

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Seriale/Reale
supplemento al n.

8

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web
Ottobre 2019 - Supplemento al n. 8
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

Redazione: Angela Maiello (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Alma Mileto, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

METTERE A SISTEMA LA REALTÀ	4
Nicola Lusuardi	
LA PROSSIMITÀ DI CIÒ CHE SI RIPETE	8
Angela Maiello	
LA REALTÀ IN FORMA DI COMEDY	12
Luca Barra	
WHERE HAVE ALL THE FATHERS GONE?	16
Daniela Cardini	
QUO VADIS, BABY?	20
Valentina Re	
AI CONFINI DELLA REALTÀ TELEVISIVA	25
Damiano Garofalo	
REALTÀ AUMENTATA O FINZIONE DIMINUITA?	30
Luca Bandirali	
ARTE DEL ROMANZO E ARTE DELLA SERIE	34
Carlo Tirinanzi De Medici	
VIVIAMO TEMPI SERIALI	39
Massimiliano Coviello	
MONDI SERIALI	44
Tommaso Matano	

Mettere a sistema la realtà

Nicola Lusuardi

Drammaturgia del racconto seriale.



La drammaturgia per l'audiovisivo, che sia destinata a una narrazione cinematografica unitaria o che sia sviluppata in qualunque forma di espansione seriale, ha col *reale* un rapporto rigorosamente duplice. A partire da questa premessa comune si definisce la differenza e la specificità del seriale. Ossia la risposta alla domanda: quale relazione il *seriale* intrattiene con il *reale* che il cinematografico invece non potrebbe intrattenere?

La duplicità del drammaturgico si istituisce sull'articolazione necessaria tra argomento e tema. L'argomento è il materiale da cui si elabora la trama. Il tema è la ragione per cui affrontiamo l'argomento con quella specifica strategia narrativa: di che cosa voglio veramente parlare mentre racconto questa storia? Prendiamo ad esempio *Gomorra*, se accettiamo una semplificazione radicale e ovviamente del tutto insufficiente, l'argomento è la camorra, il tema è il potere. E le due cose funzionano molto diversamente nel loro rapporto con la realtà.

Sul piano dell'argomento, il racconto esercita sempre una funzione di *rispecchiamento* del mondo conosciuto dallo spettatore. Questo rispecchiamento può essere ad alta densità – come nelle poetiche realiste – o a bassa intensità – come nelle saghe fantasy. I drammi sociali – così come tante serie *crime* – tendono a definire un perimetro finzionale direttamente riferito a una realtà riconoscibile dallo spettatore, poi – all'interno di quello – organizzano conflitti potenzialmente descrittivi delle dinamiche in atto nel mondo reale. Invece un racconto di fantascienza o un fantasy creano un mondo finzionale adiacente alla realtà riconoscibile in ogni aspetto eccetto quelli che caratterizzano la natura di genere del prodotto e ne definiscono l'identità estetica. Come a invitare lo spettatore in un luogo in cui può orientarsi ma nel quale si innesta un elemento sorprendente.

Sul piano del tema accade qualcosa di completamente diverso. Il tema rimanda all'esperienza interiore dell'autore al lavoro. È il vero oggetto della sua indagine, ciò che determina l'urgenza di organizzare quel racconto per cercare la risposta a una domanda profonda a cui è sostanzialmente impossibile rispondere. Per questo il tema determina l'identità del racconto. Il lavoro dell'autore è comprendere di cosa quel mondo narrativo lo obbliga a parlare. Si tratta in questo caso di questioni attinenti alla nostra esistenza, alla nostra esperienza di esseri umani e/o parte di un sistema di relazioni umane. Il tema è infatti l'unica ragione per cui gli spettatori aderiscono a una storia: non perché tutti siamo professori di chimica frustrati e senza un soldo che decidono di cucinare metanfetamina ma perché tutti viviamo dentro di noi la tentazione del male e l'interrogativo sulla sua natura.

Dunque abbiamo da una parte l'argomento che si riferisce al *reale* inteso come mondo fuori da noi, dall'altra il tema che si riferisce alla nostra *reale esperienza* in questo mondo. E su questa distinzione che appartiene alla drammaturgia in sé si misura quello che possiamo considerare specifico di quella seriale. Il paradigma seriale è caratterizzato da almeno due tratti che ne individuano l'identità estetica e il processo creativo che la riguarda. Il primo consiste nella vocazione potenzialmente interminabile del racconto. Quando si crea una serie non si crea una storia, ma si crea un insieme di condizioni preliminari in grado di generare un numero imprecisato di storie... virtualmente infinite (salvo che poi ovviamente prima o poi verranno "terminate" dal broadcaster e/o dal pubblico). Il secondo aspetto è la natura episodica, ossia la necessità del progetto narrativo di svilupparsi per unità specifiche, identificabili e separate tra di loro. Come se al lavoro ci fosse un principio catalogico: per raccontartelo ho bisogno non di una storia ma di un catalogo di storie.

L'insieme di queste due caratteristiche conferisce all'esercizio di *narrare serialmente* una qualità intrinsecamente sistematica, come nel progetto di una trattatistica che si proponga di ordinare, raccontare e commentare tutti gli aspetti possibili di una certa questione. La "questione" in drammaturgia è l'interrogativo tematico su cui si innesta il racconto. E nel caso di una serie deve essere tanto largo, intenso e ambizioso da proporre infiniti tentativi di risposta, ovvero infiniti conflitti possibili che nascono dalla ricerca inesausta di risposte mai davvero soddisfacenti, corrette o definitive. Per questo il *seriale* tende a ospitare naturalmente narrazioni che, per postura e ambizione del formato e del paradigma, stabiliscono col *reale* un'esplorazione di stile e qualità più implicitamente trattatistica. Come nei modi della filosofia. Magari di una filosofia bassa e spicciola, ma non per questo meno vasta nella sua necessità di affrontare il tema con ampiezza per vederne ogni aspetto e declinarne ogni contraddizione. Questa necessità essenziale dell'atteggiamento seriale determina la natura specifica del processo creativo, la postura mentale degli autori e la tecnica per organizzare il progetto narrativo.

Per cogliere sinteticamente la differenza si può pensare al lavoro compiuto da Alan Ball tra *American Beauty* (Mendes, 1999) e *Six Feet Under* (2001-2005). *American Beauty* è una delle sceneggiature cinematografiche più belle degli ultimi trent'anni. Alla base del racconto c'è una domanda tematica molto precisa: *è possibile recuperare la felicità perduta?* L'intero racconto si incarica di cercare una risposta a questa specifica domanda – posta dal protagonista all'inizio del film – attraverso la vicenda di un quarantenne in grande crisi esistenziale che si innamora di una compagna di classe della figlia. Con un arco narrativo di impressionante precisione tematica e straordinaria poesia, il protagonista arriva nel terzo atto a trovare la sua risposta, ossia: *no non è possibile, l'unico modo per essere felici è accettare la bellezza della tua propria morte.*

Due anni dopo *American Beauty*, Alan Ball crea per HBO una serie diventata di culto, *Six Feet Under*. La ricerca interiore – l'interrogarsi esistenziale che lo guida – è prossima a quella che aveva ispirato *American Beauty*, ma il formato seriale e il suo specifico obiettivo estetico determinano un approccio completamente diverso e, da esso, un sistema di conseguenze drammaturgiche e spettacolari sostanzialmente irriducibili a quelle del film precedente.

