malattia cronica, il sindacato del personale ha riferito che aveva lavorato 76 ore nei cinque giorni precedenti. Anche i drama coreani prodotti dai servizi OTT vengono ancora prodotti con lo stesso sistema. la serie, *Kingdom*, creata da Netflix ha avuto non una ma due morti sospette della troupe. La prima stagione è stata ritardata dopo la morte di un membro della troupe a causa di quello che da allora è stato chiamato un aneurisma cerebrale, ma è ancora attribuito al superlavoro. Durante la seconda stagione, un membro della troupe oberato di lavoro è morto dopo un incidente d'auto mentre guidava una delle auto di scena verso un luogo delle riprese.

Spesso i decessi durante la produzione sono oscurati. Le società di produzione esterne possono assumere una squadra vitale come appaltatori indipendenti, quindi se muoiono, la responsabilità non spetta a loro. Il problema è costante in tutto il settore. "Secondo i risultati di un sondaggio condotto lo scorso anno dal Ministero dell'Occupazione e del Lavoro e dall'Associazione dei produttori teatrali coreani su 110 operatori teatrali, lavorano in media 17 ore al giorno e più di 80 ore a settimana".³⁹



³⁹ Song Y, op. cit., trad. mia: 고용노동부와 한국드라마제작사협회가 지난해 드라마 스태프 110명을 상대로 조사한 결과를 보면 이들은 1일 평균 17시간, 1주 80시간 이상 일하고 있다.

Figura 2.1⁴⁰

La situazione dietro la telecamera si riflette sulla qualità della serie. Secondo Kim Mo, che ha lavorato come direttore della fotografia per 16 anni, "Se guardi la trasmissione, puoi vedere le condizioni del personale sul campo quel giorno". Gli errori nella produzione si accumulano rapidamente, sia che si tratti di una brutta corrispondenza dell'occhio, di un'alba visibile di notte o di una lunga scena piena di dialoghi ma solo di due tagli.

Le emittenti esternalizzano la produzione a società di produzione esterne per una serie di motivi, ma principalmente perché significa che anche la responsabilità è stata essenzialmente esternalizzata. Immediatamente questo significa che è responsabilità delle società di produzione esterne individuare e garantire i finanziamenti per un nuovo dramma. Significa anche che eventuali problemi con la produzione possono essere imputati a una società esterna. In una situazione i produttori non hanno mai pagato un attore, truffando per oltre 2 milioni di won (\$ 1.774 USD). I produttori hanno lasciato il paese e l'emittente di trasmissione ha rinnegato la responsabilità.⁴¹ Il furto di salari da parte di società di produzione esterne ammonta a 3,174 miliardi di won (2,815 milioni di dollari) e le principali emittenti non hanno l'obbligo di pagare la differenza mentre gli attori rimasti indigenti non hanno opzioni quando le società di produzione chiudono.

Mentre i protagonisti principali di un dramma possono ricevere fino alla metà del budget di ogni episodio, hanno anche un programma simile alla troupe con l'obbligo aggiuntivo di apparire ancora perfetti davanti alla telecamera. Il processo di scrittura di nuove sceneggiature e allo stesso tempo di riscritture significa che le sceneggiature delle riprese potrebbero arrivare con gli attori solo poco prima dell'inizio delle riprese. Gli attori non hanno quasi tempo per provare. Un attore protagonista ha commentato: "Tutto ciò che fanno le miniserie è migliorare la tua capacità di improvvisare, la tua capacità di memorizzare rapidamente le cose e concentrarti di momento in momento"⁴². Gli script possono essere inviati al set quando ogni pagina è finita, il che significa che gli attori stanno ricevendo le loro battute per memorizzare pagina per pagina. Mentre le troupe

⁴⁰Song Y, op. cit.

⁴¹ Kim Yang-Hee. "The Unglamorous Lives of Korean Drama Actors." The Hankyoreh, 4 giugno 2013,

⁴²

televisive possono entrare e uscire con un massimo di tre squadre che lavorano a turni, gli attori principali non ottengono quelle pause. Gli attori spesso finiscono per aver bisogno di flebo entro la fine delle riprese per continuare. L'incapacità di creare una performance ha spesso gli attori coreani che lamentano la loro professione. Un attore ha riflettuto: "A volte, ricevo la sceneggiatura e penso: 'Dovrei essere una specie di macchina da recitazione?' I drammi di questi tempi hanno tecnici, non attori".⁴³

Yeom Jung-Ah, la protagonista femminile di *Royal Family* (2011) di MBC, ha espresso a metà del dramma: "Ho filmato tutta la notte fino alle 6 di questa mattina, e sono tornata a casa solo per fare la doccia. Dovremo fare riprese per tutta la notte stasera e anche domani per fare la trasmissione domani".⁴⁴ L'attore Joo Won ha finito per aver bisogno di una flebo dopo aver filmato durante un'ondata di caldo di più di 30 gradi C. Il dramma era nel mezzo della messa in onda e non potevo ammettere di aspettare l'ondata di caldo. Tre anni dopo, durante le riprese del famosissimo *Yong-Pal*, ha perso 7 kg prima ancora che il dramma arrivasse a metà. Ha detto alle agenzie di stampa che potrebbe anche aver bisogno di continuare le riprese senza dormire per un massimo di sei giorni per finire la produzione in tempo. Oltre a ricevere le flebo tra una scena e l'altra, le flebo per gli attori sono diventate normali. Nel 2011, l'attrice Ha Ji Won ha rivelato: "A dire il vero, sono svenuta molte volte (durante le riprese). Ho anche fatto fleboclisi sul set delle riprese. Ma per sembrare forte, li ho avuti di nascosto".⁴⁵ Nel 2020, l'attore veterano Hwang Jung Min è stato portato d'urgenza al pronto soccorso a causa delle sue cattive condizioni fisiche dove ha ricevuto una flebo. La sua compagnia si è assicurata di annotare nel comunicato ufficiale: "Né il suo programma né le sue riprese saranno interessati".⁴⁶

A volte le riprese possono durare fino all'ultimo minuto. L'attore principale, Kwon Sang-Woo, ha dichiarato che stava girando scene per *Queen of Ambition* (2013) "fino a 30 minuti prima della messa in onda dell'ultimo episodio". Il frenetico programma delle riprese significa che i registi hanno poco o nessun tempo per dare un feedback sul montaggio. Durante la produzione di *Couple or Trouble* (2006), il regista avrebbe preso

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ "The Perils of the Live-Shoot Drama System", DramaBeans, 27 marzo 2011.

⁴⁵ "Ha Ji Won Confesses She Had Secret IV Drips", Soompi, 27 ottobre 2011,

⁴⁶ Cha E, "Hwang Jung Min's Agency Shares Update On His Health After He Is Taken To Emergency Room", Soompi, 8 ottobre 2020.

un volo dal luogo delle riprese a Seul per apportare alcune modifiche iniziali. Tuttavia, a causa del programma delle riprese ristretto, avrebbe preso le decisioni finali di montaggio tramite telefono. Le riprese dell'ultimo episodio sono state così vicine alla trasmissione che la seconda metà dell'episodio era nel mezzo del montaggio mentre la prima metà andava in onda.⁴⁷ *Sign* (2011) ha terminato le riprese del suo ultimo episodio alle 21:20. L'episodio è andato in onda alle 22:00. La trasmissione dell'episodio finale è stata segnata da continui problemi: l'audio si interrompeva e si spegneva, il montaggio instabile e una schermata di errore è apparsa a metà.⁴⁸ Indipendentemente dagli errori e dalle lamentele del pubblico, il dramma ha registrato i voti più alti in quell'episodio, con il 25% di tutti gli spettatori che hanno guardato l'episodio.

Entro il 2010, per facilitare le riprese dell'ultimo minuto e il montaggio ancora più frenetico, un episodio di 70 minuti sarebbe stato montato in segmenti di 10 minuti. Gli editori producono 7 nastri da inviare individualmente alla rete al termine di ogni segmento. Purtroppo gli errori accadono ancora. Secondo un dipendente della rete, "Quando la scena è diventata nera per dieci minuti durante l'episodio 19 di 'Man from the Equator' (2012), è successo durante questo processo".⁴⁹

Sebbene le emittenti spesso preferiscano esternalizzare la produzione drammatica, ciò non significa che non ci siano legami storici con le società di produzione. Park Sang Ju, della Korean Drama Production Association, ha spiegato che le emittenti spesso affidano la produzione a società di produzione prive di esperienza avviate di recente. Afferma:

"Quando un ex dipendente di un'emittente televisiva avvia la propria società di produzione, a volte viene concesso loro del tempo di trasmissione in segno di apprezzamento per il proprio lavoro nella rete. Ma l'emittente in realtà non si assume la responsabilità del progetto". Sulle fiction in outsourcing, le reti di trasmissione copriranno solo il 50% dei costi di produzione. Le società di produzione sono responsabili del restante 50%. Le società di produzione più recenti spesso lottano per mantenere bassi i costi durante la produzione, oltre ad avere un piano finanziario realistico per la produzione."

2.2.1 Scrivere

⁴⁷ "Behind the K-Drama Scenes", DramaBeans, 11 maggio 2007.

⁴⁸ "Sign Apologizes for Glitchy Finale, Promises a Do-Over", DramaBeans, 11 marzo 2011.

⁴⁹ Kim Y, op. cit.

Scrivere per i drammi coreani non è uno sforzo di gruppo. Molti drammi hanno uno o due scrittori principali, che possono avere un assistente o due. La produzione live-shoot interessa tutti coloro che lavorano al dramma. Gli sceneggiatori potrebbero aver finito fino a 4 sceneggiature prima dell'inizio della produzione, ma una volta iniziata hanno un tempo relativamente breve per finire altre 12 sceneggiature mentre viene costantemente chiesto di apportare modifiche alle sceneggiature e alle trame esistenti. Le loro ore potrebbero finire per essere molto simili a quelle della troupe. Eppure, nonostante questi aspetti, molti coinvolti nel sistema esitano ad allontanarsene. Anche se tutti gli sceneggiatori soffrono le ore lunghe e difficili (forse con un pericolo meno immediato) e rischiano la propria salute, sono tra gli oppositori più accesi al sistema di pre-produzione. Ciò che la produzione live-shoot offre a sceneggiatori e produttori è la capacità di salvare una serie in fallimento. Offre l'opportunità di trasformare una ricezione mediocre in un'accoglienza brillante.

Poiché la serie è ancora in fase di riprese quando il primo episodio va in onda, scrittori e produttori possono ricevere feedback dal pubblico all'inizio della serie. L'attore Choi Jin-Hyuk ha interpretato un personaggio minore nei primi due episodi di *Gu Family Book* (2013). Il pubblico ha amato così tanto il suo personaggio che la produzione è stata inondata di richieste per il suo ritorno. Lo scrittore e regista ha deciso di includere il suo personaggio e l'attore è stato riportato nell'episodio 13 e ha continuato ad apparire nei successivi 9 episodi. In altre situazioni, la produzione live-shoot consentono alle serie di cercare di recuperare da valutazioni negative. Un esempio di questo fenomeno è *Introverted Boss* del 2017. Sebbene il produttore avesse una serie di successi alle spalle, le valutazioni per i primi episodi continuavano a diminuire. Gli spettatori coreani hanno espresso il loro malcontento per la serie online. Il feedback online ha dettagliato i problemi con una trama difficile da seguire e in particolare si è concentrato sulla protagonista femminile irrealistica. La serie è andata in pausa di una settimana mentre gli episodi 5 e 6 sono stati completamente riscritti e il cast ha ri-filmato gli episodi. La personalità della protagonista femminile è stata drasticamente cambiata. Nonostante l'enorme sforzo profuso per "aggiustare" il dramma, gli ascolti hanno continuato a diminuire e il dramma si è concluso con un disastro di ascolti.

Questo sistema può anche salvare un programma televisivo nel caso in cui un attore principale cada in disgrazia durante la messa in onda. *River Where the Moon Rises* (2021) aveva effettivamente terminato il 90% delle riprese quando il suo sesto episodio è andato in onda il 2 marzo. Lo stesso giorno, un coreano anonimo ha caricato il suo resoconto di essere stato vittima di bullismo da parte dell'attore principale del dramma, Kim Ji Soo. Presto seguirono altri resoconti che dettagliavano la violenza e le aggressioni sessuali. Il 5 marzo, Kim Ji Soo è stato lasciato andare dal dramma e l'attore Na In Woo è stato annunciato come suo sostituto. Anche se il 90% del dramma era stato girato, la produzione è stata riavviata nell'episodio 7. Na In Woo ha sostituito Ji Soo nell'episodio successivo in onda. Il dramma non è mai andato in onda e l'episodio 7 è andato in onda in orario la settimana successiva. Nonostante sia stato per lo più completato, le circostanze hanno costretto il dramma a girare live-shoot per salvare il futuro della serie. Poiché i diritti della serie erano già stati venduti per un syndication internazionale, la produzione è continuata dopo la messa in onda per girare nuovamente i primi sei episodi sostituendo completamente Kim Ji Soo. Alla fine l'attore Na In-Woo ha filmato le sue scene per 20 episodi in sole 5 settimane.⁵⁰ Avrebbe spesso bisogno di girare fino a 40 scene in un giorno. La produzione live-shoot è diventata lo strumento per gestire una situazione difficili e mantenere gli indici d'ascolto. Gli indici d'ascolto sono rimasti coerenti per il resto della messa in onda.

La live-shoot offre anche alle società di produzione possibili incentivi finanziari. Se un dramma sta andando molto bene nelle classifiche, la società di produzione riceverà contratti per PPL o product placement. A causa delle leggi restrittive che regolano gli spot pubblicitari sulla televisione coreana, il modo migliore per raggiungere un pubblico durante una serie televisivo è posizionare il prodotto nel mezzo della serie. L'inserimento di prodotti è iniziato nei drammi coreani nel 2000, ma si è ampliato rapidamente solo a partire dal 2010, quando una revisione delle leggi ha consentito alle società di rete di utilizzarlo in modo più esteso. Il product placement è un modo per le società di produzione di finanziare la produzione e persino di realizzare un profitto durante la produzione. Mentre alcune aziende possono garantire l'inserimento di prodotti prima che una serie vada in onda in base agli attori o agli scrittori A-list coinvolti, esiste

⁵⁰ Nam S, "Na In Woo Talks About How He Was Cast For 'River Where The Moon Rises,' Difficulties Of Filming 20 Episodes In 5 Weeks, And More", Soompi, 28 maggio 2021.

anche un sistema in atto per incorporare l'inserimento di prodotti una volta che una serie diventa un successo nelle valutazioni. *Strong Girl Do Bong Soon* (2017) iniziò presto a ricevere molte offerte di posizionamento di prodotti quando divenne un successo. Mentre l'attrice ha rifiutato l'inserimento di prodotti con l'argomento che l'abbigliamento di alta moda non corrispondeva al suo personaggio⁵¹, molte altre serie si impegnano nell'inserimento di prodotti in cerca di più soldi. Poiché la produzione live-shoot significa che le serie vengono costantemente girate può essere facile per un'azienda pagare per la presentazione del proprio prodotto. Potrebbe essere meno facile per scrittori, registi o attori includere il prodotto in un modo che non distraga dalla narrazione. Le emittenti e le società di produzione possono coprire tra il 10 e il 20% dei costi di produzione solo dall'inserimento di prodotti. Nel 2013, i drammi popolari avevano fino a 10 prodotti in 60 minuti di trasmissione.⁵²

2.2.3 Durata delle serie

Il conteggio degli episodi per i drammi coreani viene deciso come parte delle negoziazioni per uno slot di trasmissione. I drammi in prima serata tendono ad essere da 16 episodi a un massimo di 50 episodi. Eppure la maggior parte dei drammi tende ad essere 16-24 episodi. Mentre il successo dell'ondata di Hallyu ha portato a maggiori opportunità per la syndication internazionale, di solito non c'è molto denaro da trovare nella syndication domestica. Quando una serie arriva alla fine degli episodi assegnati, la storia è considerata completa. La produzione live-shoot consente la possibilità di modificare il conteggio degli episodi per tenere conto della popolarità o della mancanza di un dramma. Indipendentemente dal fatto che un dramma venga esteso o ridotto, i creatori devono 'completare' la storia. Non esiste una metrica esatta che determini quanto deve avere successo una serie per ricevere un numero esteso di episodi in quanto può essere basato su ciò di cui una particolare società di trasmissione ha bisogno in un giorno o in una fascia oraria o può essere influenzato da altri fattori come l'improvvisa popolarità di un attore .

⁵¹ "Here's Why Park Bo Young Has Refused so Many Sponsorship Offers." Koreaboo, 30 marzo 2017.

⁵² Yang Sung-Hee, and So-young Sung, "We'd like More Drama with Our Ads, Please", Korea JoongAng Daily, 23 agosto 2013.

KBS2 ha preso in considerazione l'estensione del dramma del 2016 *Moonlight Drawn by the Clouds*. Il dramma è iniziato in onda il 22 agosto e quando è andato in onda il settimo episodio c'erano voci secondo cui KBS2 avrebbe esteso il dramma. Alla fine l'estensione non è avvenuta con la società che ha citato la difficoltà di cambiare la trama con il modo in cui la scrittura stava procedendo nello show, nonché la necessità di mantenere la qualità della storia. Le estensioni richiedono più produzione, quindi richiedono la partecipazione dello scrittore e del produttore. L'emittente di trasmissione ha il potere di chiedere una proroga contro i desideri dello scrittore e del produttore, ma rischia problemi interni o una riduzione della qualità della storia.

Sebbene sia SBS che KBS2 estendono regolarmente i drammi, è principalmente KBS2 che riduce i drammi con prestazioni inferiori. Nel 2016, KBS2 ha ridotto due diverse serie: *Moorim School* e *Beautiful Mind*. *Beautiful Mind* aveva un conteggio iniziale di 16 episodi. È iniziata la messa in onda il 20 giugno e nessun episodio è entrato nella top 20 dei programmi televisivi della sua fascia oraria. Un mese dopo, KBS ha annunciato che avrebbe ridotto il numero di episodi. È emerso che il nuovo conteggio degli episodi di 14 episodi si basava su un accordo tra lo scrittore e l'emittente di trasmissione. KBS aveva voluto ridurre la serie a soli 12 episodi ma lo scrittore aveva insistito sul fatto che sarebbe stato impossibile risolvere l'arco narrativo in così poco tempo. L'episodio finale è andato in onda solo due settimane dopo. Alla fine tutti i principali archi narrativi sono stati risolti e ai personaggi è stato assegnato un lieto fine. La *Moorim School* ha invece ricevuto un numero ridotto di episodi dopo solo 3 settimane di messa in onda. A quel punto è stata presa la decisione che *Moorim School* aveva filmato fino all'episodio 11. Ciò ha lasciato alla produzione solo 5 episodi per risolvere la storia invece dei 9 che avevano pianificato. In effetti, il finale della serie ha lasciato una serie di trame irrisolte ma ha presentato un 'finale'.