Se il film poneva una domanda esplicita sulla *felicità perduta*, la serie pone una domanda più ampia sul *senso della vita*. Se il film approdava alla morte del protagonista, la serie sceglie come arena il luogo che ospita il catalogo potenziale di *ogni morte possibile* (la famiglia protagonista gestisce una *funeral home*). E il racconto sviluppa nell'arco delle stagioni l'esplorazione sistematica di tutte (o quasi) le possibili risposte sul senso della vita (il senso della vita è vivere l'attimo? Il senso della vita è progettare il futuro?), per verificare attraverso i personaggi quanto e come ogni risposta possa funzionare, che conflitti inneschi e dove si scontri con le proprie controindicazioni e la propria inadeguatezza.

Tutto cambia dunque nel processo creativo: dall'ideazione dell'arena alla definizione del sistema di personaggi che possa incarnare tutte le differenti posizioni rispetto alla questione centrale. Fino all'esplorazione di tutto quanto chi crea riesce a trovare dentro di sé come possibile risposta, i propri limiti e relative contraddizioni, dall'interno di un sistema di personaggi generati per vivere la domanda – e quindi abitare ciascuna di queste possibili risposte – secondo differenti prospettive. Ossia tutto ciò che poi si trasformerà nelle molteplici *story-line* del racconto.

Altri esempi si potrebbero portare analizzando le grandi serie almeno degli ultimi 40 anni. Mostrando ad esempio l'irriducibilità cinematografica di narrazioni come *Mad Men* (2007-2015) o quella persino più radicale di un classico capolavoro della narrazione seriale come *ER* (1994-2009), oggetto talmente specifico da individuare una sorgente tematica per definizione impossibile in una drammaturgia chiusa come quella cinematografica tradizionale, ossia la *lotta del collettivo per la salvezza della specie*, dove ovviamente la rappresentazione pertinente di oggetti narrativi come il

collettivo e la *specie* non può che darsi nelle forme della più ampia e brulicante pluralità catalogica (quindi episodica e seriale).

Per questo la tradizionale analogia della differenza tra cinema e serie come differenza tra *poesia* e *prosa* – col persistente pregiudizio che insinua – non è solo tecnicamente scorretta ma determina un ritardo culturale gravido di conseguenze che, nell'insieme del sistema formativo e industriale, ancora inchiodano l'Europa (complessivamente povera di *technè* drammaturgica) a un'affannosa rincorsa, con tutto ciò che ne consegue in termini di minorità culturale e pregiudizio economico. La distinzione corretta infatti – sempre che queste analogie abbiano un senso – sarebbe quella tra *poesia* e *filosofia*, per metodo e obiettivi. Comprenderlo gioverebbe molto ad afferrare la matrice dei capolavori che amiamo e a orientare correttamente i nostri processi creativi e decisionali avvicinandoli ai risultati a cui legittimamente dobbiamo ambire.

Riferimenti bibliografici

N. Lusuardi, *La rivoluzione seriale. Estetica e drammaturgia nelle serie hospital*, Dino Audino editore, Roma 2010.

La prossimità di ciò che si ripete

Angela Maiello

Le serie tv tra regole e tema.



Quando questo articolo sarà pubblicato, si sarà già consumato l'evento mediale/seriale dell'anno, ovvero la messa in onda del primo episodio dell'ultima stagione di *Game of Thrones*, la serie che per eccellenza rappresenta la *Second Golden Age* della serialità televisiva. Da oltre dieci anni le serie tv si sono imposte, infatti, quale fenomeno audiovisivo contemporaneo dominante, sia da un punto di vista culturale che da un punto di vista produttivo. Rispetto alla profondità di incisione di questo fenomeno si possono scegliere due strade interpretative.

Come spesso accade dinanzi ai grandi segni di novità della cultura popolare e non solo, si può prediligere la strada metodologica del continuismo - le serie tv non aggiungono nulla a quanto già non faccia (e meglio) il cinema - oppure quella del discontinuismo, per cui si coglie nella diffusione mass-mediale delle serie tv un elemento di novità rispetto all'esperienza audiovisiva così come si era configurata almeno fino al secolo scorso. Naturalmente entrambe le posizioni colgono dei punti di verità, che si può provare a mettere in contatto proprio a partire dalla domanda che fa da filo conduttore a questo speciale: quale rapporto c'è tra il seriale e il reale? Ovvero quale rapporto c'è tra i racconti seriali che sempre più si configurano come delle narrazioni mitologiche a bassa intensità, per citare l'ultimo testo di Ortoleva, e il reale, inteso sia come l'accadere degli eventi in mezzo a cui noi sempre ci troviamo, che come una specifica forma di vita, generata dalle grandi trasformazioni, innanzitutto tecnologiche, che hanno segnato l'ultimo ventennio?

Come scrive Lusuardi, il tema è la ragione primaria per cui vi è un'adesione da parte dello spettatore alle serie tv, ma più in generale ad una storia, e in questo sicuramente c'è un tratto di intrinseca continuità tra le serie tv e le grandi forme narrative che le hanno precedute. Ciò che ci appassiona, dopotutto, non è il gioco spietato dei troni, quanto quella originaria battaglia tra il bene e il male, con le sue zone d'ombra e quelle incursioni nel vissuto dei personaggi che eccedono la logica del potere e della guerra. Ciò che accade, però, con *Game of Thrones*, e più in generale

con tutti quei racconti capaci di influire nell'immaginario collettivo, di creare personaggi iconici, segnando un'epoca non soltanto televisiva (*Breaking Bad*, *Mad Men* o anche, in Italia, lo stesso *Gomorra - La serie*), è che questa modalità di adesione assume la forma di una prossimità molto forte tra lo spettatore e il racconto audiovisivo. Per dirla in termini ejzenštejniani, se da un lato il tema sollecita l'esperienza vissuta dello spettatore, è la rappresentazione e soprattutto la sua reiterazione, prolungata nel tempo e garantita dalla fecondità del tema stesso, a creare un rapporto di prossimità profonda tra lo spettatore e il racconto. La rappresentazione consiste, in altre parole, nelle regole che costruiscono il mondo narrativo entro cui quel tema viene sviluppato, conferendogli un'identità molto forte e connotando in modo iconico il tema stesso. Si crea, cioè, quella che Ejzenštejn definirebbe un'"immagine generalizzata", che viene rinnovata ogni volta a partire dalle condizioni di possibilità (le regole del mondo narrativo) che la rappresentazione prevede.

Il caso di *Game of Thrones*, di nuovo, è paradigmatico e autoesplicativo: l'ambientazione fantasy già di per sé riesce a connotare in modo molto forte quell'universo narrativo, che però non può essere ridotto semplicemente alla marca di genere. La rappresentazione di quel mondo, che ha un nome, Westeros, e che *nella realtà* non esiste, si costruisce poco a poco, episodio dopo episodio, attraverso la continua riproposizione di singole tessere (dalla lingua alle ambientazioni, dalle musiche ai costumi), in cui, però, riecheggia già vivida l'immagine di un mosaico che sta allo spettatore ricostruire. Un altro esempio che l'attualità ci porta a chiamare in causa è *Gomorra - La serie*, che è un esempio forse anche più interessante dal momento che si tratta di una città reale (Napoli e il suo entroterra) e di vicende notoriamente accadute e restituite dalla cronaca. Anche in questo caso il genere di appartenenza delle serie non basta a decodificarne il mondo narrativo, che viene restituito attraverso una dettagliata rappresentazione che si compone di molti elementi.

La specificità delle serie risiede, dunque, in questa reiterazione, in questo continuo rinnovamento del tema attraverso le regole della sua rappresentazione, quale principio formale, esplicitato e riconosciuto. E la reiterazione della rappresentazione viene garantita sì dal tema stesso, ma anche dalle specifiche condizioni di fruizione del formato seriale. La lunga durata, associata ad una sempre maggiore autonomia della visione, conseguente all'affermazione del modello *on-demand*, fanno sì che il tempo della visione e il tempo del racconto si sovrappongano, creando un effetto di prossimità dello spettatore a quell'immagine-mondo, prossimità che per molti versi risulta inedita. È esattamente su questo terreno che si coglie una relazione strettissima che le serie tv intrattengono con l'esperienza *tout-court*, a prescindere dal tema specifico del racconto o dalla minore o maggiore aderenza ad un reale inteso come restituzione di fatti o eventi realmente accaduti. In questa peculiare forma di prossimità che diventa nell'era della partecipazione online una forma di appropriazione da parte dello spettatore, le serie tv, e in particolare quelle tessere di mondo-

immagine di cui si compongono, diventano molto spesso strumenti per interpretare, leggere e riscrivere il reale, per ricostruire un senso di un'esperienza collettiva sempre più disgregata, liquida, tipica della nostra contemporaneità.

E qui tocchiamo un ultimo punto decisivo, che di nuovo segna una discontinuità con il cinema, e una forte aderenza delle serie tv al reale, inteso come la specifica forma di vita del nostro tempo. Sappiamo bene che la storia del cinema è costellata di immagini-mondo che hanno segnato in modo inequivocabile la nostra cultura; eppure quella capacità di agganciare il reale, associandovi una contro-immagine potente intorno alla quale si costituiscono vere e proprie comunità, oggi reali e virtuali (capacità che in tanti momenti il cinema ha espresso, pensiamo al dopoguerra italiano), oggi sembra essere prerogativa dei nuovi racconti seriali audiovisivi, in cui la reiterazione continua del tema attraverso il suo mondo narrativo riflette in modo inequivocabile ed efficace quel processo di riproducibilità e replicabilità dell'esperienza che si è inaugurata, seguendo Benjamin, proprio con la nascita del cinema. Le serie tv, con la loro lunga durata, a cui si accompagna un senso di potenziale interminabilità, segnano una discontinuità anche rispetto al concetto di opera e di autore, come dimostrano anche le condizioni creative e produttive da cui emergono nuove figure come quella dello *showrunner* e nuove prassi come il coinvolgimento di molteplici registi.

Che le serie tv siano l'occhio - e la mano, per restare al paradigma aptico che caratterizza la relazione contemporanea con le immagini - del XXI secolo? È una storia ancora tutta da scrivere che si evolve rapidamente, come dimostra il proliferare incontrollato di molteplici racconti ormai di breve durata. Da Netflix e dal modello produttivo-creativo che esso ha inaugurato, basato da un lato sulla singolarità della visione e dall'altro sulla profanazione degli interessi degli utenti/spettatori, prendono forma racconti ormai sempre molto brevi (spesso non si va oltre 2-3 stagioni) e spesso molto simili tra loro (pensiamo al tema dell'atipicità a cui solo Netflix ha dedicato diverse serie, pur molto interessanti, come *Atypical* e *Sex Education*). In queste nuove serie la dinamica tra tema e rappresentazione viene sbilanciata a favore del tema, con una progressiva perdita dell'iconicità del mondo narrativo e di quel processo di prossimità tra lo spettatore e il racconto. Forse si sta aprendo, o si è già aperta, una nuova fase della serialità: *winter is coming*?

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2011.

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985.

P. Ortoleva, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Milano 2019.

La realtà in forma di comedy

Luca Barra

Il rapporto tra comedy e realtà sociale.



Che cosa accomuna Al Gore e John McCain, Joe Biden e Donald Trump, Condoleeza Rice e Hillary Clinton? Certo, sono (o sono state) figure di primo piano nel mondo politico statunitense, magari su fronti opposti. Ma non c'è solo questo. Tutte, prima, dopo o durante la loro carriera ai vertici del Paese, hanno infatti partecipato, nel ruolo di se stessi o di un *alter ego* con poche variazioni, a qualche sitcom in onda in prima serata sui principali network americani. Gore ha promosso la sua crociata ambientalista (anche) in un episodio a tema di *30 Rock* (Nbc, 2006-2013), serie in cui anche Rice si è messa in gioco suonando un pianoforte a mezza coda nell'ufficio del protagonista, ed ex amante, Jack Donaghy (Alec Baldwin). Biden e McCain, insieme a Michelle Obama, hanno incontrato Leslie Knope (Amy Poehler), la protagonista di *Parks and Recreation* (Nbc, 2009-2015), nelle sue incursioni a Washington DC. Sempre Biden e Michelle Obama hanno preso parte al segmento speciale di *Veep* (Hbo, 2012-2019) realizzato in occasione di una White House Correspondents' Association Dinner. Trump è comparso in tempi non sospetti in *Willy, il principe di Bel Air* (*The Fresh Prince of Bel Air*, Nbc, 1990-1996) e *Sex and the City* (Hbo, 1998-2004). Hillary Clinton ha tentato di dare slancio alla sua campagna presidenziale con un'incursione in *Broad City* (Comedy Central, 2014-2019) e ha poi elaborato la sconfitta in una rapida comparsata nella nuova stagione, ripartita a distanza di vent'anni, di *Murphy Brown* (Cbs, 1988-1998; 2018-).

Si potrebbero fare molti altri esempi. Ma già questa rassegna, che si limita solo al dato superficiale della presenza effettiva di politici (o di figure pubbliche in disarmo, o ancora in divenire) nelle narrazioni tv più leggere, forse minori, solo apparentemente banali, è indicativa di un rapporto profondo, e duraturo, tra la sitcom, e in generale la serialità di tipo comedy nella televisione americana, e la realtà sociale, culturale e politica degli Stati Uniti degli ultimi decenni. Un legame fatto di contaminazioni inattese e di continui rispecchiamenti, di pezzi del quotidiano traslati nel racconto e di contrappunti del piccolo schermo su quanto accadeva fuori, di partecipazioni dirette e allusioni indirette, di riferimenti, gag e battute. In

sostanza, paradossalmente (ma fino a un certo punto), è proprio il genere seriale accusato di essere più finto, quello tacciato del massimo grado di artificialità, allora, a dare spazio ai maggiori innesti del reale entro l'informe e onnivora materia televisiva. Guardando in particolare alla serialità comedy statunitense contemporanea, si possono individuare due percorsi principali, distinti ma in qualche modo speculari, impegnati a intessere un dialogo tra le risate tv e una realtà che passa anche dai media.