2.2.4 Pre-produzione

Il successo dei drammi coreani e l'ondata Hallyu in Asia hanno portato all'interesse straniero per le serie coreane. La Cina era particolarmente interessata ai drammi coreani. A causa di Internet e di un sistema in corso di fansub, gli episodi sarebbero disponibili solo poche ore dopo la messa in onda online per i fan cinesi

completi di sottotitoli. Le aziende cinesi interessate ai diritti di syndication internazionale dovevano competere con il sistema esistente. Tuttavia, la Cina richiede che tutte le serie TV siano sottoposte a revisione della censura prima della messa in onda. Qualsiasi ritardo tra la messa in onda in Corea e la successiva messa in onda in Cina comporterebbe una perdita di entrate. Per correggere il problema, le aziende cinesi erano disposte a investire abbastanza nella produzione da non essere più legate al sistema di produzione live-shoot. Alcuni dei primi esempi come *Descendants of the Sun* (2016) e *W* (2016) sono stati enormi successi, non solo in Corea del sud ma anche all'estero. Questo stile di produzione, "dramma pre-prodotto" o "사전제작 드라마" sembrava pronto a diventare una nuova tendenza, tuttavia gli ultimi mesi del 2016 hanno portato due disastri di ascolti pre-prodotti: *Entourage* e *Hwarang*. L'impossibilità di intercedere su entrambi questi programmi al fine di affrontare le preoccupazioni degli spettatori mette in dubbio l'uso del sistema di produzione. Quando è arrivato il 2017, i drammi pre-prodotti non hanno superato il mercato come previsto nel 2016, ma sono diventati piuttosto parte del tessuto di produzioni esistente con alcuni particolari cambiamenti coreani. Mentre le serie erano ancora pre-prodotte, gli attori sarebbero rimasti sotto contratto in modo che almeno le piccole scene potessero essere riprese o modificate per soddisfare i gusti degli spettatori. All'inizio di marzo, la politica globale ha interceduto. Un conglomerato coreano ha dato terra all'esercito americano per il dispiegamento di un sistema di difesa missilistica statunitense. I media statali cinesi hanno iniziato a chiedere il boicottaggio delle merci coreane. Laddove in precedenza le serie coreane erano state un grande affare in Cina, il boicottaggio, che è diventato solo più formalizzato nel tempo, ha fermato l'influenza del denaro cinese sull'industria televisiva coreana. I drammi preprodotti non sono scomparsi ma non sono diventati così diffusi come molti avevano previsto nel 2016. Nonostante la ridotta pressione per produrre episodi, la pre-produzione non ha risolto molti dei problemi che affliggevano la produzione live-shoot. Ci si aspetta che la troupe lavorino ancora per lunghe ore senza protezioni del lavoro.

2.3 Produzione egiziana

La produzione televisiva egiziana è un sistema difficile da riassumere nonostante sia basata sulla messa in onda ogni giorno durante il Ramadan. L'inizio in continua evoluzione della trasmissione significa che anche la produzione dovrebbe cambiare. In una certa misura l'inizio della produzione si sposta rispetto all'inizio del Ramadan. Dal 2013 al 2018 l'inizio del Ramadan si è spostato di quasi 45 giorni, tuttavia l'inizio della produzione è stato spostato meno e con risultati disomogenei (Figura 2.2).

Date di inizio della produzione relative all'inizio del Ramadan

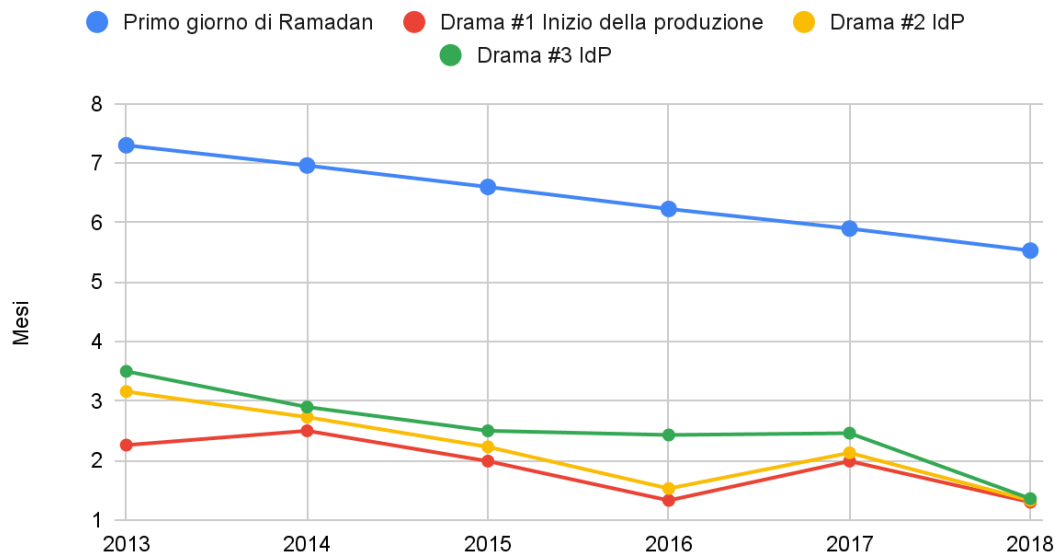


Figura 2.2⁵³

Il sistema di produzione dell'Egitto tiene conto di molti fattori individuali e l'inizio della produzione di un dramma è influenzato da qualcosa di più dell'inizio della messa in onda. Nonostante sia chiaro che il cambiamento costante all'inizio del Ramadan ha un effetto sui programmi di produzione dei drammi. Questo campionamento di drammi (almeno 3 all'anno da diverse società di produzione) ritrae anche le difficoltà nel fare affermazioni radicali sull'industria. Tuttavia, il piccolo campionamento elimina i valori anomali come uno dei drammi più popolari del 2015, *The Devil Game*, che ha iniziato la

⁵³Mio grafico, dati provenienti da youm7.com

produzione a metà marzo. Un inizio anticipato per almeno un dramma nel 2016, potrebbe essere attribuito al fatto che l'attore principale avesse 70 anni quando è iniziata la produzione. Le riprese pesanti prolungate sarebbero state una scelta imprudente.

Con un inizio a fine febbraio e la produzione fino a luglio, i drammi 2014 sono stati girati solo per 5 mesi. Nel 2016, molti drammi sono stati girati solo per 4 mesi (Figura 2.3). Secondo Mourad di Al Shorouk, “Per produrre un buon spettacolo, hai davvero bisogno di almeno 7 mesi, ed è così che erano le cose una volta [negli anni '90 e 2000]. Oggi, la maggior parte delle serie viene scritta, prodotta e girata in meno di 4 mesi, il che lascia spazio a molti errori”.⁵⁴

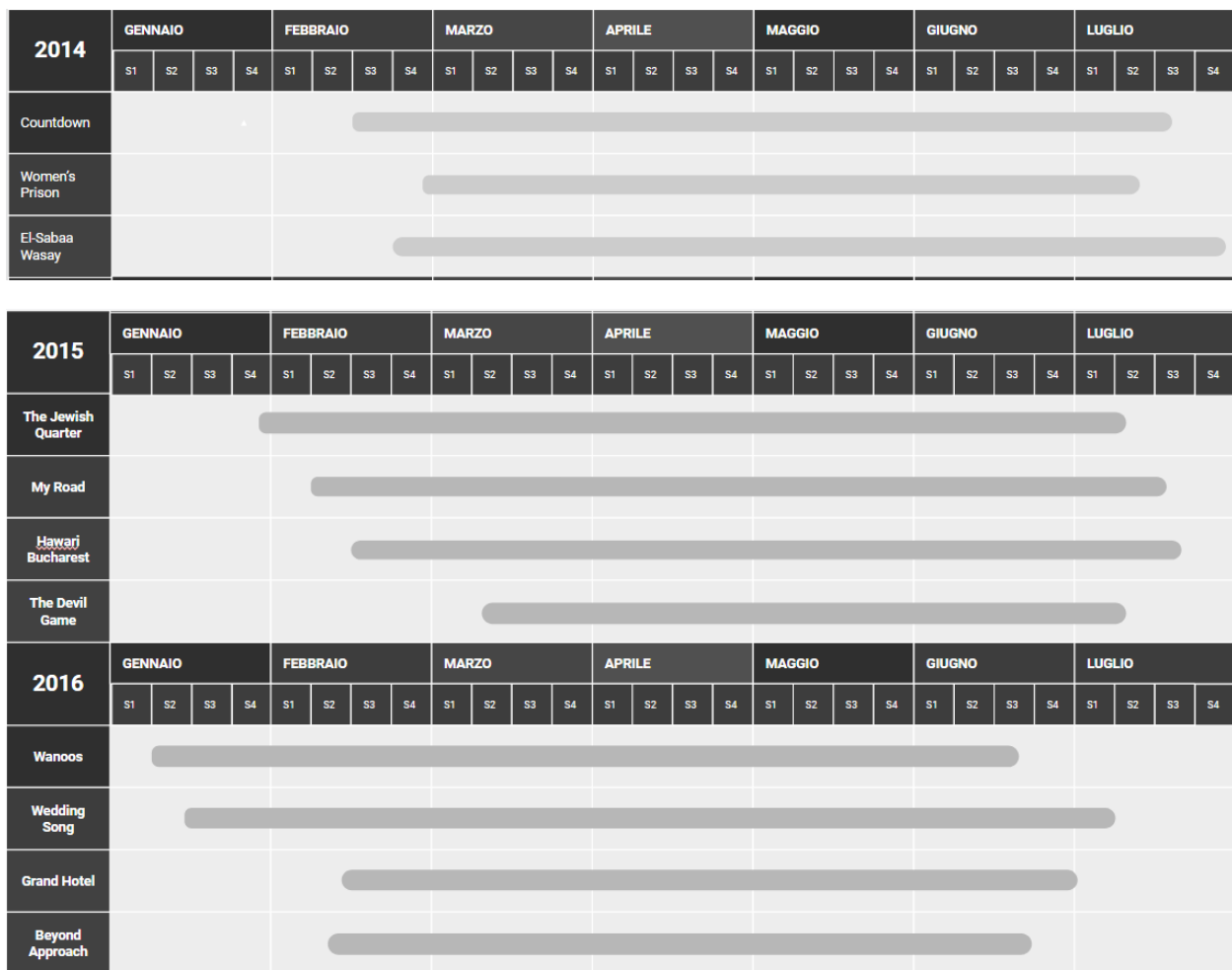


Figura 2.3⁵⁵

⁵⁴ Banhawry Yasmin El. “Why Is the Egyptian State Monopolizing the Entertainment Industry?”, OpenDemocracy, giugno 2019/

⁵⁵Il mio grafico, dati provenienti da youm7.com

2.3.1 Censura

L'industria televisiva egiziana ha avuto una relazione complicata con il comitato di censura. Durante la maggior parte degli anni 2010, le interazioni tra le società di produzione e il comitato di censura non potevano essere descritte come unilaterali. Piuttosto, il continuo avanti e indietro parlava di una costante rinegoziazione dei valori e del potere. Il comitato di censura ha lo scopo di lavorare in due diversi punti del processo produttivo. Le società di produzione hanno bisogno di un'approvazione preventiva per iniziare le riprese al di fuori dei palcoscenici e il comitato di censura voleva avere l'ultima parola prima che gli episodi andassero in onda. Per effettuare riprese esterne è necessario ottenere un permesso dalla polizia che è possibile solo con l'approvazione della sceneggiatura e del concept da parte del comitato di censura. La burocrazia delle scartoffie necessarie significava che la censura preventiva era molto più efficace della censura prevista prima della trasmissione. Il comitato di censura ha regolarmente espresso il desiderio di ottenere l'approvazione per la modifica finale dei prodotti completati, ma senza limiti specifici per costringere le aziende, è rimasta una lotta costante dal 2013 al 2018. La timeline di produzione affrettata in Egitto significava che soprattutto gli episodi successivi erano in corso finiti troppo vicino alla messa in onda per avere il tempo di essere sottoposto all'approvazione del comitato di censura. Poiché non erano necessari permessi o scartoffie, le aziende avrebbero negoziato con il comitato di censura sulla censura post-produzione o, nel caso del Ramadan 2014, avrebbero ignorato completamente il passaggio.

Durante il Ramadan 2014, il comitato di censura ha chiesto il controllo finale sugli episodi prima che andassero in onda, ma abbastanza del settore lo ha ignorato apertamente che il comitato di censura è stato reso impotente. Incapace di punire individualmente le aziende, il comitato di censura ha rifiutato di leggere i copioni e gli scenari poiché hanno iniziato ad arrivare nel loro ufficio un mese dopo, prima del Ramadan 2015. Gli script e gli scenari arrivano al comitato di censura con largo anticipo rispetto a qualsiasi pre-produzione pianificata da quando eventuali problemi con il concetto o la sceneggiatura possono richiedere un lungo dialogo prima dell'approvazione. Il comitato di censura ha detto direttamente alle organizzazioni dei

media egiziane che si stava rifiutando di valutare i copioni come reazione alla sfida del settore alle loro richieste di censura di modifica finale. Il comitato di censura aveva anche aumentato le tasse per la lettura e l'approvazione di ciascuna serie da 150 sterline egiziane (21 USD) per un'intera serie a 100 sterline egiziane per episodio, un finale di 3000 sterline per serie (circa 420 USD). Mentre le società di produzione si lamentavano del massiccio aumento dei prezzi del 2900%, la maggior parte del dibattito si è concentrato su come, quando e cosa le società di produzione dovevano presentare per la censura. Il 20 settembre 2014, il comitato di censura ha deciso di iniziare a valutare le sceneggiature dopo aver incontrato i rappresentanti delle società di produzione. Hanno richiesto la presentazione delle sceneggiature dei primi 10 episodi di una serie insieme a un riassunto di 2-10 pagine che delineassero la trama e le trame di tutti i personaggi principali come minimo per ottenere l'approvazione per i permessi di ripresa. Il comitato di censura aveva fissato il 24 settembre come giorno in cui avrebbero iniziato ad accettare nuovi script. Entro il 10 novembre il comitato non ha ancora accettato alcun copione. A questo punto la situazione cominciava a minacciare i progetti che le aziende avevano preparato per il Ramadan 2015. Le aziende si lamentavano del fatto che il comitato di censura impiegava quasi 21 giorni per leggere i copioni e prendere una decisione e avevano bisogno dell'approvazione presto per iniziare i preparativi per il drama. 9 giorni dopo il comitato di censura ha contrastato pubblicamente affermando che le aziende non avevano seguito le linee guida per la presentazione concordate e invece di inviare script avevano inviato solo riepiloghi. Il comitato ha ribadito le questioni del Ramadan 2014 nel messaggio per attirare l'attenzione sul modo in cui le aziende non stavano collaborando. Entro il 2 dicembre, con l'intercessione di una casa di produzione che aveva 4 progetti per i quali volevano l'approvazione, l'industria aveva raggiunto un accordo con il comitato di censura. Il 4 dicembre, il comitato di censura ha ricevuto i copioni desiderati e ha iniziato a valutarli per la censura. Una settimana dopo sono emersi i dettagli dell'accordo e sembrava che il comitato di censura avesse vinto le concessioni che stava cercando: le società di produzione avevano accettato di inviare i primi episodi al comitato per una valutazione finale prima della messa in onda.

Il rifiuto di inviare tutti gli episodi al comitato di censura è stata una decisione pratica. Sebbene la produzione egiziana inizi prima rispetto ai programmi di produzione coreani, la produzione continuerà spesso per oltre il 50% del mese di Ramadan. In un esempio estremo, le riprese dell'ultimo episodio sono terminate la mattina prima della messa in onda dell'episodio. Il comitato di censura non sarebbe stato in grado di valutare gli episodi con sufficiente rapidità. Il compromesso di inviare i primi episodi una settimana prima, tuttavia, era alla portata delle case di produzione.

Verso la fine di febbraio 2015, il comitato di censura ha dichiarato di aver concesso l'approvazione alle riprese di 30 drammi, ma ha anche ribadito che il permesso si basava su produzioni che non si discostavano dalla sceneggiatura. Come era stato concordato, le società di produzione hanno inviato i primi episodi di ogni serie al comitato di censura una settimana prima dell'inizio del Ramadan. Il giorno prima dell'inizio del Ramadan, il 17 giugno, il comitato di censura ha dichiarato che tutte le serie tv potevano procedere alla messa in onda senza alcun "feedback". Eppure solo 6 giorni dopo le società di produzione hanno iniziato a lamentarsi delle scene che erano state cancellate dagli episodi. Le scene sono state eliminate senza il loro contributo e spesso in modi che hanno creato problemi narrativi o almeno interrotto il flusso delle scene. Due giorni dopo, il comitato di censura sembrava tornare indietro a quelle decisioni dichiarando che i primi 10 episodi di ogni serie sarebbero stati trasmessi senza cancellazioni o "feedback". La saga aiuta a illustrare il modo in cui per un certo numero di anni le società di produzione hanno avuto una certa capacità di difendere i loro prodotti, ma hanno dovuto comunque adeguare la produzione in risposta ai capricci del governo.

L'anno successivo, il comitato di censura ha tentato di creare nuove regole un mese prima dell'inizio del Ramadan. Il comitato di censura voleva guardare tutti i 30 episodi di ciascuna serie prima che le serie potessero essere trasmesse sui canali satellitari. Il comitato ha pubblicato queste informazioni attraverso i giornali ma sembra essere stato pubblicamente ignorato. Il legame integrale tra 30 episodi e 30 giorni di Ramadan significava che ritardare la messa in onda degli episodi sarebbe stato irragionevole (Figura 2.4). Inoltre, nel 2016, il Ramadan è iniziato il 6 giugno. *Wanoos*, le cui riprese erano iniziate a gennaio, hanno terminato le riprese solo il 15 giugno. *Beyond*

Reproach ha terminato le riprese circa una settimana dopo. Sia *Grand Hotel* che *Wedding Song* hanno terminato le riprese a luglio. Dichiarare la necessità di accedere a più di tre mesi dall'inizio della produzione era impossibile.

Fine della produzione drammatica relativa alla messa in onda dell'episodio finale

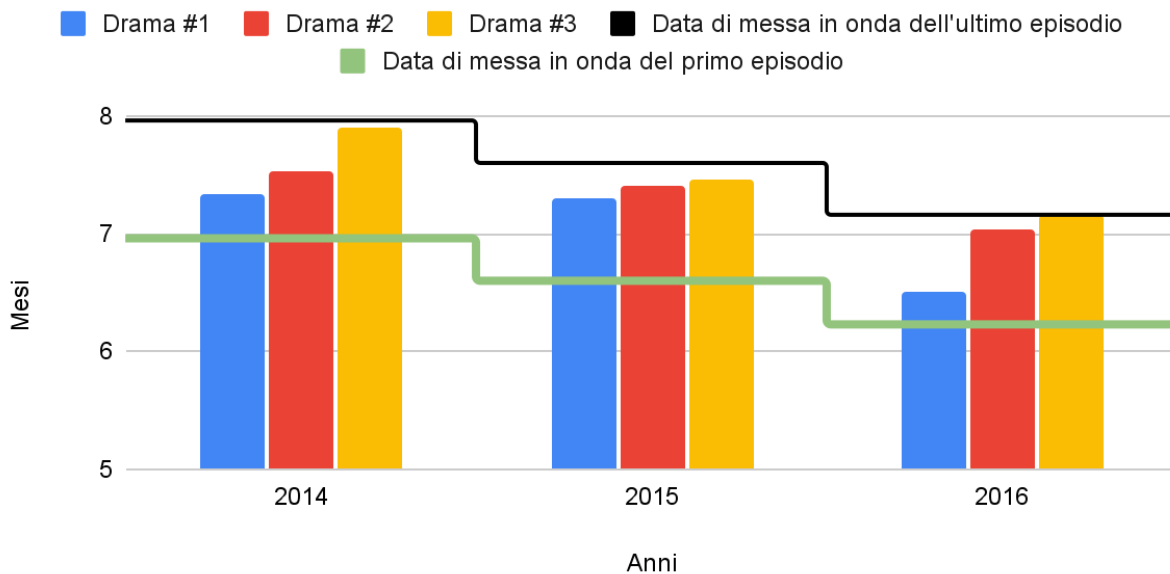


Figura 2.4⁵⁶

Nel mese successivo il comitato di censura ha continuato a rilasciare dichiarazioni pubbliche sulla necessità di valutare gli episodi e finalmente il 4 giugno ha potuto annunciare l'accordo raggiunto con le case di produzione: il comitato di censura avrebbe inviato delegati alle sale di montaggio di ogni serie essere parte del processo di editing.