La prima traiettoria è quella della sitcom che potremmo definire "classica", ma che occupa tuttora spazi pregiati sulle reti principali ed è saldamente in testa, ogni settimana, nelle graduatorie dei programmi più visti dal pubblico americano. La situation comedy dalla storia ormai lunga, con radici saldamente fissate nel teatro leggero. Quel genere specificamente televisivo, definito già negli anni cinquanta come "l'asse attorno a cui ruota il broadcasting" e considerato il perno delle reti generaliste e dell'offerta *mainstream*. Certo, c'è l'inevitabile stilizzazione data dalla messa in scena, ogni settimana, di una breve commedia e dal ripetersi, nuovo e sempre uguale, di situazioni destinate a risolversi nel giro di venti minuti, di spazi fissi, di personaggi che non sembrano imparare mai (quasi) nulla. Ci sono le quinte di cartone, i pezzi di bravura degli attori, registrati da quattro telecamere puntate in contemporanea, una regia che opera *live*, in diretta, "cotta e mangiata", secondo un modello produttivo-industriale definito in modo preciso. E c'è un pubblico in studio che assiste alla scena ("*filmed in front of a live studio audience*", si ricorda prima di cominciare) e che punteggia il racconto con le sue "risate in scatola", già pronte e spesso perfezionate in postproduzione. Ma negli interstizi del modello, nei margini lasciati dalla catena di montaggio, spesso trova ampio spazio il mondo reale, con i suoi fatti del giorno e le sue pulsioni di più lungo corso.

Da *Brooklyn Nine-Nine* (Fox, 2013-2018; Nbc, 2019-) all'ormai veterana *The Big Bang Theory* (Cbs, 2007-2019), da *Modern Family* (Abc, 2009-2019) a *Superstore* (Nbc, 2015-), da *Mom* (Cbs, 2013-) a *Single Parents* (Abc, 2018-) e alla ripartenza di *Will and Grace* (Nbc, 1998-2006; 2017-), per fare solo qualche esempio, la narrazione diegetica si arricchisce e si completa di materia extradiegetica, di squarci subitanei o di evoluzioni sottotraccia che collocano la sitcom in un *qui e ora* del tutto reale. Da una parte, così, alcune battute dei personaggi strizzano l'occhio alle notizie del giorno prima, all'attualità politica o sociale, alle mode culturali, ai successi cinematografici, televisivi e medialità *veri*, condivisi con gli spettatori. La risata nasce dal trovarsi in un attimo sbalzati fuori dal mondo narrativo, dalle "unghie sulla lavagna" di una plausibile incongruenza, dall'innestarsi improvviso di una realtà collettiva. Dall'altra parte, questioni più ampie, sociali e politiche, si inseriscono più o meno consapevolmente, trasfigurate, nelle relazioni tra i personaggi e nelle situazioni che affrontano: dalle "nuove famiglie" ai lavori sotto il salario minimo, dalla sicurezza nei contesti urbani all'educazione superiore, dall'immigrazione alle dipendenze. Si tratta del rinnovarsi di una lunga tradizione, che ha fatto sì che per decenni (e tuttora) lo sguardo della sitcom fosse ritenuto troppo

progressista dai conservatori e troppo moderato dagli attivisti *liberal*, componendo però in un sorriso le tensioni di un mondo reale addolcito, ma ben presente, in un racconto verosimile. Su entrambi i versanti, questa aderenza a quanto accade fuori nasce da un modello produttivo che ha tempi di scrittura e realizzazione molto più rapidi del *drama*, e una flessibilità forse meno “artistica” ma di indubbia efficacia; come da una modalità distributiva che, settimana dopo settimana, per molti anni, si intreccia con i ritmi quotidiani e stagionali degli spettatori, punteggia la vita quotidiana del pubblico.

Una seconda traiettoria, che con strumenti opposti arriva però a risultati simili, è quella percorsa invece da molta comedy statunitense contemporanea, sulle reti via cavo (da Hbo a Fx) come sulle piattaforme on demand (a partire da Netflix). A livello formale, nulla è più distante dalla sitcom “classica”: ambienti reali, riprese sporche, modello cinematografico della *single camera*, il ruolo forte di comici che sono pure autori, attori, protagonisti in una specie di *one-man-show* narrativo. Solo la durata resta di mezz’ora. Si pensi per esempio a *Louie* (Fx, 2010-2015) dell’antesignano Louis C.K., ora caduto in disgrazia, a *Master of None* di Aziz Anzari (Netflix, 2015-2017), all’*Atlanta* descritta da Donald Glover (Fx, 2016-) o ancora allo sguardo di Pamela Adlon in *Better Things* (Fx, 2016-). Una comicità più aspra, tipica della stand-up comedy, si mescola all’imbarazzo (*awkward*), allo straniamento, a una certa surrealtà, mentre spesso si passa senza soluzione di continuità (anche) a tonalità drammatiche, a un incedere documentaristico. Ma è proprio qui, però, che torna prepotente la realtà. Con la voluta confusione tra persona e *performer*. Con la descrizione sfrontata, senza belletti, aderente alle esperienze di molti, delle inezie del quotidiano, dei rapporti familiari, sentimentali, sessuali, delle complessità della vita adulta. Con racconti che cominciano spesso in *medias res*, che cambiano fuoco più volte dentro uno stesso episodio, che mettono insieme dei lacerti scollegati, veri o verosimili, senza più nemmeno porsi il problema, o la necessità, di una storia. Le risate di sottofondo spariscono, ma resta – e talora si rafforza – una visione anche “politica” sulla realtà contemporanea americana, sul centro e sui margini, sull’identità in divenire e su una società che cambia, in una lettura tendenzialmente progressista che può (talvolta) diventare un invito ad agire, o a provarci.

Che sia inserendola nella rodada macchina produttiva e narrativa della sitcom o invece presentandone dei frammenti (apparentemente) grezzi nei titoli più autoriali, sta di fatto però che la comedy americana non si tira mai indietro da un dialogo fitto con la realtà. Anzi, spesso è diventata lo spazio privilegiato per elaborare i cambiamenti politici e sociali o per scontrarsi con le cruciali minuzie della vita di tutti i giorni. Se comparata alla situazione italiana, emerge in tutta evidenza l’incapacità non soltanto di fare lo stesso, ma pure di avvicinarsi da lontano a un’analoga comprensione e rielaborazione del *nostro* reale. La sitcom nazionale, nonostante ripetuti tentativi, non ha mai attecchito davvero; la comedy si è adagiata sulla riproposizione del varietà e del cabaret, senza diventare una forma

espressiva matura, salvo poche eccezioni (*Boris?*) e nonostante alcuni comici molto bravi (Corrado Guzzanti, Antonio Albanese). Forse il problema dell'Italia con una serialità televisiva che possa far ridere sta tutto qui: nell'incapacità di dare valore e rilievo a generi come questi, considerati bassi e quindi poco importanti; e, causa e conseguenza insieme, nella rinuncia, o comunque nella sottovalutazione, di quel fondo di realtà che per forza deve stare alla base di ogni racconto comico, in modo che il valore e rilievo negati se li possa prendere.