Mentre l'industria nel suo insieme potrebbe negoziare con il comitato di censura, sui singoli progetti, specialmente nella fase di approvazione preventiva, c'è molta meno flessibilità. *The Jewish Quarter* del 2015 era una serie creata per l'anno precedente. Quando lo scenario e le sceneggiature sono stati sottoposti al comitato di censura, è stato chiaro che l'approvazione non sarebbe stata un processo rapido e la società di produzione ha ritardato il progetto fino all'anno successivo. L'individuo avanti e indietro con il comitato di censura può essere un processo pesante. Uno scrittore, Hani Fawzy,

⁵⁶ Il mio grafico; dati provenienti da youm7.com

ha affermato che prima di iniziare a scrivere qualsiasi progetto, doveva prepararsi psicologicamente per la battaglia contro la censura. Anche se il quartiere ebraico ha ritardato la produzione di un anno per lavorare sullo scenario, ha comunque ricevuto raccomandazioni per la revisione sulla base di fattori "storici". Tuttavia, l'approvazione della censura non garantisce sempre l'interesse del settore. Lo sceneggiatore Mohi El-Din Marei non solo ha finito di scrivere le sceneggiature per una potenziale serie, ma ha anche ricevuto l'approvazione dal comitato di censura entro marzo 2015. la serie deve ancora essere realizzato. Dati i ritardi causati dal comitato di censura, nuove serie possono essere annunciate durante tutto l'anno. Il quartiere ebraico è stato pubblicizzato da metà settembre mentre *Women's Prison* (2014) non è stato annunciato fino al 7 novembre.

2.3.2 Produzione

I drammi egizi di solito hanno iniziato la produzione prima che i diritti di messa in onda fossero venduti. Per assicurarsi che ci sia interesse per una serie, i progetti devono essere allegati a nomi A-list. Per i drammi egiziani potrebbe essere un attore, uno scrittore, un regista o un produttore. Di conseguenza, i progetti possono essere formati attorno a uno qualsiasi di questi fattori. Di solito uno scrittore, regista o produttore trova un'idea che gli piace, la propone a una società di produzione e poi cerca attori da attaccare in seguito, ma alla fine del 2015 l'attrice Yusra voleva realizzare un progetto insieme al regista, Hani Khalifa. Insieme hanno letto una serie di script e scenari per trovare un progetto su cui lavorare insieme. La maggior parte dei progetti è stata annunciata entro la fine di dicembre, con alcuni all'inizio di gennaio. Gli attori secondari potrebbero non essere assicurati fino a poco prima delle riprese delle loro scene, ma gli attori primari devono essere assicurati in anticipo per la prossima stagione del Ramadan. Gli attori A-list ricevono spesso molte chiamate per lavorare su progetti diversi. Anche gli attori B-list possono aiutare la legittimità di un progetto e spesso gli attori B-list lavoreranno su più di 1 serie nella stessa stagione. Nel 2015, l'attore emergente Ahmed Hatem è apparso in quattro diverse serie. L'anno successivo l'attrice Dina El-Sherbiny è stata scelta per due diverse serie. Durante la prima

settimana del Ramadan, ha lavorato 20 ore al giorno per girare le scene di entrambe le serie.

Nelle settimane e nei mesi tra la finalizzazione del progetto e l'inizio della produzione, sono in corso enormi quantità di pre-produzione. *The Jewish Quarter* (2015) ha costruito un intero set per rappresentare il quartiere ebraico come appariva alla fine degli anni '50. Sia *The Jewish Quarter* che *Hawari Bucharest* (2015) hanno dovuto ritardare l'inizio della produzione di 2 settimane in modo che la pre-produzione sui set potesse essere completata. Il periodo di tempo consente inoltre ai registi di condurre molte prove e letture con gli attori. Alcuni attori trascorrono quelle settimane lavorando sui modi e sulle abilità dei loro personaggi.

Dal momento in cui viene annunciato un progetto, attraverso la pre-produzione e persino l'inizio della produzione, gli sceneggiatori lavoreranno alle sceneggiature di tutti i 30 episodi. La maggior parte delle serie utilizza solo uno scrittore per tutti i 30 episodi, anche se uno scrittore non è in grado di completare tutti i 30 script, i co-sceneggiatori possono essere coinvolti nel progetto. La scrittura deve iniziare presto nei primi episodi per la presentazione al comitato di censura. Di solito gli sceneggiatori finiscono di scrivere tutti gli episodi entro la fine di marzo o aprile. Non ci sono regole rigide però. Prima del Ramadan 2016, lo scrittore di *Wanoos* aveva finito di scrivere 18 episodi su 30 entro il 21 dicembre 2015. Mentre lo scrittore di *Grand Hotel* aveva finito di scrivere solo 15 episodi entro il 18 gennaio 2016. Mentre gli scrittori egiziani hanno plausibilmente fino a 7 o 8 mesi per scrivere tutte e 30 le sceneggiature, se vengono assunte a novembre, devono scrivere abbastanza in fretta per avere qualcosa da presentare al comitato di censura. Tamer Habib potrebbe aver terminato solo 15 sceneggiature di *Grand Hotel* a metà gennaio, ma a metà febbraio aveva finito di scrivere altre 5 sceneggiature. Un mese dopo aveva finito di scrivere i restanti 10 episodi di *Grand Hotel*. Tuttavia *Grand Hotel* non avrebbe nemmeno iniziato le riprese degli ultimi 10 episodi fino a 2,5 mesi dopo. Gli scrittori egiziani producono molte più pagine individualmente rispetto agli scrittori americani, ma hanno molto più tempo degli scrittori coreani. Sebbene ci siano una certa quantità di modifiche attese dagli scrittori egiziani, la sceneggiatura non cambia così tanto dal prodotto iniziale al prodotto finale come le sceneggiature coreane. E mentre alcuni registi possono chiedere agli sceneggiatori di

riscrivere il finale per riflettere la percezione del pubblico, questi di solito equivalgono solo ad alterazioni della sceneggiatura finale. Ancora più importante, uno scrittore deve essere in grado di tenere conto delle critiche del comitato di censura in modo che la sceneggiatura superi l'ispezione.

CAP. 3 CRITERI TEORICO

Al fine di confrontare le serie televisive trasversalmente alle linee culturali è necessario stabilire delle metriche di valutazione. Queste metriche non servono a misurare la qualità, ma a identificare punti dati distinti attraverso i quali è possibile esaminare più serie televisive. Anche una sola stagione di un programma televisivo americano può durare più di 900 minuti, una serie televisiva coreana di 16 episodi ha più di 1000 minuti di tempo narrativo, mentre una serie egiziana può essere più lunga.

Esistono numerosi modi per valutare le serie televisive e mentre alcuni dei modi più comuni come valutare una serie per la sua qualità, valore o interesse sono spesso utilizzati nel mondo accademico, creano problemi particolari quando si tratta di confronti culturali incrociati. La qualità è già un aspetto nebuloso e fornisce problemi particolari se esaminata in diversi paesi e culture. Il valore di una serie televisiva può essere esaminato attraverso obiettivi storici o magari personali, ma alla fine rimane un fattore individuante piuttosto che un fattore che consente un confronto più ampio. Infine, l'interesse è un aspetto di grande importanza, tuttavia con esso mantiene una domanda che può essere facilmente applicata ai due fattori precedenti: l'interesse è un aspetto intrinseco di un prodotto o si trova all'interno del pubblico? Piuttosto che riassumere la valutazione delle serie televisive in queste domande che spesso possono essere legate a questioni culturali, filosofiche o storiche, questa tesi utilizza invece 5 criteri attraverso i quali le 30 serie televisive scelte possono essere valutate, confrontate e analizzate rispetto a loro sistemi di produzione. Per valutare la serie televisive nel capitolo 6, i 5 criteri sono: storyworld, genere, personaggi, eventi e temporalità.

Quattro di cinque di questi criteri si basano sul lavoro di Jason Mittell che li ha utilizzati per definire la complessità narrativa. Il lavoro di Jason Mittell in *Complex TV* è esso stesso fondato in parte sulla teoria cinematografica dei modi narrativi di David Bordwell. I modi narrativi sono un "insieme storicamente distinto di norme di costruzione e comprensione narrativa".⁵⁷ Jason Mittell ne ha stabiliti quattro (storyworld, personaggi, eventi, temporalità) che ha usato per definire la complessità narrativa, una modalità narrativa che descrive rispetto alla televisione americana a partire dagli anni '90 fino ai

⁵⁷ Mittell Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, 2015, pp. 17-18.

giorni nostri. Poiché queste norme non sono legate a generi o creatori specifici, sono particolarmente utili nei confronti interculturali. Separo il genere come quinta metrica a causa della particolare attenzione di questa tesi sulle interazioni tra produzione e prodotto.

Questi criteri vengono utilizzati non solo per il confronto, ma anche per costruire la base per uno sguardo più astratto sul modo in cui la complessità narrativa può essere identificata in diversi sistemi al fine di mettere in discussione direttamente affermazioni come quella di Alberto N. García che ha dichiarato anglosassone la televisione come “una perfetta macchina narrativa”.⁵⁸ Discutere la complessità narrativa al di fuori non solo del sistema statunitense, ma anche del più ampio mondo anglofono (Stati Uniti, Regno Unito, Canada e Oceania) illumina spesso molte idee sbagliate.

Molti sono scioccati nello scoprire che i drammi coreani hanno più in comune narrativamente con le serie tv americane in prima serata piuttosto che con i melodrammi diurni. Esiste invece un'equivalenza dei melodrammi diurni in Corea, che proprio come negli Stati Uniti vengono mostrati quotidianamente. Forse la confusione deriva dal modo in cui le serie coreane sono iniziate con narrazioni seriali più lunghe e hanno adottato una struttura episodica di recente, dove le serie americane in prima serata sono iniziate come molto più episodiche e poi si sono trasformate in narrazioni seriali più lunghe. Tuttavia, dall'inizio degli anni 2000 in poi, i "drammi" coreani hanno dovuto creare narrazioni avvincenti che hanno un obiettivo finale. I drammi egizi soffrono di idee sbagliate simili e sebbene la durata di ogni serie si presti a una certa atmosfera melodrammatica, questa non è racchiusa nella struttura. Con la stessa facilità con cui troviamo serie televisive complesse all'interno del modello statunitense, possiamo trovare televisione complesse all'interno dei modelli egiziani e coreani.

Anche se contrassegniamo alcuni programmi televisivi come "complessi" all'interno di ogni cultura, dobbiamo anche riconoscere che questi funzionano ancora come eccezioni. Quando gli accademici vedono i programmi televisivi da una cultura esterna come già "eccezionali" (come il dialogo attorno a *Squid Game*) inibisce un'analisi più sfumata della struttura narrativa e delle modalità narrative che esistono all'interno di un particolare quadro culturale. Sebbene si possa sostenere che *Squid*

⁵⁸ García A, op. cit., pag. 2.

Game è particolarmente efficace in ciò che cerca di fare - criticare le strutture di potere socioeconomico della Corea del Sud - non è né una premessa unica né un'esecuzione. *Squid Game* esiste nei media dell'Asia orientale in una tradizione cinematografica che risale a più di 20 anni fa. Da *Battle Royale* (2000) a *Death Bell* (2008) sui grandi schermi, oltre a numerose versioni animate della storia, *Squid Game* dovrebbe essere valutato non come un'eccezione unica ma come parte di un sottogenere distinto. Mittell individua le serie che ritiene complesse, ma riconosce anche che molti programmi hanno fallito nella complessità come *Harper's Island* (2009) e *The Event* (2011) o non ci hanno mai provato veramente. Serie come *Harper's Island* e *The Event* sono meglio analizzate nella loro cornice culturale. Non sono programmi scritti per essere semplici, ma programmi che tentano una modalità narrativa e falliscono. Allo stesso modo, dietro al successo di *Squid Game* ci sono molti altri programmi televisivi sudcoreani che hanno tentato e non sono riusciti a fare lo stesso. Normalizzando l'eccezionale come inerente al sistema statunitense ed eccezionalizzando la complessità in altri sistemi, l'analisi televisiva interculturale finirà per esplorare nient'altro che i nostri attaccamenti ai nostri prodotti culturali.

Un aspetto sfortunato della memoria culturale è che è molto più probabile che ricordiamo i migliori prodotti culturali di un'epoca piuttosto che la pletora di prodotti appena mediocri che sono stati gentilmente dimenticati, permettendoci di attribuire narrazioni falsi di supremazia quando un approccio più guidato dai dati mostrerebbe una storia diversa. La retrospettiva rosea può spesso confondere la nostra capacità di esaminare la complessità della TV nel tempo. Guardando il sistema statunitense, significa che mentre le persone ricordano il potere e l'efficacia di sitcom complesse come *Seinfeld* (1989) o *Malcolm in the Middle* (2000), dimenticano le molte, molte sitcom che fallirebbero anche la più spartana metrica della complessità narrativa o qualità.

Ad aggravare questo problema c'è il modo in cui alcuni programmi vengono presentati come la norma del sistema statunitense creando falsi contrasti in cui coloro che sono esterni alla rete culturale statunitense considerano i prodotti culturali statunitensi come aventi una "qualità" media più alta rispetto ai prodotti prodotti nei propri sistemi culturali. Questo doppio sistema di falsi contrasti beneficia dell'apparente

ubiquità dei prodotti culturali americani e della mancanza di consapevolezza dei critici sia internamente che esternamente. Mentre può sembrare che il mondo intero sia inondato di prodotti americani, c'è molto che sembra non arrivare mai a livello internazionale. Ovviamente si possono incolpare le questioni della syndication internazionale, ma l'ascesa della pirateria e della condivisione di Internet rende chiaro che è anche una questione di interesse e conoscenza. Che si tratti di americani che hanno scarso interesse a condividere determinate serie televisive o di una mancanza globale di interesse per programmi particolari, è chiaro che l'interesse accademico esterno per la tv americana è spesso fortemente influenzato da ciò che le serie sono stati valutati per primi internamente. Questo filtraggio dei programmi televisivi superflui si aggiunge a un'immagine falsa della televisione americana.

Inoltre a volte la difficoltà viene nel riconoscere modelli narrativi diversi. Mittell afferma che "una serie deve effettivamente fornire un quadro per comprendere la propria narrazione e il proprio stile per avere successo"⁵⁹, che è una regola che vale quasi universalmente. Tuttavia, ci si aspetta che il pubblico delle serie televisive capisca come interpretare queste informazioni trasmesse. Un episodio pilota negli Stati Uniti cerca spesso di trasmettere la struttura narrativa che verrà utilizzata a livello episodico per il resto della serie, mentre il primo episodio di un dramma coreano cerca invece di stabilire una premessa e potrebbe forse non adattarsi tonalmente al resto della serie. Il primo episodio di un dramma egiziano può scegliere di fare l'uno o l'altro.

3.1 Storyworld

Lo storyworld è il mondo in cui opera una serie televisiva. Ogni serie tv deve essere considerata il proprio universo, quindi deve creare le proprie regole e possibilità. Gli storyworld potrebbero esistere solo quanto basta per servire la trama in corso o potrebbero essere completamente arricchiti con molti dettagli. La creazione non solo di uno sfondo, ma anche la spiegazione di come funziona lo sfondo non è solo parte dello script, ma deve essere realizzata anche sullo schermo. Alcuni programmi televisivi scelgono di delineare le regole attraverso l'esposizione, mentre altri possono scegliere di

⁵⁹ Mittell J, op. cit., pp. 209.

farlo attraverso indizi visivi o persino attraverso la trama stessa. Il primo episodio di *Extraordinary You* (2019) non solo inizia con i titoli che mostrano una ragazza animata che diventa reale, ma anche la voce fuori campo del personaggio principale che fornisce informazioni privilegiate sui personaggi. Durante il primo episodio, le regole del storyworld sono stabilite sia attraverso la comprensione da parte del personaggio delle convenzioni narrative, ma anche attraverso meta-riconoscimenti di elementi visivi e audio. Tutto ciò comunica efficacemente al pubblico che lo storyworld è all'interno delle pagine di un fumetto. Sebbene la creazione e il mantenimento del storyworld richiedano una scrittura efficace sia nei dialoghi che negli eventi della storia, c'è un peso distinto sull'elemento audiovisivo. *The Jewish Quarter* (2015) inizia con un ragazzo che corre attraverso un quartiere ebraico ricreato degli anni '50 al Cairo mentre le sirene suonano. Il quartiere ricreato combinato con le sirene indica rapidamente al pubblico previsto non solo il luogo ma l'ora. L'uso di un attacco israeliano per iniziare la storia trasmette un tempo senza usare didascalie extra-diegetiche.

Mentre questi mondi narrativi sono chiare delineazioni del presente, anche i mondi narrativi che prendono in prestito pesantemente dalla realtà, devono comunicare efficacemente come funziona la realtà all'interno della serie. Ogni paese ha serie televisive apparentemente ambientate nel "presente" in una città reale e tuttavia queste serie devono ancora prendere decisioni, fortemente influenzate dalla produzione, su come comunicare la realtà di questa "realtà". C'è una grande differenza nel New York presentato da *Friends* (1994) e *Seinfeld* (1989). Entrambe le serie sono state effettivamente girate nei palcoscenici di Los Angeles, eppure una è ricordata per avere molte più somiglianze con la vera New York. Forse più evidente dalla mancanza di critiche o dall'incredulità del pubblico, è chiaro che *Seinfeld* è stato in grado di convincere efficacemente il suo pubblico che la serie rappresentava una vera New York da diversi personaggi a luoghi specifici di New York. Mentre *Friends* è spesso criticato per la sua mancanza di verosimiglianza, la domanda più importante, almeno per quanto riguarda la creazione del storyworld, è se l'universo di "New York" abbia adeguatamente consentito la continuazione della storia e lo sviluppo dei personaggi.