Riferimenti bibliografici

- D. Marc, *Comic Visions. Television Comedy and American Culture*, Blackwell, Malden (Ma) 1997, II ed.
- B. Mills, *The Sitcom*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- C. Tryon, *Political Tv. Informazione e satira, da Obama a Trump*, minimum fax, Roma 2018.

Where have all the fathers gone?

Daniela Cardini

La figura paterna nella serialità contemporanea.



Una moratoria di cinque anni sul concetto di antieroe potrebbe giovare al racconto seriale contemporaneo? È noto che la fisionomia delle serie tv dal Duemila ad oggi è il risultato dell'equilibrio fra narrazioni estese, abitudini di fruizione potenzialmente compulsive e protagonisti criminali psicologicamente fragili; ma possono esistere figure maschili diverse dagli ormai onnipresenti personaggi moralmente imperfetti (Bruun Vaage 2015), delinquenti ma amanti della famiglia, empatici ma repellenti, assetati di potere ma psicologicamente fragili?

Dopo la "sbornia" degli ultimi anni appare urgente trovare nuove strade per raccontare l'universo maschile post-antieroeico (Palmieri 2019). Un buon punto di partenza è la rappresentazione della paternità: la rilevanza di questo tema sembrerebbe inversamente proporzionale alla sua assenza. Basta passare in rassegna la nostra non trascurabile esperienza di spettatori seriali per renderci conto di quanto siano scarse le figure paterne non stereotipate, non disfunzionali, non divertenti, non antieroeiche. Dunque, è in questo spazio apparentemente vuoto della rappresentazione del reale/seriale che potremo rintracciare qualche indizio interessante.

In principio erano i padri-patriarchi, punto di riferimento del clan familiare. Simpatici e affabili come il dottor Cliff Robinson (*The Cosby Show*, NBC, 1984-1992) oppure burberi come Jock Ewing nelle prime quattro stagioni di *Dallas* (CBS, 1978-1981). Uomini tutti d'un pezzo, totalmente compresi nel ruolo di "breadwinner" all'interno un modello valoriale basato su precisi confini gerarchici e di *gender*.

Nelle serie *drama* dei primi anni novanta i padri sono poco memorabili. Dietro lo scudo dell'ironia, è la sitcom più seria del decennio (e forse di sempre) a dar vita alla figura più rappresentativa: il commovente e irritante padre-cartoon Homer Simpson (*The Simpsons*, Fox, 1987-) esibisce con feroce chiarezza paure, miserie, goffaggini e debolezze del maschio

americano *blue collar*, con un'aderenza alla realtà che non avrebbe potuto essere altrettanto esplicita in una serie drammatica.

Nella comedy le contraddizioni di un ruolo in crisi emergono senza pietà. In *How I Met Your Mother* (CBS 2005-2014) il padre è una ingombrante presenza fuori campo che si vanta coi due figli, imbarazzati e annoiati, delle gesta della sua gioventù. In *Modern Family* (ABC 2009-), la sitcom che ha riscritto ruoli e modelli familiari, l'unico padre in una coppia tradizionale è più infantile delle proprie figlie. La più coraggiosa e delicata tematizzazione del ruolo paterno è al centro di *Transparent* (Amazon Video 2014-2017): il genitore protagonista è un trans e il magistrale titolo della serie sintetizza la difficoltà e l'invisibilità del padre nella società contemporanea.

Nelle serie *drama* dei primi anni Duemila, la rappresentazione del padre assume due fisionomie opposte. Da un lato il padre patinato, quel Sandy Cohen (*The O.C.*, Fox 2003-2007) che diventa il modello aspirazionale per una intera generazione di adolescenti: bello, ricco, intelligente, comprensivo, empatico, tanto irrealista da risultare stucchevole ma ancora oggi una pietra miliare del *teen drama*. Dall'altro lato, quello oscuro, avanza l'esercito dei padri antieroi, i "difficult men" (Martin 2018) disturbati, criminali, moralmente imperfetti capitanati dal monumentale Tony Soprano (*The Sopranos*, HBO 1999-2007), a cui il ruolo paterno provoca un'angoscia ben più profonda delle efferatezze che compie ogni giorno con l'altra sua "famiglia", quella mafiosa. Quante pagine sono state scritte su di lui, e quante sulla paternità di Walter White (*Breaking Bad*, AMC 2008-2013) che ne giustifica la deviazione verso il crimine, o sulla totale indifferenza del fascinoso Don Draper (*Mad Men*, AMC 2007-2013) verso i figli.

Pur nella loro parzialità, questi pochi esempi mostrano la paternità più che altro come tratto secondario e non come elemento fondante dell'identità dei protagonisti maschili. Dando voce alle contraddizioni della società contemporanea, la serialità ha raccontato il padre con cautela, lavorando prevalentemente per sottrazione; i personaggi maschili si definiscono più spesso attraverso la dimensione del potere, il rifiuto delle regole sociali o le relazioni di coppia. Un universo narrativo, dunque, ancora in larga parte inesplorato o imprigionato nei persistenti cliché sul ruolo del maschio.

Ma finalmente, ad un certo punto arriva Jack Pearson (*This Is Us*, NBC 2016-). Non un padre-mammo, ma il padre-madre perfetto, capace di calarsi al meglio in entrambi i ruoli. Autorevole e allo stesso tempo affettivo ed empatico, Jack si impegna nella costruzione di una famiglia tanto aspirazionale quanto credibile; ha ben chiari i valori entro i quali si muove (il sogno americano) e si fa carico di crescere i figli senza mai scimmiettare o togliere spazio al ruolo femminile; riscrive il ruolo del "breadwinner" senza permettere a questa funzione di prevalere gerarchicamente sulla componente femminile della coppia genitoriale. Una figura di uomo e di padre quasi epica, eppure profondamente umana e realistica.

Dal racconto familiare dei Pearson emerge una rappresentazione potente, credibile ed emozionante della *gender equality* intesa come capacità (e necessità) di ridisegnare i ruoli genitoriali, in uno scambio osmotico che

pone sullo stesso piano il maschile ed il femminile. Jack e Rebecca sono un padre-madre e una madre-padre che collaborano alla costruzione di una famiglia al tempo stesso tradizionale e modernissima, reale e aspirazionale dove le differenze vengono accolte e valorizzate, nella costante esplorazione del perimetro entro cui entrambi i genitori possono muoversi per raggiungere gli obiettivi comuni.

“Super Bowl Sunday”, la puntata 02×14 di *This Is Us*, è stata la più vista di una serie tv degli ultimi dieci anni, con ben 27 milioni di spettatori. Dietro ai grandi numeri si nascondono fenomeni sempre degni di attenzione. In questo caso, al netto dell’effetto-traino esercitato dal match del Super Bowl 2019 che la precedeva, il dato sottolinea l’eccezionalità di una serie tv della quale in Italia si è discusso troppo poco (tra l’altro è appena stata rinnovata da NBC per ben tre stagioni, evento più unico che raro in un mercato dominato dalle serie brevi e spesso poco longeve delle piattaforme streaming). Ma soprattutto – ed è quanto ci interessa qui – è indiscutibile che la chiave del successo di *This Is Us* sia il racconto a più voci della paternità, la grande assente nella serialità degli ultimi anni.