Valutare lo storyworld significa giudicare l'efficacia delle regole stabilite dalla serie tv e la continua fedeltà narrativa. Mentre i dettagli di un storyworld potrebbero aver

bisogno di più spiegazioni in una serie televisiva ulteriormente lontana dalla "realtà" o almeno in questo periodo di tempo, è molto più facile districarli dai presupposti del mondo reale. La creazione di un mondo narrativo richiede spesso più di una semplice trama o dialogo, ma elementi visivi e audio che trasmettono informazioni al pubblico.

3.2 Genere

Genere può significare un'ampia varietà di cose in riferimento a una serie tv. Può essere una modalità narrativa, una tecnica di narrazione o, in definitiva, un'indicazione di un finale. Pertanto il genere potrebbe essere incluso con storyworld o altre categorie. Tuttavia, poiché l'obiettivo principale di questa valutazione sono gli effetti della produzione, separare i generi è molto più pratico. Mentre un storyworld può essere ambientato in una città reale nel presente, una serie che è uno spaccato di vita utilizzerà non solo luoghi diversi ma anche tecniche di illuminazione diverse rispetto a un thriller politico. Il genere considerato separato dallo storyworld consente di considerare e analizzare separatamente questi aspetti. Nonostante il modo in cui il genere sia legato alla creazione del storyworld, i suoi effetti sono diffusi e possono essere identificati anche all'interno di eventi e personaggi.

Mentre la popolarità dei generi cambia nel tempo, ci sono tendenze specifiche per ogni paese che continuano. Il genere, proprio come il storyworld, è qualcosa che ha un forte elemento audiovisivo e allo stesso tempo detta possibilità narrative.

3.3 Personaggio

Nonostante l'apparente semplicità nell'esaminare il personaggio, il personaggio così com'è nelle serie televisive non è un singolo punto definito, ma piuttosto una combinazione di vari momenti di creazione e modifica. Partendo dallo stesso punto di Mittell, i personaggi definiti da Jens Eder sono "esseri immaginari identificabili con una vita interiore che esistono come artefatti costruiti in modo comunicativo".⁶⁰ I personaggi delle serie televisive presentano alcuni ostacoli all'essere chiaramente definiti poiché, a

⁶⁰ Mittell J, op. cit., pp. 118.

differenza dei film, le serie televisive costituiscono sempre più episodi. È quindi ipotizzabile che un personaggio possa cambiare da una puntata all'altra. Queste differenze possono essere logiche o illogiche, ma la natura a puntate della televisione significa fin dall'inizio che i personaggi non esistono all'interno di un media ma devono continuare o non continuare attraverso più media. I personaggi nei media visivi per impostazione predefinita coinvolgono molti più autori rispetto ai personaggi nelle forme letterarie. I personaggi delle serie televisive sono una combinazione di testo, performance, inquadratura e montaggio.

Possiamo anche considerare il pubblico come un autore nella creazione di un personaggio poiché la comprensione e l'interpretazione da parte del pubblico di un personaggio possono creare o trovare un nuovo significato che non era previsto in nessuna fase precedente. All'interno di un esame interculturale, è necessario prestare attenzione nella gestione del valore dell'interpretazione del pubblico poiché gli spettatori non sono monoliti che possono essere descritti come dotati di un'interpretazione, ma sarebbe negligente ignorare la reazione del pubblico previsto a un personaggio costruito, soprattutto dato il modo in cui un pubblico coreano ha un'influenza diretta sulla caratterizzazione.

I personaggi vengono prima creati nella sceneggiatura attraverso azioni e dialoghi. Vengono quindi creati attraverso la performance, sia dalla volontà dell'attore che da influenze esterne come il regista, altri attori o persino preoccupazioni situazionali. La performance deve essere registrata e le scelte nell'inquadratura hanno potenti capacità di creare e alterare aspetti di un personaggio. Infine, modificare i pezzi insieme e può alterare notevolmente la percezione di un momento. Il montaggio può trasformare un personaggio dal tragico al comico e viceversa. Mentre la performance, l'inquadratura e il montaggio sono tutti chiaramente aspetti della produzione, la scrittura di un personaggio è spesso influenzata dalle scelte di produzione. Che si tratti del modo in cui le stanze degli sceneggiatori negli Stati Uniti possono alterare i tratti di un personaggio in modo che corrispondano al cast dell'attore (ad es. nuovi attori che vengono introdotti nella stanza degli sceneggiatori di *Grey's Anatomy*) o del modo in cui ci si aspetta che gli sceneggiatori riscrivano costantemente i personaggi per adattarli ai desideri del pubblico, il testo spesso non è una dottrina immutabile separata.

Dopo che un personaggio è stato scritto, deve essere sviluppato come una performance. Una performance solitamente attribuita a un attore può anche essere considerata un atto di collaborazione tra l'attore del personaggio, altri attori e il regista. Il sistema statunitense include le letture delle tabelle prima di ogni episodio (sebbene in alcuni casi particolari queste siano state saltate, di solito a causa di problemi con i BTS). Tra la lettura al tavolo e le riprese, le sceneggiature possono subire più revisioni ma di solito gli attori hanno il tempo di provare le battute con gli altri attori e il regista. A volte gli attori conosceranno l'intero arco del loro personaggio, ma altre volte i produttori o i registi possono scegliere di nascondere informazioni specifiche per ottenere interpretazioni diverse. Ad esempio, durante la produzione di *The Good Place* (2016), il creatore Michael Schur ha deciso di nascondere la vera posizione dei personaggi alla maggior parte del cast per la maggior parte delle riprese. Ha rivelato le informazioni solo prima di girare il finale. Pertanto gli attori hanno dato interpretazioni fedeli ai personaggi, inconsapevoli della loro vera posizione. Gli attori potevano creare le loro esibizioni solo sulle informazioni che ricevevano, il che significa che la loro performance è stata creata anche dalla trattenuta di informazioni da parte di Michael Schur. La produzione televisiva egiziana spesso filma enormi quantità di scene al giorno. Nonostante la fretta della produzione, gli attori principali trascorrono spesso settimane prima dell'inizio della produzione lavorando alle loro esibizioni con il regista. Queste settimane di table-read a volte possono essere più estese di quanto fanno gli attori americani. Una volta iniziata la produzione di un dramma egiziano, non c'è molto tempo per leggere i tavoli. La produzione egiziana anticipa questo tipo di lavoro sui personaggi. La creazione di programmi televisivi può essere vista in modi diversi nei sistemi di produzione americani ed egiziani. Mentre nel sistema coreano manca un aspetto fondamentale: il tempo. Attori e registi hanno pochissimo tempo durante la produzione per cambiare le interpretazioni in modo che corrispondano a un personaggio che cambia. Sebbene sia disponibile una certa quantità di tempo nella pre-produzione, le continue revisioni dei personaggi significano che ogni giorno un attore è chiamato a dare una performance completamente diversa. Durante la produzione di *Royal Family* (2011), l'attrice Yeom Jung-ah ha dovuto lottare costantemente per sviluppare il suo personaggio. "La

trasformazione della personalità del mio personaggio è estrema, quindi c'è molto lavoro da fare per me, ma la sceneggiatura esce così tardi che non ho tempo per studiare".⁶¹

I personaggi e i loro archi narrativi non sono solo un criterio utile per la complessità narrativa, ma riflettono direttamente sulla produzione in modi molto facilmente visibili. Alcuni di questi modi sono sistemici come la situazione comune degli attori cambiati dopo l'episodio pilota negli USA mentre altri sono una confluenza delle condizioni di produzione e delle realtà della vita. In che modo le serie televisive gestiscono la partenza di un attore a metà stagione? Un attore che rimane visibilmente incinta durante la produzione? I personaggi sono un elemento molto visivo che può aiutarci a capire come la produzione influisca sul prodotto finale.

3.4 Eventi

Il quarto elemento che viene utilizzato per valutare i prodotti televisivi sono gli eventi. Gli eventi sono i punti principali e secondari della trama che si verificano all'interno di una storia. Piuttosto che tentare di valutare la trama nel suo insieme, è più utile esaminare come una serie televisiva utilizza gli eventi. Alcune serie televisive creeranno indizi visivi o uditivi per indicare quando sta accadendo un evento importante, mentre altri continueranno a giocare con le aspettative del pubblico. Il modo in cui si verificano gli eventi, il modo in cui si accumulano e il modo in cui hanno un effetto sulla narrazione, sul storyworld e sui personaggi è un modo per valutare la complessità narrativa. Le narrazioni più complesse utilizzano spesso gli eventi come punti centrali per complicare le narrazioni. Non solo è un'indicazione della complessità narrativa, ma può anche essere utilizzata come punto di dati per esaminare la narrativa nel suo insieme. Quanto influiscono i singoli eventi sulla storia, questi effetti sono percepiti negli episodi nelle narrazioni seriali in corso o vengono ripristinati alla fine di ogni episodio. Sebbene i reset non sempre indicano una mancanza di complessità narrativa, come nel caso di *Seinfeld* (1989) o *W* (2016), spesso possono essere visti come un'incapacità o una mancanza di desiderio di continuare le conseguenze narrative che complicherebbero non solo scrittura ma anche produzione.

⁶¹"Trad. mia; The Perils of the Live-Shoot Drama System", DramaBeans, 27 marzo 2011.

Esaminare gli eventi indica esaminare i singoli momenti narrativi e come la narrazione li utilizza. La televisione più complessa spesso sembra avere un certo obiettivo lungo una serie, che sia la scoperta dell'enigma di *Lost* (2004) o l'autorealizzazione del protagonista in *My Lovely Kim Sam Soon* (2005) o *My Way* (2015). I singoli eventi possono rivelare informazioni o distrarre i personaggi, ma spesso sono pezzi che indicano "diverse modalità di coinvolgimento per gli spettatori".⁶² Mentre gli Stati Uniti sono stati più lenti nell'arrivare alle trame serializzate preferite da altri paesi, tutti e tre i sistemi devono produrre episodi che abbiano strutture complete da soli, creando allo stesso tempo una sorta di narrativa seriale coinvolgente che convinca il pubblico a guardare fino alla fine.

3.5 Temporalità

L'ultimo elemento che viene utilizzato per l'analisi è la temporalità. La temporalità indica non solo la lunghezza della storia raccontata, ma il tempo del discorso, il modo in cui il tempo passa all'interno della serie televisiva. Il tempo del discorso, che si concentra sul passare del tempo all'interno di una storia, è spesso qualcosa che sfida la comprensione nei programmi televisivi americani. *MASH* (1972) è andato in onda per 11 anni, descrivendo in dettaglio le vite dei medici durante la guerra di Corea, che durò solo 3 anni (1950-1953). Il tempo del discorso all'interno di *MASH* era difficile da definire, ma *MASH* era una serie episodico. *That 70's show* che bilancia gli archi di una stagione con la narrazione a episodi è durato 8 anni in onda, ma all'interno della serie sono passati solo 4 anni. Il problema più vero era che i personaggi celebravano cinque diversi Natali indicando che erano avvenuti almeno 5 anni nelle 8 stagioni. *W* (2016) gioca direttamente con le aspettative del pubblico sul tempo del discorso quando il protagonista continua a spostarsi avanti e indietro tra il mondo reale e il mondo dei fumetti. Il tempo nell'universo accelera o rallenta per tenere conto del tempo perso durante il turno. Tuttavia, i drammi coreani ed egiziani possono facilmente avere problemi a correlare il tempo dichiarato del discorso con altri elementi visivi. Alcuni drammi utilizzeranno lo stesso attore per personaggi di due età molto diverse. Egypt's

⁶² Mittell J, op. cit., pp. 26

My Way (2015) vedeva Sherine Wahab nel ruolo del personaggio principale Dalila dai 15 ai 30 anni. Korea's *Private Lives* (2020) non solo presentava una trama che è durata oltre 20 anni, ma anche all'interno degli episodi c'erano salti temporali irregolari. Ha portato i fan a creare classifiche per comprendere come passava il tempo all'interno dello serie. (Figura 3.1)

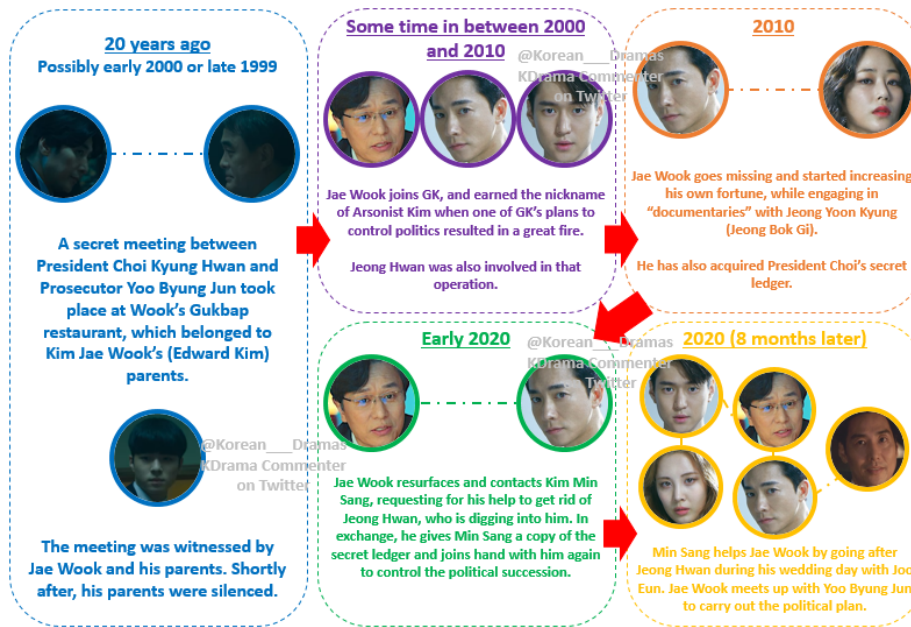


Figura: 3.1⁶³

I numeri di *Private Lives* comprendono anche quelle serie televisive che vogliono utilizzare timeline espansive, rivelando le informazioni poco a poco. La durata della trama consente archi narrativi più intricati, ma ha anche il potenziale per creare un peso per gli spettatori. L'uso degli stessi attori può aiutare gli spettatori a connettere i personaggi nel corso di decenni, ma può altrettanto facilmente creare confusione su quando sta accadendo esattamente un evento.

⁶³ KDrama Commenter, "I've Seen Tweets That #PrivateLives Is Really Confusing", 2020.

CAP. 4 CRITERI E METODOLOGIA DI SELEZIONE

Nell'interesse di esplorare più in dettaglio gli effetti della produzione sulle serie televisive, questa tesi esamina un numero selezionato di serie televisive all'interno di ciascuno dei tre paesi. Data la difficoltà di confrontare serie televisive con strutture diverse provenienti da tre diversi background di sistema, è stato necessario formulare criteri sia a livello nazionale che globale per arrivare a prodotti sufficientemente simili per il confronto. Al fine di creare uno schema con cui analizzare un gran numero di serie televisive, ho dovuto prima prendere in considerazione domande più ampie su quante serie televisive potevano essere selezionate e creare limiti ragionevoli per un pool di selezione. Poi ho dovuto decidere quali caratteristiche avrebbero dovuto avere queste serie oltre i confini nazionali.

Era importante determinare un certo numero di serie da esaminare. Per mantenere l'attenzione sugli effetti della produzione è diventato necessario guardare a più serie televisive in modo che le differenze dei singoli progetti fossero più facilmente neutralizzate. Ciò ha consentito anche una selezione più uniforme di serie da diversi canali di rete. Tuttavia, questi sistemi di produzione hanno prodotto centinaia di serie durante la loro corsa, quindi, piuttosto che la quantità di serie TV come un problema, la necessità di decidere da dove provenissero le serie televisive si è rivelata più difficile. Sebbene alla fine fosse necessario creare un limite temporale per il pool di selezione, un limite temporale doveva tenere conto delle enormi differenze tra la stagione di produzione/trasmissione statunitense e quella di Corea ed Egitto. Le serie televisive statunitensi iniziano a essere trasmesse a settembre e i programmi di successo terminano la stagione l'anno successivo. Lo standard significa che le serie sono spesso indicate non solo dall'anno di inizio, ma piuttosto dalla stagione televisiva in cui sono iniziate. Includere anche un solo anno di produzione/trasmissione televisiva negli Stati Uniti significava che almeno avrei dovuto decidere come scegliere uno dei due anni per le serie coreane ed egiziane o avrei dovuto includere le serie di entrambi gli anni. La seconda opzione si è rivelata più sensata. Il modo in cui il ciclo di produzione/trasmissione negli Stati Uniti va a cavallo di due anni è una particolarità di quel sistema e dovrebbe riflettersi nella selezione delle serie tv. Non sarebbe coerente

quindi eliminare questo fattore nella formazione del pool di selezione. Pertanto è diventato chiaro che per ogni due anni di serie televisive egiziane e coreane che ho esaminato, avrei avuto solo una stagione televisiva disponibile come data dagli Stati Uniti.

Tutti e tre i sistemi di produzione si sono sviluppati nel tempo e sono stati descritti come processi lunghi con molte variabili. Inoltre sono costantemente influenzati da nuovi fattori. Sebbene alcuni di questi fattori possano finire per avere un effetto minore di quello che sembra evidente contemporaneamente, è difficile fare tali previsioni. Era di vitale importanza stabilire un periodo di tempo in cui le norme di produzione si fossero solidificate in ogni paese evitando tutto ciò che sconvolge completamente qualsiasi sistema di produzione. Il potere dirompente del COVID19 sull'industria sarà studiato per decenni, ma nel bel mezzo dell'interruzione, sposterebbe l'attenzione del caso di studio dalla produzione e più sulla reazione dell'industria a una pandemia globale. Pertanto era chiaro che era fondamentale anticipare l'inizio della pandemia all'inizio del 2020.

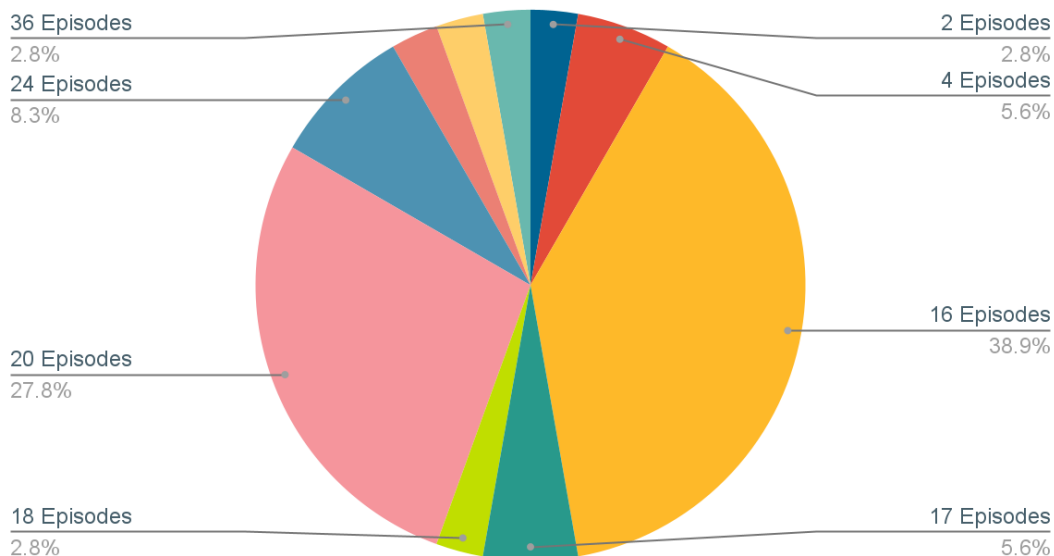
Il sistema di produzione statunitense è stato relativamente stabile per diversi anni, ad eccezione dello sciopero della Writers Guild of America dal 2007 al 2008. L'avvento di Netflix e di altre piattaforme OTT, la situazione continua dei cordcutter e l'aumento delle serie straight-to-serie hanno avuto effetti sull'industria, non hanno cambiato in modo significativo il processo di produzione delle serie televisive in prima serata. Il sistema di produzione live-shoot della Corea del Sud è in vigore dagli anni '90. I primi anni del 2000 non hanno visto enormi cambiamenti materiali. Comunque l'ascesa dell'ondata Hallyu ha portato all'interesse straniero e agli investimenti esteri nell'industria televisiva. L'investimento cinese nei drammi ha portato all'inizio dei drammi pre-prodotti nel 2016. Sebbene alla fine l'ondata di drammi pre-prodotti non abbia rivoluzionato il settore nel modo in cui era stato previsto, gli effetti dell'investimento cinese e quindi il ritiro del denaro ha portato a cambiamenti sufficienti anche nella produzione e trasmissione di fiction in rete che chiudendo il pool di selezione dopo il 2017, mantiene un focus sul sistema di produzione live-shoot senza ingombrare i dati con i sistemi ibridi che sono esistiti negli anni successivi.

Il sistema egiziano presentava la maggiore difficoltà nella definizione di un arco temporale. Sebbene il sistema di produzione egiziano non sia nuovo, è quello in uno

stato di cambiamento più costante. La primavera araba ha ovviamente sconvolto molte industrie in Egitto, inclusa l'industria televisiva. All'indomani della Primavera Araba, il 2012 e il 2013 sono stati anni in cui l'industria ha ristabilito le vecchie norme creando anche nuovi standard in collaborazione con il nuovo governo. Anche, nel 2018, le nuove restrizioni del governo hanno visto molti nella produzione televisiva ridurre la quantità di progetti prodotti o saltare completamente le stagioni televisive del Ramadan. La situazione in Egitto è ancora in evoluzione oggi a causa della continua influenza del governo e del COVID-19. Tenendo conto delle diverse situazioni, è emerso che gli anni migliori che hanno avuto un livello di stabilità interna sono stati quelli compresi tra il 2014 e il 2016.

Queste più grandi domande di tempo e sistema sono tutte basate sulle stagioni televisive standard per ogni paese. Tuttavia, all'interno di ogni stagione, vengono prodotti diversi tipi di serie. Sia gli Stati Uniti che l'Egitto hanno serie televisive con notevoli somiglianze che possono essere unite sotto il nome di sitcom. Tuttavia, le "sitcom" coreane non hanno una struttura coerente. Alcuni funzionano come melodrammi quotidiani mentre altri sono realizzati come brevi serie. Altri possono sembrare più simili a programmi di sketch. I drammi seriali in prima serata sono un prodotto coerente in tutti e tre i paesi. I drammi seriali egiziani in prima serata vengono prodotti durante tutto l'anno, ma il più grande flusso di produzione e denaro è incentrato sul Ramadan. I drammi del Ramadan sono sempre 30 episodi e questa norma del settore è stata stabilita per più di 20 anni. I programmi seriali in prima serata negli Stati Uniti possono, a causa degli spettatori o di altre considerazioni finanziarie, finire per avere lunghezze diverse, ma lo standard del settore è da 22 a 24 episodi. I drammi coreani verranno spesso annunciati con un conteggio degli episodi allegato. Il conteggio di questo episodio può variare notevolmente. Sebbene alcune delle variazioni possano essere dovute a ragioni simili a quelle degli Stati Uniti, spettatori o denaro, la durata di questi episodi è impostata in base alla storia e al supporto della fase di pre-produzione. I drammi di 16 episodi sono in realtà considerati "miniserie", ma delle molte diverse lunghezze che un dramma può essere che rimangono la norma del settore (Figura 4.1 & 4.2). I drammi di 20 episodi sono il concorrente più vicino con i drammi più lunghi o drammaticamente più brevi che si svolgono una volta all'anno.

Conteggi episodi di Primetime Dramas (2010)



Conteggi episodi di Primetime Dramas (2014)

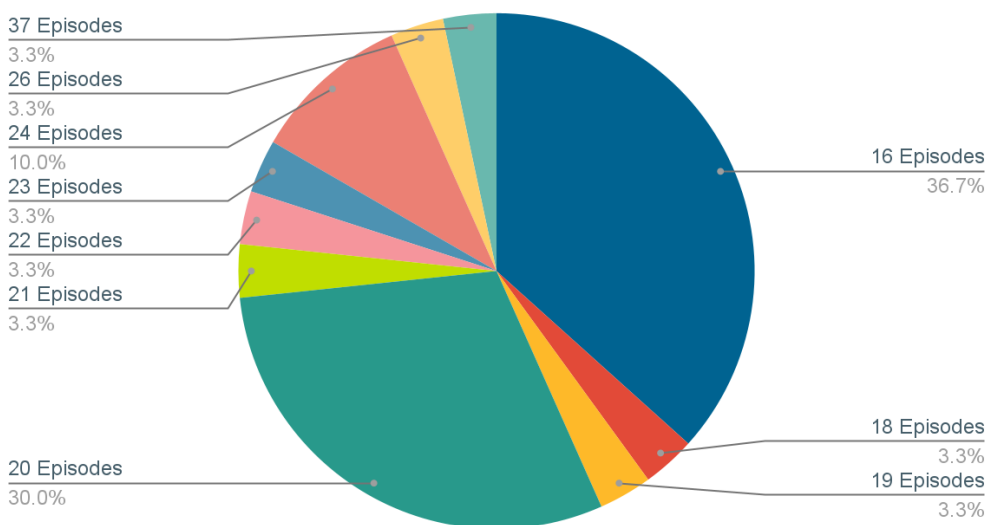


Figura 4.1⁶⁴ & 4.2⁶⁵

Sebbene le serie coreane ed egiziane a volte abbiano una seconda stagione, non hanno costantemente né pianificano una seconda stagione narrativamente. Per trovare

⁶⁴ Grafico mio; dati provenienti da wiki.d-addicts.com

⁶⁵ Grafico mio; dati provenienti da wiki.d-addicts.com

un punto di confronto, è stato necessario limitare l'analisi alla sola prima stagione di una serie televisiva americana. Lo sviluppo del mondo della storia, dei personaggi e persino degli eventi verrebbe giudicato su una scala più uniforme. Poiché le serie coreane ed egiziane ricevono sempre una conclusione, è diventato imperativo utilizzare solo programmi statunitensi in prima serata della durata di un'ora che avevano ricevuto un ordine arretrato per avere una storia completa come una stagione della televisione americana può fornire. Sebbene la ricezione di un ordine arretrato non garantisca la continuazione di una serie, serve come segno di un successo iniziale.

Sebbene la mia prima intenzione fosse stata quella di esaminare la serie televisiva nell'arco di due anni, la mancanza di programmi seriali della durata di un'ora in prima serata che avevano ricevuto un ordine completo di 22 o 24 episodi ha portato a un'amplificazione della scala temporale dello studio. Tra i 5 principali canali di trasmissione negli Stati Uniti (ABC, NBC, CBS, FOX e CW), non una sola stagione televisiva tra il 2014 e il 2017 ha avuto 10 nuove serie che hanno ricevuto ordini completi. La stagione 2013-2014 ha avuto solo 5 programmi della prima stagione che hanno ricevuto ordini completi. Di questi 5, 3 erano in CW. La stagione 2014-2015 è andata molto meglio con 7 programmi, su tutte e 5 le reti, che hanno ricevuto ordini completi nella loro prima stagione. Al contrario, in Corea nel 2014 ci sono state più di 12 serie con 16 episodi. Sebbene il conteggio degli episodi possa inizialmente essere indicativo del motivo, è necessario tenere conto del fatto che 1 stagione di un programma televisivo statunitense rappresenta tra 924 e 1032 minuti di tempo sullo schermo mentre 1 serie di un dramma coreano di 16 episodi può iniziare con 1040 minuti di tempo sullo schermo e finiscono con più di 1100 minuti di tempo sullo schermo a causa della mancanza di pubblicità e tra 65 e 70 minuti di tempo sullo schermo per episodio. In Egitto sono circa 20 le serie tv prodotte ogni anno per il Ramadan che rientrano nei criteri già stabiliti.

Espandendo la scala temporale dello studio da una stagione televisiva statunitense o 2 anni a 2 stagioni televisive statunitensi o 3 anni, sono stato in grado di disporre di un pool sufficientemente ampio di serie televisive per valutare tutti e tre i sistemi di produzione. Sebbene la selezione sia rimasta semplice all'interno del sistema

statunitense poiché tra due stagioni televisive c'erano ancora solo 11 serie che corrispondevano a tutti i criteri, c'era una pletora di opzioni per Corea ed Egitto.

Ci sono una moltitudine di teorie e metodologie che governano i modi in cui i programmi televisivi vengono scelti per l'analisi. Jason Mittell ammette di usare il proprio interesse per governare ciò che ha analizzato per il suo lavoro, tuttavia quando faceva parte del sistema culturale che ha prodotto le opere che stava analizzando, io non lo sono, e aveva bisogno di trovare un approccio più strutturato per filtrare la televisione serie. Questo studio sta cercando di analizzare i programmi in base alla loro complessità narrativa e poiché non sta analizzando tutti i programmi prodotti in un lasso di tempo, volevo concentrarmi sui programmi che avevano qualche merito o qualità. Determinare il merito è difficile.

Sebbene la maggior parte degli studiosi occidentali utilizzi dati come le recensioni dei critici e le serie di premi come metriche utili per determinare la 'qualità' delle serie, ciò ignora deliberatamente che la posizione dei critici e dei premi non è universale. Esiste già una difficoltà intrinseca di questo tipo di riconoscimento critico in un contesto occidentale poiché una mancanza di diversità tra i critici significa che il gruppo che critica i programmi televisivi spesso è in ritardo rispetto ai concetti e agli argomenti audaci affrontati nelle nuove serie televisive. Ci sono anche i programmi di premi probabilmente meno che meritocratici che non solo sono influenzati da questo gruppo di critici molto singolarmente sfaccettato, ma ancora in modo molto diretto dai soldi delle reti e dai concetti culturali di "equità" (dare un premio a un attore non per essendo il migliore del girone ma come ultima possibilità di 'giustizia' durante l'ultima stagione di un programma acclamato). Ad aggravare questi problemi, in Egitto, la presenza dell'approvazione ufficiale del governo di alcune serie televisive può influenzare i critici. Da non sottovalutare è la politica panaraba. Alcune serie televisive vincono in altri paesi ma non in Egitto. In Corea del Sud la difficoltà di utilizzare le serie di premi come misura della qualità è immediatamente evidente dal fatto che *ciascuna* delle principali reti ha il proprio spettacolo di premi. I vincitori poi sono inevitabilmente la loro serie. In alcuni casi, le serie televisive che iniziano a essere trasmesse a dicembre di un anno ricevono premi negli ultimi giorni dello stesso dicembre prima ancora che la serie abbia raggiunto il punto centrale.

Decidere quale programma televisivo sia di sufficiente unicità per questo studio è una sfida per un ricercatore estraneo al mercato per cui queste serie sono state sviluppate. Attraverso il lavoro di Bielby e Harrington sugli importanti elementi estetici che discutono della fattibilità dei programmi televisivi in un mercato di syndication globale, possiamo prendere atto che l'unicità che può essere considerata la quintessenza del fatto che un programma sia venduto o abbia un buon prezzo richiede un certo livello di distintività.⁶⁶ Questa particolarità richiede che gli spettatori trovino interesse per un prodotto all'interno della propria rete televisiva esistente. Piuttosto che tentare di comprendere il carattere distintivo di una serie o affermare che l'unicità di una serie è una qualità intrinseca, seguendo i principi stabiliti da Luc Herman e Bart Verbaeck in *Narrative interest as Cultural Negotiation*; considerando che coloro che operano all'interno di una determinata rete culturale sono i più adeguati nell'individuare l'unicità o l'interesse narrativo" che si può trovare in un prodotto, ho utilizzato per lo studio solo programmi televisivi che hanno ricevuto valutazioni relativamente alte all'interno delle loro stesse intenzioni pubblico. Assumendo quindi che il pubblico previsto sia il migliore per valutare la rete esistente e la posizione che dovrebbe avere un prodotto televisivo, ovvero evitare questioni di qualità a favore dell'interesse o della distintività.

Il metodo più veloce per determinare l'interesse locale in una serie televisiva sono gli indici d'ascolto del pubblico. Il sistema statunitense di Nielsen misura l'audience anche in caso di numeri molto piccoli. Il sistema Nielsen è presente da oltre 60 anni e, sebbene non sia privo di problemi, è la misurazione che aiuta a determinare la continuazione di una serie televisiva. In Corea ci sono due diverse organizzazioni che misurano gli spettatori. TNmS fornisce gli indici d'ascolto dal 1999, quando Nielsen Korea è emersa nel 2005. Entrambi misurano un numero simile di famiglie sparse in tutto il paese. Sebbene gli indici d'ascolto possano essere simili, non sono sempre collegate in modo logico. Ad esempio, nel 2016 Nielsen ha riferito che sia *Woman with a Suitcase* che *On the Way to the Airport* avevano gli indici d'ascolto medie dell'8,4%, ma TNmS ha riferito che *Woman with a Suitcase* aveva indici d'ascolto media del 7,3% mentre *On the Way to the Airport* aveva indici d'ascolto media del 7,0%. Per questo

⁶⁶Bielby Denise D. e C. Lee Harrington. "Managing Television's Cultural Properties", Global TV, New York University Press, 2021, pag. 121

motivo, qualsiasi discussione sugli ascolti televisivi in Corea del sud deve coinvolgere entrambi per avvicinarsi all'accuratezza. Utilizzando queste valutazioni è stato possibile selezionare i primi 3 o 4 film in prima serata da 16 episodi classificati di ogni anno tra il 2014 e il 2016. L'Egitto rappresenta un'altra serie di problemi. L'Egitto non ha una società indipendente che fa costantemente "ricerche di mercato sul comportamento del pubblico con informazioni statistiche accurate".⁶⁷ Le società di media possono pagare le società di ricerche di mercato per svolgere ricerche, ma questo è costoso e solo occasionale. Secondo Rasha Allam:

“La ricerca sulle comunicazioni in Egitto è anche ostacolata dalle restrizioni sui sondaggi e sulla ricerca sul pubblico. I regolamenti governativi stabiliscono che nessun ente del governo, né del settore pubblico o privato, può condurre indagini se non dopo aver ottenuto un'autorizzazione scritta dall'Agenzia centrale per la mobilitazione e la statistica.”⁶⁸

La reazione del pubblico è spesso misurata dal coinvolgimento online o da altre metriche informali. Per creare un elenco delle serie televisive più popolari durante i tre Ramadan successivi, ho utilizzato giornali egiziani come Ahram e Egypt Independent, nonché siti Web incentrati sulla segnalazione di informazioni televisive specificamente destinate a un pubblico arabo o egiziano come ScoopEmpire ed EICinema.

Serie tv statunitense (prima stagione)	
2014-2015	2015-2016
Forever	Quantico
Madam Secretary	Limitless
Scorpion	Rosewood
The Flash	Blindspot
Jane the Virgin	

⁶⁷ Allam Rasha, “Media Landscapes: Egypt”, European Journalism Center.

⁶⁸Ibidem

Gotham	
--------	--

Per le serie televisive coreane ed egiziane, sia il titolo originale in coreano o arabo che il titolo inglese sono presentati per chiarezza. Le serie coreane ed egiziane hanno spesso più titoli "inglesi". Le serie egiziane sono spesso descritte anche dalla forma romanizzata del loro titolo arabo. A causa della mancanza di una romanizzazione coerente, ho scelto di utilizzare un titolo inglese proveniente da un sito di notizie ufficiale per serie televisive coreane ed egiziane. L'unica eccezione è Hawari Bucharest per il quale non esisteva un titolo inglese ampiamente utilizzato. Tuttavia Hawari Bucharest può anche essere trovato scritto come Hawary Bucharest o 7awari Bucharest.

Serie tv sudcoreana					
2014		2015		2016	
쓰리 데이즈	3 Days	용팔이	Yong-Pal	운빨로맨스	Lucky Romance
괜찮아, 사랑이야	It's Okay, That's Love	앵그리맘	Angry Mom	쇼핑왕 루이	Shopping King Louie
신의 선물 – 14일	God's Gift - 14 Days	그녀는 예뻐다	She Was Pretty	캐리어를 끄는 여자	Woman with a suitcase
미스터 백	Mr. Baek				

Serie tv egiziana					
2014		2015		2016	
السبع وصايا	Seven Commandments	لعبة إبليس	The Devil Game	ونوس	Wanoos
سجن النساء	Women's Prison	حارة اليهود	The Jewish Quarter	جراند أوتيل	Grand Hotel
عد تنازلي	Countdown	حواري بوخارست	Hawari Bucharest	أفراح القبة	Wedding Song
				فوق مستوى الشبهات	Beyond Reproach

CAP. 5 ANALISI

5.1 Storyworlds

La creazione di storyworld unici all'interno di una serie televisiva è qualcosa che è necessario indipendentemente dal genere. Come accennato in precedenza, anche quelle serie che assomigliano al mondo contemporaneo devono creare regole interne che governano lo sviluppo e le opzioni del personaggio e della narrativa.