Accanto a Jack Pearson, quel padre “freaking superhero” – come lo definisce la moglie Rebecca – che non nasconde le sue debolezze ma lotta ogni giorno come un leone per superarle, c’è la bellissima figura del loro figlio adottivo Randall, anch’egli padre attento e generoso, impegnato ad affrontare i suoi fantasmi attraverso il doloroso confronto con i modelli paterni che abitano la sua esperienza. E c’è il racconto spietato della difficoltà fisica di diventare padre nel percorso di Toby, che desidera un figlio quanto e più della moglie Kate ma fatica ad averlo: per una volta, il punto di vista maschile è messo al centro del percorso lacerante verso una paternità disperatamente voluta. In *This is Us* il ruolo paterno non solo è centrale, ma è raccontato da molteplici prospettive che attraversano generazioni e classi sociali, grazie all’elegante intreccio di piani temporali che costruisce l’intelaiatura narrativa della serie.

E questa serie *mainstream* non è l’unico tentativo recente di affrontare la paternità in un racconto seriale. *Shtisel* (Dori/Netflix 2013-), serie israeliana distribuita da Netflix con sottotitoli in inglese, racconta la vita quotidiana di una famiglia ebrea ortodossa a Gerusalemme: un tema strettissimo che sulla carta non aveva molte *chance* di successo internazionale. Invece il programma è diventato un fenomeno ben oltre i confini delle comunità *haredim*, per diverse ragioni testuali e contestuali che non è possibile affrontare qui, ma che sono riconducibili tra l’altro proprio alla rappresentazione di una figura paterna molto densa.

Il rabbino Shulem Shtisel, da poco vedovo, è alle prese con un figlio artista che si innamora della donna sbagliata contravvenendo alle regole rigidissime della comunità che il padre stesso guida, e con una figlia che – suo malgrado – si è appena separata dal marito e deve badare a cinque figli. Shulem cerca di adempiere al ruolo di guida familiare e comunitaria con dolorosa tenerezza, burbero ma accogliente, legato alle sue radici ma consapevole che il mondo intorno a lui sta cambiando; non comprende le

scelte dei figli ma le rispetta e prova ad accompagnarli in quei nuovi territori emotivi e culturali dove non è attrezzato per arrivare; per amore dei figli si mette alla prova, in una tensione costante fra passato e presente che costituisce – come in *This Is Us* – una chiave simbolica potentissima di rappresentazione della paternità contemporanea.

Il successo inaspettato di questa serie “non ortodossa” dimostra che, se è vero che il racconto seriale ci avvolge in una membrana permeabile che attraversiamo continuamente per interpretare noi stessi e il mondo, allora il gradimento del pubblico verso figure paterne non solo antieroiiche è un segnale forte che autori e produttori, magari non solo statunitensi, dovrebbero cogliere.

Riferimenti bibliografici

- M. Bruun Vaage, *The Antihero in American Television*, Routledge, New York 2015.
B. Martin, *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie TV*, minimum fax, Roma 2018.
A. Palmieri, “Contro gli antieroi. Alla ricerca di nuovi modelli maschili”, *Link-Idee per la tv*, 10 giugno 2019.

Quo vadis, baby?

Valentina Re

Le donne e il *crime drama*.



Premessa: dietro e davanti la macchina da presa.

“In the new audiovisual panorama tv series and their female leading characters are now more popular than ever. Playing many different roles for ethnicity and age, whether as heroes or avengers they always hit the eye”. A esprimersi in termini tanto entusiastici è, in data 24 giugno 2019, l’account Instagram ufficiale del MIA (Mercato Internazionale Audiovisivo) di Roma.

Quel riferimento alle “protagoniste femminili forti”, associato al panorama contemporaneo della serialità televisiva, riecheggia, in maniera quasi istantanea, le logiche produttive e promozionali di uno dei player più importanti di questo stesso panorama. Nella homepage dell’account Netflix di chi scrive, la categoria “Programmi tv USA con una protagonista femminile forte” compare tra le prime raccomandazioni e, scavando un po’ nel catalogo, si scopre che la caratteristica della (o delle) protagonista femminile forte è combinata con varie possibilità di genere, dalla commedia al giallo. Nella categoria “Programmi tv con una protagonista femminile forte” troviamo (meglio, trovo) 42 titoli che spaziano da *Jessica Jones* (2015-2019) a *Collateral* (2018), da *Una mamma per amica* a *The Good Wife* (2009-2016), e un unico titolo italiano, *Baby* (2017-). Ci sono assenze che saltano subito all’occhio, anche limitandosi alla sola offerta che Netflix riunisce sotto il brand “Originali”: *Russian Dolls* (2019-), *La Mante* (2017), *La casa di carta* (2017-), *Sabrina* (2018), non avrebbero forse anche loro qualcosa di simile a delle protagoniste femminili forti?

Seppur non sia facile dare una dimensione quantitativa più solida a quella “popolarità senza precedenti” delle figure femminili nella serialità contemporanea, l’impressione generale è che la dichiarazione colga nel segno e che – senza volersi arrischiare in acrobazie “diacroniche” e fare confronti troppo rapidi con un passato non meglio definito – lo scenario televisivo sia oggi particolarmente ricco di personaggi femminili. Forti? Ma

in che senso? Complessi? Convenzionali, stereotipati, innovativi? Ma rispetto a cosa?

Su questi aspetti, evidentemente, la questione si fa più complicata, e limitarsi alle impressioni diventa rischioso. Così come rischiosa sarebbe la scelta di limitare l'analisi al solo livello della rappresentazione e alla sola figura femminile "on-screen". Non c'è pressoché raccomandazione, piano strategico, report o *policy brief* a livello europeo che non inviti a legare saldamente il tema della rappresentazione femminile nelle narrazioni audiovisive a quello dell'occupazione e delle professionalità femminili nell'industria audiovisiva o, più ampiamente, delle politiche a sostegno del *gender balance* e delle minoranze. Eppure, nel documento di sintesi del workshop "Gender imbalances in the audiovisual industries" (7 dicembre 2018), pubblicato dallo European Audiovisual Observatory, che rivendica la necessità di una prospettiva organica "behind the camera" e "on-screen", non pare di trovare menzione di rappresentanti di istituzioni italiane.

Le donne e il crime: prospettive di ricerca tra Italia ed Europa.

Nel volume di Sue Turnbull *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie tv più popolari* (2019), le questioni di genere, e in particolare la questione femminile, si guadagnano lo spazio di un capitolo, "Le donne e il crime".

Nonostante la percezione diffusa che il crime drama sia un genere intrinsecamente "maschile", le donne vi hanno giocato un ruolo fondamentale fin dall'inizio, non soltanto nella veste di vittime indifese o femme fatale doppiogiochiste, ma anche in qualità di personaggi sempre più risolutivi nell'ambito delle indagini, nonché come percentuale del pubblico televisivo in costante aumento dagli anni cinquanta a oggi (Turnbull 2019, p. 247).

Inoltre «la rappresentazione della donna nel crime drama ne [ha] testimoniato il mutamento del ruolo sociale nel corso degli anni, alimentando il dibattito sia sulla stampa di massa che nel campo dei feminist media studies» (*Ibidem*). Queste affermazioni, che rivestono un ruolo programmatico nella riflessione con cui Turnbull inaugura il capitolo, possono essere ulteriormente precisate e integrate.

In primo luogo, la donna come personaggio, come autrice e come consumatrice di *crime* occupa un ruolo di tutto rilievo (e anzi, di maggior rilievo rispetto al cinema e alla televisione) anche nella letteratura di genere *crime*, un ruolo che è stato significativamente approfondito da una produzione scientifica piuttosto consistente che ci aiuta a spiegare meglio sia quel carattere "intrinsecamente" maschile che sarebbe proprio del *crime*, genere conservatore nella sua tensione verso il ristabilimento di un ordine messo in crisi dall'atto criminale, sia il rapporto tra rappresentazione femminile nel genere e mutamenti della condizione femminile nel contesto socio-culturale, nei luoghi di lavoro, negli spazi domestici. Come ha ben argomentato Philippa Gates nel suo *Detecting Women*, «The problem with

having a female heroine at the center of a detective story [has been] how to reconcile traditional notions of femininity with the perceived masculine demands of the detective plot» (Gates 2011, p. 14).

Più in particolare, gli studi sulla *crime fiction* hanno mostrato come la possibilità di avere una vita sentimentale appagante e quella di svolgere un'attività di detection (soprattutto a livello professionale, e non solo amatoriale) vengano tradizionalmente considerate nel genere come mutualmente esclusive, al punto tale che la stessa Gates riconosce che la detective donna deve lottare duramente per riuscire a essere, contemporaneamente, donna e detective di successo. Dove, naturalmente, la specificazione "di successo" per la donna deve essere letta in relazione alla percezione sociale dominante dell'identità femminile nella sua connessione con i ruoli - socialmente prescritti ma percepiti come "naturali" - di moglie e di madre.

A meno che non sia troppo giovane o ormai troppo vecchia per le relazioni sentimentali, la donna detective è spesso single, divorziata o vedova - in ogni caso, sola: ma di una solitudine molto diversa da quella maschile, spesso presentata come scelta, privilegiata, rivendicata. La donna detective sola, senza matrimonio e senza famiglia, tende a essere percepita - al pari delle sue corrispettive criminali - come una donna "innaturale", incompleta, o quanto meno insolita.

In secondo luogo, per quanto l'indagine di Turnbull sulla presenza della donna nel *crime drama* coniughi virtuosamente le due prospettive "behind the camera" e "on-screen" e analizzi nel dettaglio la presenza femminile in ruoli produttivi e creativi, tale analisi resta circoscritta all'area anglofona (in particolare US e UK) con una breve incursione in territorio scandinavo, per esaminare i celeberrimi ruoli di Sarah Lund e Saga Norén.

Per l'Italia, dunque, anche nelle sue relazioni con altre esperienze produttive e narrative che si sviluppano a livello europeo e mondiale, una indagine di questo tipo sembra ancora mancare del tutto. Eppure, due distinti ordini di ragioni ne sottolineano la potenziale utilità: da un lato, come ben sottolinea Luca Barra nella prefazione all'edizione italiana di *The TV Crime Drama*, il carattere genuinamente popolare del genere è attestato anche dalla storia della televisione italiana, che lo ospita nei palinsesti fin dagli esordi e trova nel genere alcuni dei suoi più grandi successi, anche internazionali. Dall'altro, in un paese che tarda a sviluppare politiche a sostegno del *gender balance*, non potrebbe proprio il *crime*, per la sua capacità già evidenziata di far emergere e negoziare le tensioni e i cambiamenti del ruolo sociale della donna, costituire un ambito di indagine privilegiato per promuovere ricerche originali in questa direzione?

In questo senso, il progetto DETECT, finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del programma Horizon 2020, all'interno del quale queste prime riflessioni si sono sviluppate, offre l'occasione per condurre un'indagine più ampia e sistematica, che legga il contesto italiano e al contempo lo proietti in una dimensione transnazionale e transculturale, con una particolare attenzione allo scenario europeo. La ricchezza del territorio

che immediatamente si offre a molteplici percorsi di esplorazione è subito evidente, anche limitandosi alla storia più recente del *crime drama* in Italia e (del tutto provvisoriamente) al piano della rappresentazione.

Prendiamo per esempio, come termine ex quo, il 2008, anno in cui Sky inaugura una nuova stagione della produzione televisiva italiana, che guarda alle coeve esperienze di “complex TV” e si rinnova sia sul piano narrativo che su quello dello stile visivo. *Romanzo criminale – La serie* (2008-2010), dal romanzo di Giancarlo De Cataldo già adattato per il cinema da Michele Placido nel 2005, diventa presto il simbolo di questo processo di rinnovamento. Ma non dobbiamo dimenticare che, nello stesso anno, accanto alla narrazione corale prevalentemente maschile di *Romanzo criminale*, esce anche la serie *Quo vadis, baby?* (2008), basata sull’opera della scrittrice Grazia Verasani, già portata sul grande schermo da Gabriele Salvatores nel 2005. E al centro di *Quo vadis, baby?* c’è una donna, un’investigatrice privata, Giorgia Cantini: single, 40 anni, senza figli, disillusa dagli uomini, con una corporeità androgina e sensuale che rende interessante il lavoro di reinterpretazione dei canoni dell’hard-boiled, un passato familiare traumatico che la tormenta e un’insolita nuova famiglia, composta dal suo assistente omosessuale e da un ex porno divo, a darle supporto.

A distanza di dieci anni, le prime produzioni Netflix sono ormai arrivate anche in Italia: e sono *crime*. Se *Suburra* (2017-) prosegue lungo la linea del modello corale lanciato da *Romanzo criminale*, mediato naturalmente dall’esperienza di *Gomorra* (2014), *Baby* si concentra sugli sguardi femminili di due protagoniste adolescenti che rendono pericolosamente confuso e incerto il confine tra bene e male, tra vittima e carnefice, tra morale e immorale.

Tra Sky e Netflix, tra *Quo vadis, baby?* e *Baby*, va rilevata naturalmente anche la reazione dei due broadcaster, che di nuovo non può non passare (anche) per il crime. In particolare, è la nuova linea editoriale di Rai Fiction, fortemente sostenuta dalla sua direttrice Eleonora Andreatta, a promuovere il racconto femminile, la storia raccontata dal punto di vista di una donna.