Gli spettatori possono ragionevolmente aspettarsi che, non importa quanto sia impossibile il pericolo, una serie TV americana non uccida il suo personaggio principale in modo permanente prima del finale di stagione. Quando agli spettatori viene presentato il personaggio principale di *The Flash* (2014) in quelle che sembrano essere pericolo insormontabili, le regole del storyworld, più chiaramente spiegate nel titolo, impongono che "The Flash" continuerà a vivere. Gotham informa rapidamente gli spettatori che la storia è ambientata all'interno del canone ampiamente noto della mitologia dei fumetti di Batman. Sebbene il programma lasci ampio spazio alla reinterpretazione, prosegue alcuni aspetti del canone con precisione metodologica. Ad esempio, la scena in cui i genitori di Bruce Wayne vengono uccisi segue le molte versioni precedentemente filmate fino alle perle sparse della collana di Martha Wayne. I mondi di storie creati dalle proprietà intellettuali esistenti abbondano nella televisione americana. Nella stagione 2014-2015, 3 delle 6 serie scelte per questo studio erano basate su IP precedenti. *The Flash* e *Gotham* erano basati su personaggi e storie della DC Comics mentre *Jane the Virgin* era il remake americano della serie venezuelana *Juana la virgen* (2002). Laddove *The Flash* e *Gotham* tentano di creare mondi narrativi che non si scontrano in modo significativo con le loro origini dei fumetti (nonostante la difficoltà nel determinare quale canone sia il più canonico nei fumetti), *Jane the Virgin*, molto presto, riconosce la sua eredità di soap opera latinoamericana e poi adotta un meta approccio al storyworld in cui si trova. Il narratore, con un accento distinto, introduce i personaggi con fermo immagine e testo sullo schermo. Mentre il storyworld di *Jane the Virgin* è apparentemente simile alle sue origini da soap opera venezuelana, il tono consapevole e sarcastico del narratore aiuta gli spettatori a capire che questo

mondo narrativo era consapevole di sé ma probabilmente utilizzava anche i tropi narrativi e dei personaggi delle soap opera. L'incredibile premessa può essere accettata sulla base del mondo narrativo del furto della soap opera reso consapevole di sé attraverso tecniche narrative come un narratore, tagli ironici e fermo immagine. Gli spettatori non solo hanno compreso gli strati del storyworld di *Jane the Virgin*, ma l'hanno molto apprezzato. *Forever* (2014), su ABC, ha lottato per convincere gli spettatori della fattibilità di una storia ambientata in una New York altrimenti normale con un medico legale immortale. La prima stagione ha tentato di creare un mistero attorno alle sue origini, ma il storyworld ha continuato a essere un problema per la maggior parte degli spettatori. La successiva stagione televisiva, solo una delle quattro serie, era basata su IP esistenti. *Limitless* era una serie televisiva che ha scelto di continuare ad esplorare il storyworld introdotto in forma visiva nel 2011 in un film chiamato anche *Limitless*. Il continuo storyworld è stato assistito dalla presenza dell'attore Bradley Cooper, che era il protagonista principale del film originale. Alla fine del film originale, si candidava al Senato e quando inizia la serie televisiva è un senatore di grande successo. Laddove il storyworld è stato creato per un film frenetico, non era adatto alla forma seriale più lunga della televisione. La serie televisiva, nonostante mantenesse il storyworld come era stato originariamente presentato, ha lottato con un storyworld che limitava le opzioni narrative. Gli episodi pilota sono la base principale su cui la maggior parte dei programmi televisivi di rete vengono trasmessi per la trasmissione. Un episodio pilota può ricreare la narrativa limitata che ha permesso alla premessa di *Limitless* di funzionare mentre una narrazione seriale offre troppi spazi per buchi narrativi. Ciò è stato esacerbato dalla narrativa episodica del caso della settimana utilizzata dal programma. Coprendo costantemente lo stesso terreno con casi, è diventato chiaro perché il storyworld non avrebbe funzionato efficacemente anche secondo la propria logica interna. *Limitless* è incentrato sulla droga immaginaria NZT che consente all'utente di ricordare di più ed elaborare di più, ma presenta gravi effetti collaterali. La serie tv non è riuscita a mantenere la mistica attorno alla droga quando il personaggio principale la prende in ogni episodio per risolvere i crimini. Divenne evidente che la presunzione sulla droga miracolosa non poteva sostenere la struttura episodica ripetitiva di un procedimento di polizia.

Mentre le serie tv americane devono stabilire mondi narrativi allo stesso tempo mantenendo uno slancio costante nella trama in avanti, le serie egiziane e coreane hanno più tempo narrativo. Questo, tuttavia, è strettamente legato a molteplici aspetti della produzione. Le serie tv statunitensi hanno spesso il via libera in base al modo in cui l'episodio pilota fornisce un modello per il tipo di pubblico che attirerà il programma. L'episodio pilota deve passare rapidamente oltre l'introduzione dei personaggi e della premessa nella trama. Una serie con un episodio pilota che ha prestazioni molto inferiori o perde troppo pubblico entro il secondo episodio potrebbe non essere nemmeno in grado di completare la produzione dei primi 13 episodi. La produzione continua si basa su un interesse immediato e continuo. Uno sviluppo o una spiegazione più lenti del storyworld è un rischio che ha visto la cancellazione di un gran numero di serie. Anche le serie che arrivano con IP esistenti e ben note come *Gotham* del 2014, hanno introdotto la scena ormai cliché della morte dei genitori di Bruce Wayne entro i primi 3 minuti. L'apparente protagonista, il detective Jim Gordon, viene introdotto al quarto minuto. La serie stabilisce molto rapidamente il storyworld attraverso i primi cinque minuti con una giovane Selina Kyle (eventuale Cat Woman) che, dopo aver rubato, si ritrova nello stesso vicolo dove pochi istanti dopo vengono uccisi Martha e Thomas Wayne. Il storyworld non viene solo mostrato, ma ci viene data la premessa che spiega l'importanza del detective Jim Gordon in questa particolare narrazione.

Invece le serie coreane ed egiziane hanno molto più tempo narrativo per introdurre il storyworld. Le produzioni egiziane non si fermano nemmeno quando hanno un basso numero di spettatori. Le continue repliche durante il Ramadan significano che tutti i dettagli che il pubblico ha perso sono facilmente reperibili. *Women's Prison* (2014) non mostra nemmeno la location al centro della serie televisiva fino agli ultimi minuti del primo episodio. Invece l'intero primo episodio è incentrato sul personaggio principale. Tuttavia questo tempo non è sprecato. Il primo episodio chiarisce che il storyworld di *Women's Prison*, sebbene apparentemente ambientato nell'Egitto contemporaneo come tanti altri drammi del Ramadan, mostrerà un mondo molto più oscuro e molto meno melodrammatico. Il secondo episodio può permettersi più di 15 minuti esclusivamente per creare il mondo della prigioniera. La guardia che mostra intorno alla protagonista femminile può usare tranquillamente il tempo del discorso per stabilire un mondo

narrativo completo. Mentre vengono forniti maggiori dettagli man mano che la serie avanza, la garanzia di una produzione continua significa che sceneggiatori e registi non hanno vincoli di tempo significativi quando creano mondi narrativi.

Per ragioni finanziarie, tutti e tre i sistemi di produzione televisiva tendono a finanziare mondi narrativi basati sul mondo "reale". Anche se, ovviamente, queste sono versioni curate del mondo reale. L'uso e il riutilizzo di luoghi comuni a cui possono quindi essere attribuiti nomi diversi all'interno della narrazione avviene più comunemente nei drammi coreani, dove la mancanza di tempo e la necessità di luoghi testati portano molti produttori di pianificazione televisiva a utilizzare gli stessi luoghi dei drammi precedenti. Luoghi più grandi come Yeouido Park nel centro di Seul sono utilizzati in un'ampia gamma di mondi narrativi, da quelli molto legati al mondo reale come *She Was Pretty* (2015) a quelli che hanno creato una fusione unica del mondo contemporaneo e alcuni sorta di elemento fantastico. Tuttavia, anche luoghi più piccoli possono essere utilizzati in un gran numero di drammi. L'AY Lounge Bar, situato nel sud-est di Seoul, è stato utilizzato non solo in *Yong-Pal* (2015) ma anche in *Lucky Romance* (2016) e *Woman With a Suitcase* (2016). In soli 5 anni, è stato utilizzato in più di 40 drammi che hanno coperto quasi tutti i generi popolari, dallo spaccato di vita in *Romance is a Bonus Book* (2019) al fantasy in *Bride of the Water God* (2017) alla fantascienza in *I'm not a Robot* (2017-18) e *Are you human?* (2018) al thriller d'azione in *Yong-Pal* (2015). L'utilizzo della stessa location di altri drammi facilita una produzione rapida poiché la location sa già come ospitare le riprese e la location è stata girata così tanto che un produttore può pianificare le riprese senza recarsi sul posto. Tuttavia questo crea anche dissonanza visiva poiché in molte di queste situazioni al luogo vengono dati nomi diversi, se non del tutto nominati. Lo spettatore deve differenziare il modo in cui funziona questo luogo in relazione ad altri drammi esistenti. La propensione a girare in questa location significa che ci sono stati periodi in cui sono state trasmesse più serie che hanno utilizzato questa location. Sempre nella situazione di una sequenza temporale di produzione affrettata, luoghi come AY Lounge non servono come luoghi unici destinati a creare mondi narrativi unici, ma come scorciatoie visive per le situazioni. AY Lounge è

impressionante ma anche molto chiaramente due cose: costoso e da bere. Non importa come viene girato in ognuno dei drammi in cui appare, soddisfa queste due cose.



Figura 5.1⁶⁹ da *Woman with a Suitcase* e Figura 5.2⁷⁰ da *Lucky Romance*

Un'utile scorciatoia visiva, tuttavia, contribuisce al problema evidenziato dai professionisti coreani: la produzione affrettata rende difficile la creazione di esperienze visive uniche. Ciò significa anche che i mondi delle storie spesso faticano a differenziarsi. Nel caso dei drammi spaccati, c'è meno slancio, ma la posta in gioco alta della narrativa medica del thriller d'azione di *Yong-Pal* deve anche fare i conti con gli spettatori che vedranno la stessa location nello spensierato *Lucky Romance* del 2016.

Invece le serie televisive egiziane hanno molto più tempo in pre-produzione e durante tutta la produzione da dedicare alla creazione o alla selezione di set unici. Il quartiere ebraico del 2015 è stato girato in un quartiere ebraico interamente ricreato. La ricreazione del quartiere significava che il set si sarebbe adattato meglio al periodo in cui era ambientato il dramma, gli anni '50. *Grand Hotel* è stato girato al Sofitel Legend Old Cataract Hotel, che corrispondeva all'età passata che la serie cercava di ritrarre. Ma mentre i drammi coreani devono costantemente lottare per trovare strutture esistenti o creare rapidamente qualcosa di adeguato, la produzione egiziana ha molto più tempo per creare mondi narrativi unici attraverso la presentazione visiva. La prima volta che il pubblico viene presentato al personaggio principale Ali, interpretato da Amr Youssef, è su un treno che introduce gli spettatori alla versione della serie degli anni '50. Durante la produzione dei drammi egiziani, è comune anche vicino all'inizio del Ramadan

⁶⁹ *Woman with a suitcase*, MBC, 2016.

⁷⁰ *Lucky Romance*, MBC, 2016.

concedere agli attori e alla troupe un giorno di riposo mentre veniva preparata o costruita una nuova location. Anche nelle ultime riprese, la priorità è stata data alla creazione di luoghi distinti e unici che si prestassero alla creazione di mondi narrativi distinti e unici.

Tuttavia ci sono alcuni scenari sonori che vengono utilizzati comunemente e durante le riprese del quartiere ebraico, un'attrice ha dovuto interrompere le riprese un giorno poiché un'altra serie aveva prenotato il palcoscenico. Ha ripreso le riprese solo un giorno dopo. I soundstage, tuttavia, presentano un modo diverso di creare un mondo narrativo. Alcune serie televisive girano interamente sui palcoscenici in quanto consentono al produttore e al regista di controllare grandi quantità di informazioni visive. Altre volte vengono utilizzati i palcoscenici perché è possibile illuminarli fino a notte fonda quando le riprese sono in ritardo.

Oltre alla questione delle scenografie e dello sfondo, ci sono molti altri fattori sia visivi che uditivi che possono aggiungere dimensioni a un mondo narrativo. Costumi, capelli e trucco possono essere importanti fattori visivi che contribuiscono alla creazione di un mondo narrativo. Immediatamente, gli spettatori guarderanno all'abbigliamento e ai capelli per avere indicazioni sull'epoca in cui è ambientato il storyworld. Per le serie con elementi fantastici o fantascientifici, i costumi possono aiutare a indicare il grado in cui il storyworld intende separarsi dal mondo ordinario. Mentre i costumi possono essere decisi in pre-produzione, i capelli e il trucco sono un aspetto quotidiano della produzione. In questo ambito, la produzione televisiva statunitense gode dei vantaggi di un ritmo di produzione più costante. C'è tempo non solo per creare costumi unici e significativi, ma anche per truccare gli attori. *Gotham*, *The Flash* e *Blindspot* hanno usato capelli e trucco molto specifici per conferire autenticità ai loro mondi narrativi. Questi richiedono un'applicazione quotidiana e quindi un'assegnazione giornaliera di tempo che i sistemi di produzione coreani ed egiziani spesso non possono permettersi. *The Devil Game* (2015) aveva un attore che interpretava due fratelli che si trovavano in posizioni sociali molto diverse. Uno, era un ricco proprietario di un'azienda, mentre l'altro era un mago poco rispettabile. Lo stesso attore doveva filmare le scene nei panni di entrambi i personaggi in brevissimi periodi di tempo. La soluzione più economica è stata l'applicazione di una parrucca. Comunque l'installazione e la disinstallazione di una

parrucca possono richiedere ore. Così il fratello mago indossava spesso un cappello sopra la parrucca che si installava rapidamente. Nel quattordicesimo episodio di *The Devil Game*, il fratello mago sta compiendo un atto pericoloso in cui viene incatenato e lasciato cadere in una vasca d'acqua. Anche se lotta e rischia la morte, indossa ancora un cappello sott'acqua. Un povero mago sfortunato che indossa sempre un cappello ha senso, ma anche se guadagna più soldi o viene messo in situazioni in cui indossare un cappello ha meno senso, la produzione ha dovuto continuare a farlo a causa dei programmi di produzione. In altre scene e per altri trucchi indossa un tipico cappello da mago ma per il trucco subacqueo indossa un berretto che è molto più facile da fissare alla testa di un attore per scene complesse. Una parrucca correttamente installata sarebbe in grado di sopportare una scena acquatica. Le necessità pratiche possono diventare una parte del storyworld o essere una distrazione da esso. In alcuni casi, le scorciatoie visive esistono in uno spazio neutro in quanto forniscono un'esperienza visiva necessaria senza aggiungere particolari aspetti unici del storyworld senza creare necessariamente dissonanze visive per lo spettatore.



Figura 5.2⁷¹: Mago nell'Ep. 14 & Figura 5.3⁷²: Mago nell'Ep. 16

⁷¹ The Devil Game, 2015.

⁷² Ibidem

5.2 Genere

Il genere può essere incluso in una valutazione del storyworld, ma vederlo come una categoria separata in un esame interculturale aiuta a enfatizzare alcune particolarità di ciascun sistema.

Delle 10 serie televisive statunitensi esaminate, sette possono essere classificate come procedure di polizia (che include qualsiasi forma di polizia come l'FBI, la CIA o organizzazioni fittizie simili). *Forever*, *Scorpion*, *Gotham*, *Quantico*, *Limitless*, *Rosewood* e *Blindspot* presentano tutti una narrazione episodica del crimine della settimana. Rappresentano una versione più recente e più complessa di questo sottogenere poiché quasi tutti presentano anche archi di una stagione. Mentre *Forever*, *Scorpion* e *Rosewood* utilizzano principalmente la narrazione episodica fino alla fine della stagione, *Quantico*, *Gotham*, *Limitless* e *Blindspot* incorporano episodi che si concentrano allo stesso modo su un "mistero" episodico e sul mistero della stagione. Sebbene queste sette serie siano tutte procedurali di polizia, incorporano anche altri generi per aggiungere più carattere distintivo alla loro premessa. *Forever* mette in luce un detective immortale e la premessa incorpora molti elementi fantastici. *Gotham* è ambientato nel mondo dei fumetti della DC. *Limitless* e *Blindspot* presentano entrambi elementi quasi fantascientifici poiché i loro protagonisti sono stati sottoposti a trattamenti medici futuristici che conferiscono loro qualità sovrumane. Questa apparente presenza di procedure di polizia sulla televisione di rete non è insolita. Secondo l'Hollywood Reporter, le serie poliziesche costituivano il 28,7% di tutte le serie sceneggiate (comprese le sit-com) nella stagione 2014-2015. Sebbene questo numero oscilli con le tendenze, i programmi polizieschi sono un pilastro della televisione americana perché sono immensamente popolari tra il pubblico. Nella stagione televisiva 2019-2020, sette dei quindici programmi più seguiti erano programmi gialli. Quando una serie deve essere immediatamente apprezzata dal pubblico o rischiare di non completare nemmeno la produzione di una stagione, allora scrittori e produttori sono obbligati a creare serie che abbiano un pubblico garantito. Molte di queste serie iniziano esclusivamente come procedure di polizia, ma iniziano un lento spostamento durante la stagione per concentrarsi maggiormente sugli archi narrativi della stagione. L'episodio 18 di *Limitless* mostra il personaggio principale che evita una narrativa del "crimine della

settimana" per viaggiare invece per le sue ragioni personali legate all'arco della stagione. L'episodio successivo ritorna a una narrativa poliziesca episodica. Eppure gli ultimi tre episodi della stagione sono di nuovo incentrati quasi principalmente sulla risoluzione degli archi narrativi della stagione e sulla creazione di problemi per una stagione futura (che non è mai arrivata).

Sebbene il genere da solo non possa determinare la complessità narrativa, è chiaro che la pressione all'inizio della stagione per attrarre e mantenere il pubblico può influenzare i creatori ad aggiungere generi che attireranno il pubblico aggiungendo allo stesso tempo più stili unici. Anche le serie che non sono procedurali della polizia useranno spesso la narrazione episodica all'inizio poiché guadagnano pubblico e sperano di mantenerlo durante le ondate di novembre. *The Flash* (2014) su CW è un programma di supereroi che combina elementi di mistero, fantascienza e dramma per attirare il pubblico. La prima metà della prima stagione presenta una serie di episodi "mostro della settimana" in cui il personaggio principale deve sconfiggere in un modo o nell'altro l'ennesimo personaggio "malvagio" con superpoteri. La seconda metà della prima stagione sposta la sua attenzione sulle trame in corso che sarebbero poi proseguite per le 7 stagioni successive. Questioni di viaggi nel tempo, universi alternativi, doppioganger malvagi non solo appaiono, ma in realtà diventano una narrazione seriale continua, spostando la narrazione dalla precedente tariffa episodica.

Forever	Police procedurale, fantasy, medico
Madam Secretary	Politico, thriller, dramma
Scorpion	Police procedurale, azione, dramma
The Flash	Superhero, mistero, fantascienza, dramma
Jane the Virgin	Rom-Com, commedia, satira, telenovela
Gotham	Police procedurale, supereroe, mistero, thriller, crimine
Quantico	Police procedurale, thriller, cospirazione, dramma

Limitless	Police procedurale, fantascienza, thriller,
Rosewood	Police procedurale
Blindspot	Police procedurale, giallo, thriller, azione

Figura: 5.5⁷³

I drammi coreani ed egizi rappresentano invece un campione molto più ampio di generi. I generi spesso funzionano come etichette per attirare il pubblico, ma la televisione coreana ed egiziana utilizza spesso una combinazione di attori e scrittori di A-list per attirare il pubblico con i dettagli della serie secondaria. Ciò è combinato con il fatto che anche una serie che non attira immediatamente un pubblico sarà spesso in grado di raggiungere la maggior parte, se non tutta la scala di produzione prevista. Le serie televisive hanno più libertà narrativa all'inizio per coinvolgere il suo pubblico.

3 giorni	Azione, thriller politico
It's Okay It's Love	Rom-com, Drama, Medical
God's Gift	Suspense, thriller politico, viaggi nel tempo (magico)
Mr. Back	Rom-com, dramma, fantasy
Yong-Pal	Azione, romance, medicina
Angry Mom	Drama , scuola, famiglia
She Was Pretty	Rom-com, sul posto di lavoro
Lucky Romance	Rom-com, sul posto di lavoro
Shopping King Louie	Rom-com
Woman with a suitcase	Rom-com, legal, drama

Figura 5.6⁷⁴

⁷³ Tavola mia

⁷⁴ Tavola mia

Seven Commandments	Drama, Thriller, Mystery, Crime
Women's Prison	Drama, Crime
Countdown	Drammatico, Thriller politico, Crime
The Devil Game	Thriller, Mistero
The Jewish Quarter	, Drama, Romanticismo
Hawari Bucarest	Crime, Damma
Wanoos	, Drammatico, Fantasy
Grand Hotel	Mistero, Crimine, Drammatico, Romantico, Thriller
Wedding Song	Drama, Fantasy, Romance
Beyond Reproach	Drama, Thriller

Figura 5.7⁷⁵

I drammi coreani usano spesso i primi due episodi per stabilire non solo la premessa ma anche per passare al genere principale del programma. Gli annunci di *Angry Mom* presentavano immagini dell'attrice principale Kim Hee-Sun, allora 37enne, che indossava l'uniforme del liceo. Eppure il personaggio non diventa uno studente delle superiori fino agli ultimi 10 minuti del secondo episodio. Passano più di 130 minuti di screentime prima che il programma passi a uno dei suoi generi principali. Invece i primi due episodi presentano una quantità impressionante di costruzione del storyworld. Diversi cattivi, dagli adolescenti ai politici, vengono stabiliti con motivazioni complesse e allo stesso tempo danno alla narrativa il tempo di spiegare l'improbabile premessa di una madre che torna a scuola come studentessa delle superiori per proteggere sua figlia dai bulli.

Dal momento che i drammi coreani ed egiziani hanno uno spazio narrativo per stabilire i generi, non sono spinti verso narrazioni episodiche. Le narrazioni episodiche sono una scelta piuttosto che un'impostazione predefinita all'interno di questi sistemi. Il

⁷⁵ Tavola mia

primo episodio di *Countdown* (2014) utilizza una struttura della trama episodica per presentare i protagonisti in conflitto, il detective Hamza e il prigioniero Selim. L'impostazione classica in cui le informazioni indicano un omicidio in arrivo e i tentativi del detective di fermare l'assassinio potrebbero creare l'aspettativa che il resto della stagione seguirà questo modello narrativo, ma gli episodi da tre a sette sono invece dedicati principalmente a un giornalista che districe come Selim venne rinchiuso per attività terroristiche e criminalità. La scelta di utilizzare una narrazione episodica piuttosto che lanciarsi nella narrativa seriale più standard ha permesso ai creatori di creare un primo episodio ad alta tensione con un guadagno immediato, un omicidio di successo combinato con l'apparente esecuzione del colpevole principale. Ciò ha introdotto con successo gli spettatori ai generi principali della serie: crimine, azione e thriller.

5.3 Personaggi

Se esaminiamo i personaggi nelle serie televisive come una combinazione di testo, performance, inquadratura e montaggio, è chiaro che i cicli di produzione avranno enormi effetti sul modo in cui vengono creati i personaggi sia semplici che complessi.

Gli scrittori egiziani devono presentare i personaggi sia sotto forma di sceneggiatura ma anche come riassunto scritto al consiglio di censura per ricevere i permessi per le riprese. Il riassunto del personaggio è completo molti mesi prima dell'inizio della produzione. Gli attori egiziani hanno il tempo di sviluppare aspetti dei loro personaggi in base all'esistenza del testo. Mentre il testo verrà modificato durante le riprese, la pressione del consiglio di censura e del governo significa che il testo rimane relativamente lo stesso. Negli Stati Uniti un pilot viene completato prima che una serie venga mandata in onda, ma il resto degli episodi potrebbe non essere stato scritto. I personaggi presentati in un pilot possono subire modifiche testuali prima che il resto della serie entri in produzione. Potrebbe trattarsi di dettagli minori come l'apparizione o la scomparsa dei fratelli, ma potrebbe essere molto più ampio. Ad esempio, il personaggio principale del nome da nubile di *Madam Secretary* è stato cambiato da Faulkner ad Adams. Un cambiamento più notevole è avvenuto in *Forever*. Nell'episodio

pilota, il personaggio principale utilizza la sua immortalità quando chiede a un altro personaggio di ucciderlo in modo che possa risolvere il caso dell'episodio. Tuttavia più avanti nella stagione ha dimostrato di temere la morte e il personaggio degli episodi successivi non avrebbe mai fatto la stessa richiesta. È probabile che gli episodi successivi di una serie televisiva statunitense, in particolare quelli che compongono l'ordine arretrato, presentino queste alterazioni poiché la produzione estesa consente agli sceneggiatori di cambiare il testo. Le serie televisive coreane rappresentano l'estremo per quanto riguarda la mutevolezza della sceneggiatura. Poiché ci si aspetta che gli scrittori rispondano ai desideri o alle critiche del pubblico, i personaggi possono essere cambiati di settimana in settimana. L'interesse del pubblico per il personaggio di Cynthia in *Yong-Pal* significava che gli sceneggiatori dovevano trovare un modo per riportare indietro il suo personaggio dopo averla scritta nell'episodio 8. Per quanto il pubblico volesse rivedere il suo personaggio, il motivo addotto per il suo ritorno ha lasciato il pubblico infelice. La spiegazione del suo cameo non corrispondeva alla sua precedente caratterizzazione.

L'interpretazione di un personaggio coinvolge le scelte intenzionali degli attori così come le influenze del mondo reale. A volte l'interferenza di problemi fuori dallo schermo richiede un cambiamento nel personaggio. Durante le riprese di *It's Okay, That's Love* (2014), l'attrice principale Gong Hyo-Jin è stata una passeggera in un incidente con tre auto. Ha finito con lacerazioni facciali, un infortunio al ginocchio e una frattura al braccio sinistro. Incapace di posticipare le riprese abbastanza da permetterle di riprendersi dall'ultimo infortunio, il suo braccio fratturato è stato incorporato nella storia. La difficoltà della produzione live-shoot ha spesso un elemento visivo. L'attore principale di *Yong-Pal* ha perso 7 kg in un mese durante le riprese ed è visibilmente esausto negli ultimi episodi del programma. La produzione live-shoot significa anche mancanza di tempo per preparare la loro performance. In un certo senso, esaminare solo le serie televisive apprezzate dal pubblico esclude quelle in cui gli attori hanno lottato per gestire un testo in continua evoluzione. Nello stesso anno in cui queste serie televisive erano popolari, ce n'erano numerose altre in cui gli attori erano accusati di recitare in modo rigido e senza energia. Gli attori egiziani dovrebbero fornire un gran numero di scene al giorno di riprese, ma a differenza degli attori coreani hanno molto

tempo per preparare ogni scena prima dell'inizio della produzione. L'attrice Nelly Karim, che ha interpretato la protagonista principale in *Women's Prison* (2014), ha dichiarato: "In primo luogo, inizio ad analizzare il ruolo, conosco l'ambiente della donna che interpreterò, il suo vestito, come appare, il suo sfondo... Questo mi aiuta a formare l'immagine finale del personaggio".⁷⁶ Tuttavia, mentre la maggior parte delle serie televisive egiziane si concentra sull'averne numerose prove o sullo studio del personaggio, il metodo di Nelly Karim è più interno. Youssef El Sherif ha trascorso settimane ad imparare trucchi magici per uno dei due personaggi che ha interpretato in *The Devil Game*. Tuttavia, nonostante questi metodi individuali e dispendiosi in termini di tempo per creare performance, ci sono molti altri fattori che influenzano la performance finale. Molti attori egiziani di serie A realizzeranno progetti uno dopo l'altro senza il tempo di cambiare il loro aspetto fisico nel mezzo. In casi estremi, gli attori gireranno due progetti nello stesso periodo di tempo. Amir Karara stava ancora girando le scene di *Le mille e una notte* quando ha iniziato le riprese di *Hawari Bucharest* (2015). Il protagonista di *Wanoos* (2016) Yehia El-Fakharany ha recitato in un'opera teatrale fino a due giorni prima dell'inizio delle riprese. Gli attori egiziani spesso non subiranno drastici cambiamenti fisici per un ruolo perché potrebbero essere chiamati a fare più progetti nello stesso periodo di tempo. La mancanza di tempo di preparazione giornaliero influisce anche sulla quantità di capelli e trucco che si possono fare. Anche se non sempre evidenti, le difficoltà di produzione si sono accumulate in *The Devil Game* quando Youssef El Sherif ha interpretato due fratelli. Come spiegato in precedenza, la mancanza di tempo per truccare e acconciare i personaggi significava che la produzione doveva trovare scorciatoie rapide anche se occasionalmente distraenti visivamente (come indossare costantemente cappelli per coprire una parrucca mal installata). Eppure la produzione egiziana ha molta più flessibilità rispetto alla Corea e nel 2015, quando Iyad Nassar si è rotto un braccio durante le riprese di *The Jewish Quarter*, è stato in grado di prendersi una pausa dalle riprese mentre guariva abbastanza da non essere notato dalla telecamera.

L'inquadratura è spesso una serie di decisioni del regista e della troupe. La capacità di inquadrare i personaggi da angolazioni uniche richiede tempo e

⁷⁶Essam Angy, "Nelly Karim: The Queen of Naturalness", *Egypt Today*, 9 marzo 2019.

pianificazione. Il sistema di produzione statunitense consente al regista di ogni episodio una settimana di rivedere la sceneggiatura, modificare o creare l'elenco delle riprese ed esaminare i luoghi delle riprese. In Egitto, all'inizio della produzione, il regista avrà il tempo di creare modi unici e particolari per filmare i personaggi. Il lavoro con la macchina da presa in *Women's Prison* è spesso tenuto in mano e quindi molto più intimo rispetto ad altre serie. In contrasto con entrambi questi sistemi, il sistema di produzione coreano non consente ai registi di esercitare la loro abilità artistica unica sulle serie e spesso l'inquadratura dei personaggi può essere incredibilmente simile in un certo numero di serie televisive creando un'atmosfera distratta di identità.

Molti di questi pro e contro si riflettono nel processo di editing. Mentre gli editori professionisti monteranno tutti gli episodi di un programma, ai registi è legalmente concesso del tempo per esercitare la loro particolare visione artistica sul processo di montaggio. In Egitto, il regista o il produttore saranno i principali responsabili della collaborazione con il montatore per creare una visione particolare. Mentre in Corea permane una consistente mancanza di tempo e registi o PD che conferiscono la propria visione artistica è l'eccezione e non la norma. Più normale sono le scuse in seguito quando è stato commesso un errore di montaggio come dopo la messa in onda del quarto episodio di *Yong-Pal* in cui una scena di un personaggio che correva attraverso una porta è stata riprodotta due volte.

5.4 Eventi

Quando si parla di accumulazione di eventi in diverse serie televisive, uno dei primi fattori che diventa immediatamente evidente è il modo in cui il genere e la narrazione episodica hanno un effetto sulla percezione degli eventi da parte del pubblico. Le serie televisive statunitensi in questo studio tendevano ad essere episodiche e spesso molti degli eventi all'interno di ogni episodio non continuano a influenzare la narrazione in un modo più lungo. Invece c'è un'aspettativa che certi eventi siano rilevanti solo per la narrazione di un particolare episodio. Narrazioni più complesse possono consentire agli effetti degli eventi di continuare a riverberare, ma ciò potrebbe richiedere che venga data enfasi a un evento (ad esempio attraverso un flashback) per

segnalarne l'importanza al pubblico. Sebbene *Blindspot* (2015) inizi in modo relativamente episodico, le narrazioni seriali più lunghe spesso prendono spunto dagli eventi per le narrazioni episodiche. All'inizio è stato stabilito che il personaggio femminile principale era l'amico d'infanzia del personaggio maschile principale. Da bambina, è scomparsa e si presume sia morta. Inizialmente le informazioni consentono alla trama e alla premessa di procedere poiché questo fatto rende il protagonista maschile principale predisposto a lavorare con lei e ad aiutarla. Tuttavia in seguito si scopre che si tratta di informazioni false. Ciò che era stato inizialmente presentato come parte della premessa ha avuto implicazioni narrative più ampie in quanto significava che c'erano più persone del previsto che lavoravano per oscurare le origini del personaggio femminile principale.

Mentre le narrazioni episodiche sono generalmente considerate meno complesse in quanto gli eventi non si accumulano in uno schema complesso come nelle narrazioni seriali, è anche chiaro dall'esame degli eventi delle serie televisive egiziane e coreane che le narrazioni seriali possono prestarsi a un'inutile complessità. *3 Days, God's Gift e Angry Mom* presentano tutte complesse trame politiche. *3 Days* (2014), ispirato alla serie americana *24*, presenta 3 periodi separati di 72 ore. Ogni episodio salterà spesso avanti e indietro nel tempo per rivelare aspetti diversi che circondano i molteplici misteri stabiliti nella premiere. Comunque nell'ultimo episodio, la maggior parte degli spettatori si era disimpegnata dal considerare importanti i singoli eventi. Il programma nel suo tentativo di complessità aveva creato un tale labirinto che era chiaro che la maggior parte degli eventi non avrebbe avuto effetti significativi. Nonostante il primo episodio proietti una trama in cui le azioni di ogni personaggio hanno un effetto (il personaggio principale è distratto dalla guardia del corpo del presidente dal suo telefono che ronzia, portando il presidente ad essere attaccato, portando il presidente ad essere interessato alle motivazioni della sua distrazione), la complessità era finita in un ringhio disordinato senza un chiaro slancio in avanti a parte un buono contro cattivo semplificato. Al contrario, *Angry Mom* presenta una premessa farsesca, ma le intricate motivazioni di ogni personaggio culmina in molteplici momenti scioccanti che mostrano come eventi ancora più piccoli del primo episodio abbiano avuto un effetto narrativo significativo da 10 a 15 episodi dopo. Nel primo episodio, mentre la madre titolare sta cercando di proteggere sua figlia dai bulli della scuola, alcuni genitori potenti bloccano i suoi tentativi

corrompendo o molestando i funzionari scolastici. Negli episodi successivi ciò si traduce nella morte di diversi studenti quando quegli stessi genitori hanno usato il loro potere per ottenere contratti di costruzione per costruire parti della scuola. Le serie egiziane possono anche lottare per mantenere lo slancio della trama in avanti mentre gestiscono gli effetti riverberanti degli eventi. *Wedding Song* del 2016 rappresenta un tentativo particolarmente interessante di porre i singoli eventi al centro del focus narrativo. La serie è basata sul romanzo in lingua araba di Naguib Mahfouz del 1981 intitolato anche *Wedding Song*. Nel libro, gli eventi vengono raccontati attraverso le prospettive di diversi personaggi, offrendo al pubblico una comprensione unica degli eventi. La serie televisiva ha tentato di ricreare lo stesso stile. Tuttavia, la mancanza di una regia forte significava che mentre le scene venivano mostrate al pubblico ancora e ancora, non era chiaro quale nuova interpretazione il pubblico avrebbe dovuto trarre dalla nuova versione degli eventi.

5.5 Temporalità

Il passare del tempo all'interno della narrazione e sullo schermo sono fattori che possono essere influenzati in modi diversi. Il tempo del discorso all'interno delle narrazioni serializzate tende a muoversi più rapidamente. *Seven Commandments* (2014) dura per più di 5 anni di discorsi mentre gli effetti collaterali dell'uccisione del padre vengono esplorati attraverso le vite dei sette fratelli. Un facile indicatore per il passare del tempo è la pena detentiva per l'unico fratello che viene catturato e perseguito per il crimine. *The Jewish Quarter* (2015) è ambientato tra la rivoluzione del 23 luglio nel 1952 e la crisi del canale di Suez nel 1956. Le serie egiziane possono facilmente avere un discorso di decenni anche se nessuno di quelli nello studio è durato così a lungo. Piuttosto, gli eventi precedenti all'inizio della narrazione vengono citati o mostrati in flashback. I drammi coreani tendono ad avere tempi di discorso molto ingannevoli. Anche se può sembrare che una serie di 16 episodi possa durare da 2 a 3 anni, ciò è dovuto a un salto temporale della serie in ritardo. Molte serie trovano il modo di risolvere trame complicate o accelerare lo sviluppo del personaggio con un salto temporale di uno o due anni negli ultimi 4 episodi. Prima di questo punto, la maggior

parte delle serie avverrà con un periodo di tempo molto ristretto. *Lucky Romance* aveva bisogno di tempo perché il suo personaggio femminile principale superasse le sue superstizioni, quindi l'ultimo episodio inizia con un salto temporale di 1 anno. *It's okay, That's Love* (2014) usa un salto temporale nel mezzo dell'ultimo episodio per mostrare il modo in cui i pazienti psichiatrici stavano guarendo nel tempo.

Alcuni drammi trarranno vantaggio dal breve lasso di tempo in cui vengono girati e trasmessi per offrire un lasso di tempo molto intenso e breve. *3 Days* e *God's Gift* sono forse i più emblematici di questo tipo di narrazione. *3 Days* si svolge nell'arco di 9 giorni in totale dal 4 marzo al 14 marzo, mentre *God's Gift* trascorre la maggior parte del suo tempo di discorso nelle due settimane prima della morte della figlia del personaggio principale. Poiché tutti i 16 episodi vengono girati in un lasso di tempo così breve, è molto più facile logisticamente trasmettere la brevità del lasso di tempo che con un programma di riprese più lungo come negli Stati Uniti, dove la prima parte della stagione viene girata in estate e gli ultimi episodi girati in inverno.

Eppure i drammi coreani vengono girati in un lasso di tempo così breve che è incredibilmente difficile mostrare il passare delle stagioni. Oltre a creare nuovi set, per i quali non c'è tempo, i drammi coreani devono utilizzare il mondo reale o le scene sonore esistenti. Alcune serie cercheranno di mostrare un po' di tempo che passa, magari nella prossima stagione, ma questo può portare a dissonanze visive. Una scena ambientata in primavera con i personaggi vestiti per il caldo clima primaverile, ma il respiro degli attori rende chiaro che le riprese sono avvenute quando era ancora inverno.

CONCLUSIONE

Quando i set di DVD televisivi sono diventati popolari, spesso includevano clip dei BTS o commenti del regista. Questi piccoli scorci dietro le tende tirate sulla produzione sono assaporati da fan e telefilii. C'è un interesse profondo e duraturo per il mondo della produzione da parte di molti telespettatori ma anche una diffusa ignoranza e mancanza

di informazioni. Nel campo degli accademici, è necessario fare di più per affrontare il problema di questa mancanza di informazioni. Per compiere passi concreti per colmare questa lacuna nella ricerca accademica bisogna riconoscere due cose: l'importanza della produzione all'interno del campo accademico televisivo e la sua complessità.

Questa tesi ha tentato in piccolissimo modo di affrontare la prima questione illustrando attraverso un'analisi comparativa quanto la produzione possa creare stili diversi di televisione. Anche se si può ripetere all'infinito che la produzione è un passaggio fondamentale, ho trovato più facile mostrarne l'importanza contestualizzando la produzione in un contesto globale. Per quanto ciò metta in discussione anche le narrazioni della superiorità anglofona, ri-contestualizza anche le domande sulla qualità degli spettacoli televisivi nel mondo occidentale. La produzione televisiva negli USA non dovrebbe essere considerata importante a causa dei falsi concetti che la televisione americana sia il modo migliore o più ottimizzato per fare televisione, la produzione televisiva dovrebbe essere considerata importante perché è un sistema imperfetto che continua a funzionare.

Il secondo aspetto da riconoscere è che la produzione televisiva è complessa. Descrivere la produzione in termini ampi può essere necessario, ma deve essere considerato attentamente nel modo in cui oscura il sistema multiforme. La produzione televisiva è un sistema adattivo complesso che non può essere semplificato. Come contempla Dong-Ryul Roh, è un sistema che si evolve attraverso un processo di interazione attiva con fattori esterni o altri complessi sistemi adattativi.⁷⁷

La produzione televisiva dura molti mesi per offrire agli spettatori un prodotto su cui tornare settimana dopo settimana. Lo sforzo di centinaia di persone sintetizzato in un'immagine in movimento trasmessa su uno schermo televisivo. Questa tesi ha cercato di ricollegare il prodotto alla produzione. Per dare un senso alle immagini che hanno rapito milioni di persone in tutto il mondo. Per esaminare le pratiche complesse che regolano il modo in cui vengono realizzati i prodotti che consumiamo.

Le serie televisive sono scommesse finanziarie e artistiche e il pubblico può essere volubile e incoerente. La produzione è un sistema complesso che cerca di soddisfare clienti complessi. La serie televisiva esaminata ha ricevuto una certa misura

⁷⁷ Roh Dong-Ryul, "Il ruolo delle agenzie di intrattenimento nello sviluppo dell'industria della produzione teatrale", *The Journal of the Korea Contents Association*, vol. 16, n. 6, giugno 2016, pp. 82–93.

di successo, ma quel successo non era garantito quando sono iniziati i progetti. Piuttosto, tutti coloro che hanno lavorato ai progetti hanno dovuto fare scelte personali e professionali per impegnarsi in un complesso sistema.

Bibliografia

“04화 내가 니 시다바리가?” 드라마 기획PD 잔혹사, 9 aprile 2019,
<https://brunch.co.kr/@rmk011/13>.

“08화 이름을 말할 수 없는 자, 쉼도우 작가” 드라마 기획PD 잔혹사, 10 maggio 2019,
<https://brunch.co.kr/@rmk011/20>.

Abreu Raf, "15 TV Shows That Were Canceled Mid-Filming", ScreenRant, febbraio 2018, <https://screenrant.com/tv-shows-canceled-mid-filming/>.

Allam Rasha, "Media Landscapes: Egypt", European Journalism Centre, <https://medialandscapes.org/country/egypt>.

Amin Bahira, The Shoot Stops for No One: The Labor behind the Camera in Egyptian Film and TV, 13 luglio 2021, <https://www.madamasr.com/en/2021/07/13/feature/culture/the-shoot-stops-for-no-one-the-labor-behind-the-camera-in-egyptian-film-and-tv/>.

Armbrust Walter, 10 Synchronizing Watches: The State, the Consumer, and Sacred Time in Ramadan Television, p. 20.

Bae Jin-Ah, A Study on the TV Drama Production System, 2006.

Banhawy Yasmin El, "Why Is the Egyptian State Monopolizing the Entertainment Industry?" OpenDemocracy, giugno 2019, <https://www.opendemocracy.net/en/north-africa-west-asia/why-egyptian-state-monopolizing-entertainment-industry/>.

"Behind the K-Drama Scenes", DramaBeans, 11 maggio 2007, <https://www.dramabeans.com/2007/05/behind-the-k-drama-scenes/>.

Bielby Denise D., C. Lee Harrington, "Video Cultures: Television", International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, Elsevier, 2015, pp. 80–86.

Bielby Denise D., and C. Lee Harrington. "Managing Television's Cultural Properties", Global TV, New York University Press, 2021, pp. 101–43.

Booth Paul, "Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television", Television & New Media, vol. 12, no. 4, luglio 2011, pp. 370–88.

Brook George, Surviving the Roller Coaster: Worst Practices in Project Management within the Television Production Industry, Project Management Institute, 2004.

BunBun Jessica, Matthew Stefan, "Grey's Anatomy Season 17: A Look at the Writers' Room!" Matt & Jess TV Commentary, <https://cartermatt.com/413484/greys-anatomy-season-17-a-look-at-the-writers-room/>.

Cha E, "Hwang Jung Min's Agency Shares Update On His Health After He Is Taken To Emergency Room", Soompi, 8 ottobre 2020, <https://www.soompi.com/article/1430223wpp/hwang-jung-mins-agency-shares-update-on-his-health-after-he-is-taken-to-emergency-room>.

Christie Ian, *Storytelling and Mainstream Television Today – A Dialogue*, 2021, p. 15.

Chung Tae-Sub, "A Study on the Application of Visual Special Effects to TV Dramas; Focus on Descendants of the Sun, Mr. Sunshine." *Journal of the Korea Academia-Industrial Cooperation Society*, vol. 20, no. 3, marzo 2019.

Clack Zoanne, "Co-Pilots: Insecure", Zoom, 27 aprile 2021.

Dong Sun-hwa, "K-Drama Female Staff - 20-Hour Working Days for \$177 a Month", *The Korea Times*, 22 luglio 2018, https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2018/07/688_252576.html.

Drake Philip, "Reframing Television Performance", *Journal of Film and Video*, vol. 68, no. 3–4, 2016, p. 6.

El Khachab Chihab, *State Control over Film Production in Egypt*, settembre 2020.

Epstein Adam, "Half of US Broadcast Network Dramas Are about Cops", *Quartz*, giugno 2020.

Essam Angy, "Nelly Karim: The Queen of Naturalness", *Egypt Today*, 9 marzo 2019.

Farmer Ann, "Jean de Segonzac and a Host of Directors Have Kept Law & Order: Special Victims Unit Fresh, Fast- Paced and Inventive for 14 Seasons. It May Be Familiar but It's Never Routine", p. 4.

"Filming Dates", *Supernatural Wiki: A Supernatural Canon & Fandom Resource*, http://www.supernaturalwiki.com/Filming_dates.

Fouad Ahmed, "Will Netflix Boost Stagnant Local TV Industry?" *New African*, vol. Nbr. 597, no. agosto/settembre 2019, agosto 2019, pp. 58–59.

Friedman Theo, "WGA Minimums — Writers Guild Pay Rates Explained", *StudioBinder Blog*, 21 marzo 2021, <https://www.studiobinder.com/blog/wga-schedule-of-minimums>.

García Alberto N, *A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television*, no. 11, 2016.

Garrison Lindsay H, "Defining Television Excellence 'On Its Own Terms': The Peabody Awards and Negotiating Discourses of Quality", *Cinema Journal*, vol. 50, no. 2, 2011, pp. 160–65.

Gong YuTong, Hyung-Deok Shin, "Impact of a Length of Drama Broadcasting on Celebrity Casting", *Journal of the Korea Academia-Industrial Cooperation Society*, vol. 21, no. 6, 2020.

Grindstaff Laura, Turow Joseph, "Video Cultures: Television Sociology in the 'New TV' Age", *Annual Review of Sociology*, vol. 32, no. 1, agosto 2006, pp. 103–25.

"Ha Ji Won Confesses She Had Secret IV Drips", Soompi, 27 ottobre 2011, <https://www.soompi.com/article/368083wpp/ha-ji-won-confesses-she-had-secret-iv-drips>.

Han JiHye, "'겨울연가' 김은희 작가가 말하는 드라마의 세계", *Sejong Post*, 3 novembre 2017, <http://www.sjpost.co.kr/news/articleView.html?idxno=22317>.

"Here's Why Park Bo Young Has Refused so Many Sponsorship Offers." *Koreaboo*, 30 marzo 2017, <https://www.koreaboo.com/news/heres-park-bo-young-refused-many-sponsorship-offers/>.

Herman Luc, Vervaeck Bart, "Narrative Interest as Cultural Negotiation", *Narrative*, vol. 17, no. 1, 2008, pp. 111–29.

Hibberd James, "How to Tell If a TV Show Is Really Canceled", *Entertainment Weekly*, novembre 2014, <https://ew.com/article/2014/11/06/canceled-show/>.

Hului Patricia, "10 Things behind the Scenes of Korean Dramas You Might Not Know", *Kajo Magazine*, aprile 2020.

Ju Hyejung, "National Television Moves to the Region and beyond: South Korean TV Drama Production with a New Cultural Act", *The Journal of International Communication*, vol. 23, no. 1, gennaio 2017, pp. 94–114.

Kalbi, "K-Drama Series – Live-Shoot System" *Korean Culture Blog*, <https://koreancultureblog.com/2016/10/03/k-drama-series-live-shoot-system/>.

KDrama Commenter, "I've Seen Tweets That #PrivateLives Is Really Confusing", 2020, https://twitter.com/korean___dramas/status/1322483111825821696?lang=en.

Kharroub Tamara, Weaver Andrew, "Portrayals of Women in Transnational Arab Television Drama Series", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 58, no. 2, aprile 2014, pp. 179–95.

Kil Sonia, "Korean Dramas Adopt Pre-Produced Format to Mixed Results", *Variety*, aprile 2017,
<https://variety.com/2017/tv/asia/korean-dramas-descendants-of-the-sun-pre-produced-format-1202019925/>.

Kim Mi-Sook, "A Study on Role of Production Company Executive Producer as Drama Producer", *The Journal of the Korea Contents Association*, vol. 21, no. 10, ottobre 2021, pp. 286–308.

"Kim Soo Hyun Sleeps Only 1 Hour? The Reality of Drama Filming Schedules", *Soompi*, 1 febbraio 2014,
<https://www.soompi.com/article/576275wpp/kim-soo-hyun-sleeps-only-1-hour-the-reality-of-drama-filming-schedules>.

Kim Yang-Hee, "TV Producer's Suicide Causes Troubled Industry to Reflect", *The Hankyoreh*, 27 luglio 2013,
http://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_entertainment/597363.html.

Kim Yang-Hee. "The Unglamorous Lives of Korean Drama Actors", *The Hankyoreh*, 4 giugno 2013, https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_entertainment/590405.html.

Kimball Trevor, "Trauma: NBC TV Show Cancelled (for the Second Time); No Season Two", *TV Series Finale: Cancelled & Renewed TV Shows*, 14 maggio 2010,
<https://tvseriesfinale.com/tv-show/trauma-cancelled-season-two-15033/>.

Ko Ji-seon, "Joo Won Loses 7 Kg While Shooting 'Yong-Pal'", *The Korea Herald*, 7 settembre 2015,
http://kpopherald.koreaherald.com/view.php?ud=201509071750574117467_2.

"Korean Dramas: Glamorous on the Outside, Deadly Inside", *The Korea Bizwire*, ottobre 2015,
<http://koreabizwire.com/korean-dramas-glamorous-on-the-outside-deadly-inside/43846>.

Kraidy Marwan M., Khalil Joe F., "A Short History of Arab Television", *Arab Television Industries*, British Film Institute, 2009, pp. 9–32, 99-122.

Lee Edmund, “As TV Industry’s \$20 Billion Week Starts, Signs That Streaming Isn’t King Yet”, *The New York Times*, 12 maggio 2019.

Lee Sang-Bum, “Study on the Systems and Structures of Writing for Television Dramas and Movies in Korea -Focusing on its Characteristics and Problems”, *The Journal of the Korea Contents Association*, vol. 15, no. 10, ottobre 2015, pp. 66–82.

Lee Sangoak, “A Longitudinal Analysis of Foreign Program Imports on South Korean Television, 1978–2002: A Case of Rising Indigenous Capacity in Program Supply”, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 51, no. 1, aprile 2007, pp. 172–87.

Lehman Daniel, “Recasting Roles After Pilot Season”, *Backstage*, <https://www.backstage.com/magazine/article/recasting-roles-pilot-season-5182>.

Martínez M. Angeles, “Storyworld Possible Selves and the Phenomenon of Narrative Immersion: Testing a New Theoretical Construct”, *Narrative*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 110–31.

Mayer Vicki, et al., *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, 2009.

Mazzara Glen, “How to Succeed in a Writers’ Room”, *Sundance Collab*, collab.sundance.org/catalog/What-Actually-Happens-in-a-TV-Writers-Room.

McDonald Adrian, et al, 2018 *Television Report*, Film L.A. Inc, 2018.

McDonald Adrian, Sandru Corina, 2016 *Pilot Production Report*, Film L.A. Inc, 2016.

McDonald Adrian, Sandru Corina, 2017 *Pilot Production Report*, Film L.A. Inc, 2017.

Mittell Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, 2015.

Nam S, “Na In Woo Talks About How He Was Cast For ‘River Where The Moon Rises,’ Difficulties Of Filming 20 Episodes In 5 Weeks, And More”, *Soompi*, 28 maggio 2021, <https://www.soompi.com/article/1471754wpp/na-in-woo-talks-about-how-he-was-cast-for-river-where-the-moon-rises-difficulties-of-filming-20-episodes-in-5-weeks-and-more>.

Omega Jan, “‘Introverted Boss’ Improves After K-Drama Script Changes, Praised By Viewers”, *Inquisitr*, 21 febbraio 2017,

<https://www.inquisitr.com/3982279/introverted-boss-improves-after-k-drama-script-changes-praised-by-viewers/>.

Phalen Patricia F., et al, "Who You Know in Hollywood: A Network Analysis of Television Writers." *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 60, no. 1, gennaio 2016, pp. 160–70.

Pickel James, "Supernatural From Script to Screen: Editor James Pickel", 6 ottobre 2016,
http://www.supernaturalwiki.com/Supernatural_From_Script_to_Screen:_Editor_James_Pickel.

Rhyne C. C, *Looking behind the Scenes: Project Management in the Motion Picture Industry*, Project Management Institute, 2008.

Rindskopf Jeff, "The 10 Most Expensive TV Shows of 2015", *Showbiz Cheatsheet*, 22 aprile 2016,
<https://www.cheatsheet.com/entertainment/the-10-most-expensive-tv-shows-of-2015.html/>.

Roh Dong-Ryul, "Entertainment Agencies' Role in the Development of the Drama Production Industry", *The Journal of the Korea Contents Association*, vol. 16, no. 6, giugno 2016, pp. 82–93.

Roh Dong-Ryul, "Performance and Genre Diversity of Pre-produced Drama", *The Journal of the Korea Contents Association*, vol. 18, no. 7, luglio 2018, pp. 64–73.

Ruffino Marco, Brembilla Paola, "Narrative Ecosystems through the Network Analysis Lens. Step One: The Production of U.S. TV Series, between Capital and Labor Strategies", *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, vol. Vol 2, giugno 2016, pp. 55-68.

Schoenbach Klaus, et al, "Media Industries in the Middle East", *Media Industries in the Middle East*, <http://www.mideastmedia.org/industry/2016/>.

Scott Allen J, "The Other Hollywood: The Organizational and Geographic Bases of Television-Program Production", *Media, Culture & Society*, vol. 26, no. 2, marzo 2004, pp. 183–205.

Shattuc Jane M, "Television Production: Who Makes American TV?" *A Companion to Television*, a cura di Janet Wasko, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 142–54.

“Sign Apologizes for Glitchy Finale, Promises a Do-Over”, DramaBeans, 11 marzo 2011, <https://www.dramabeans.com/2011/03/sign-apologizes-for-glitchy-finale-promises-a-do-over/>.

Song Soho, “The Evolution of the Korean Wave: How Is the Third Generation Different from Previous Ones?” Korea Observer - Institute of Korean Studies, vol. 51, no. 1, febbraio 2020, pp. 125–50.

Song YoonKyeong, “하루 20시간 ‘디졸브 노동’...카메라 뒤에서 사람이 죽어간다.” The Kyunghyang Shinmun, 1 settembre 2018, <https://m.khan.co.kr/national/labor/article/201809010600035>.

Steinberg Brian, “Inside TV’s Terrible, Horrible, No Good, Very Bad Upfront”, Variety, ottobre 2020.

Sung So-young, “Product Placement Frustrates Drama Fans”, Korea JoongAng Daily, 12 gennaio 2011, <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2930883>.

Sunwoo Carla, “Joo Won Gets Replenished by IV Drip during Filming”, Korea JoongAng Daily, 2 agosto 2012, <https://koreajoongangdaily.joins.com/2012/08/02/etc/Joo-Won-gets-replenished-by-IV-drip-during-filming/2957269.html>.

Tasker Yvonne, “Television Crime Drama and Homeland Security: From Law & Order to ‘Terror TV’”, Cinema Journal, vol. 51, no. 4, 2012, pp. 44–65.

“The Perils of the Live-Shoot Drama System”, DramaBeans, 27 marzo 2011, <https://www.dramabeans.com/2011/03/the-perils-of-the-live-shoot-drama-system>.

Thurston Barry, Television in the Global Market, 2021, p. 30.

“TV Long View: How Much Network TV Depends on Cop Shows”, Hollywood Reporter, giugno 2020, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/heres-how-network-tv-depends-cop-shows-1299504/>.

Villarreal Yvonne, Stephen Battaglio, “NBCUniversal, Fox Unveil Fall Lineups to Launch Upfronts Week in New York”, LA Times, 14 maggio 2018.

Wurts Anne, et al, 2019 Television Report. Film L.A. Inc, 2019.

Wurts Anne, et al, 2020 Television Report. Film L.A. Inc, 2020.

Yang Sung-Hee, and So-young Sung, "We'd like More Drama with Our Ads, Please", Korea JoongAng Daily, 23 agosto 2013, <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/Article.aspx?aid=2976690>.

Yoo Gun-Sik, A Study on the Factors to Selection for Production of Terrestrial TV Dramas, Kwangwoon University, 2015.

"드라마 제작PD _ 프롤로그" 드라마 제작PD로 일하고 있습니다, 4 settembre 2021, <https://brunch.co.kr/@mwondle/6>.

Sitografia

asianwiki.com

elcinema.com

scoopempire.com

wiki.d-addicts.com

youn7.com

Filmografia

3 Days, SBS, 2014.

Angry Mom, MBC, 2015.

Beyond Reproach, 2016.

Blindspot, NBC, 2015 - 2020.

Countdown, 2014.

The Devil Game, 2015.

The Flash, CW, 2014 - in corso.

Forever, ABC, 2014 - 2015.

God's Gift - 14 Days, SBS, 2014.
Gotham, FOX, 2014 - 2019.
Grand Hotel, 2016.
Hawari Bucharest, 2015.
It's Okay, That's Love, SBS, 2014.
Jane the Virgin, CW, 2014 - 2019.
The Jewish Quarter, 2015.
Limitless, CBS, 2015 - 2016.
Lucky Romance, MBC, 2016.
Madam Secretary, CBS, 2014 - 2019.
Mr. Baek, MBC, 2014.
Quantico, ABC, 2015 - 2018.
Rosewood, FOX, 2015 - 2017.
Seven Commandments, 2014.
Shopping King Louie, MBC, 2016.
Scorpion, CBS, 2014 - 2018.
She Was Pretty, MBC, 2015.
Wanoos, 2016.
Wedding Song, 2016.
Woman with a suitcase, MBC, 2016.
Women's Prison, 2014.
Yong-Pal, SBS, 2015.