Tra il 2015 e il 2016, a Giorgia Cantini si vanno ad aggiungere una trentenne, l’ispettrice Valeria Ferro di *Non uccidere* (2015-2018), e una ventenne, Alice Allevi di *L’allieva* (2016-), specializzanda in medicina legale, anche lei adattata dalle opere di una scrittrice, Alessia Gazzola. Valeria Ferro, tormentata dal suo passato come Giorgia, ma più dura e più solitaria, con la bellezza di Miriam Leone celata dietro una maschera “maschile” di trascuratezza, guarda direttamente alle esperienze del Nordic Noir e all’eredità di Sarah e Saga. Alice Allevi, interpretata da Alessandra Mastronardi, incarna un modello completamente diverso, più tradizionale e più rassicurante, più conforme al canone della detective amatoriale giovane e bella, goffa e ingenua, ma dotata di un intuito e di una sensibilità che la rendono determinante nella risoluzione dei casi a cui collabora nella sua veste di medico legale. Entrambe, Valeria e Alice, vivono relazioni

sentimentali complesse con i loro superiori, in cui alle emozioni si sovrappongono gerarchie e asimmetrie di potere negli ambienti di lavoro.

L'elenco dei personaggi femminili nel *crime* (o all'interno di narrazioni con una componente *crime*) targato Rai Fiction potrebbe arricchirsi ulteriormente. In fondo, *crime* e romanzo di formazione si saldano nelle storie di detection di Vanessa, medium adolescente che accompagna il commissario Cagliostro nella ricerca del suo assassino nella serie *La porta rossa* (2017-), e delle due bambine che vediamo crescere e lottare nell'Italia del dopoguerra in *L'amica geniale* (dai romanzi di Elena Ferrante).

Dunque Giorgia, Valeria, Alice, Vanessa, Elena, Lenù... Ma anche Raquel Murillo in Spagna, Ellie Miller, Kip Glaspie, Stella Gibson o Kate Ashby in Gran Bretagna, Sarah Lund e Saga Norén in Danimarca e Svezia, Jasmina Orban in Belgio, Jeanne "la mante" in Francia... La ricchezza del territorio da esplorare, si diceva, ce l'abbiamo davanti agli occhi. Non ci resta che muoverci.

Riferimenti bibliografici

P. Gates, *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*, Suny Press, Albany 2011.

M. Priestman, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

S. Turnbull, *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie tv più popolari*, a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Minimum Fax, Roma 2019.

Ai confini della realtà televisiva

Damiano Garofalo

Le origini della serialità.



In un intervento del 1957, lo scrittore e sceneggiatore americano Rod Serling osservava come, rispetto alle recenti evoluzioni delle serie filmate che caratterizzeranno la prima *Golden Age* della televisione statunitense (1948-1965), i teledrammi ripresi e trasmessi in diretta fossero gli unici «momenti memorabili» prodotti dalla TV nei suoi primi anni di vita: «Se la televisione ha sviluppato delle tecniche originali», scrive Serling, «lo ha fatto grazie alla diretta». È proprio l'applicazione in TV della tecnica della diretta radiofonica, infatti, a rappresentare l'elemento primario di originalità del linguaggio televisivo delle origini rispetto a quello cinematografico. Oltre alla possibilità di documentare immediatamente il reale grazie all'utilizzo d'immagini in movimento, la diretta fornisce alla televisione l'opportunità di essere percepita dagli spettatori come medium narrativo che viene trasmesso e consumato, a distanza, nel momento stesso in cui viene prodotto.

Se fin dalle sue origini la televisione classica si mette, dunque, sulle tracce di uno specifico linguistico che ne possa legittimare un prestigio artistico e industriale, è proprio nel dialogo continuo con gli altri media (letteratura, teatro, radio, cinema) che essa trova un suo autonomo percorso di "ricerca". Il genere del teledramma in diretta, ad esempio, entra facilmente in crisi di fronte alle prime sinergie tra network televisivi e alcuni soggetti produttivi ai margini dello *studio system* hollywoodiano. A metà degli anni cinquanta, poi, nasce il *classic network system*: produttori come David O. Selznick e major come la Warner iniziano a produrre serie filmate per i maggiori network americani. Sono gli anni in cui vengono mandate in onda due delle serie antologiche di maggior successo dell'età classica: *Alfred Hitchcock Presents* (1955-65, CBS) e *The Twilight Zone* (*Ai confini della realtà*, 1959-64, CBS). Attraverso il genere dell'antologia, la serialità televisiva inizia così il suo lento percorso di avvicinamento al medium cinematografico, riadattando professionalità, forme della narrazione e

dinamiche di messa in scena del cinema classico alle esigenze dei *broadcaster*.

The Twilight Zone viene creata, prodotta e scritta interamente da Rod Serling, che aveva decretato, pochi anni prima, la superiorità dei prodotti seriali televisivi trasmessi in diretta. Si tratta di un paradosso, ma con l'opera di Serling la serialità televisiva della prima *Golden Age* sembra apparentemente distanziarsi dalle dinamiche narrative e dalle forme di messa in scena del reale proposte dalla televisione classica: il genere fantascientifico, gli innesti grotteschi, horror e fantasy, così come la voce narrante di Serling stesso, che introduce e commenta ogni episodio, contribuiscono a collocare *The Twilight Zone* in una dimensione immaginaria al di fuori del reale – ai confini della realtà, appunto.

Tuttavia, ad un attento sguardo complessivo la serie dimostra di esplorare soltanto raramente i temi classici della fantascienza, focalizzandosi piuttosto su storie, vicende e personaggi del tutto verosimili, spesso stravolti da *switching endings*, cortocircuiti provenienti da una realtà parallela, ignota e misteriosa. In ogni episodio, Serling accompagna lo spettatore in un percorso di transizione da una dimensione "reale" a una «regione dell'immaginazione», per usare le parole della *tagline* della sigla, «tra l'oscuro baratro dell'ignoto e le vette luminose del sapere». L'irruzione nel reale di eventi fantastici, presentati sempre in chiave allegorica e metaforica, serve, nelle intenzioni del creatore, a decretare un collegamento tra le vicende raccontate e la realtà sociale nel quale la serie viene prodotta.

In un'intervista a "Wired" del 2017, lo scrittore e sceneggiatore britannico Charlie Brooker osserva come Serling fosse «solito scrivere della questione del giorno in forma di metafora», in quanto «nessuno avrebbe mandato in onda una serie sul razzismo, ma messa in forma di analogia e sviluppata con gli alieni, invece, si poteva fare». A ben vedere, quello di Serling è lo stesso meccanismo narrativo riproposto da una serie antologica di successo creata recentemente da Brooker, *Black Mirror* (2011-, Channel 4/Netflix), dove gli innesti di tecnologia avanzata nelle realtà verosimili presentate dai singoli episodi servono a riflettere sulla sempre maggiore pervasività della tecnica nella vita umana contemporanea. In entrambi i casi, si tratta di serie antologiche che, pur distanziandosi sia dalle dinamiche di messa in scena della televisione classica, sia dalle moderne espressioni del realismo cinematografico, finiscono per ridiscutere indirettamente il reale tramite la forma narrativa dell'auto-riflessività.

Nel percorso di avvicinamento della serialità televisiva statunitense alla seconda *Golden Age* (gli anni ottanta e novanta), l'ibridazione tra il genere della serie (il telefilm classico) e quello del serial (la serialità continuativa della soap), e dunque le origini del fenomeno che Umberto Eco ha definito «serializzazione delle serie», ha costretto a un ripensamento del rapporto tra televisione e forme di racconto del reale. Non si tratta soltanto dell'introduzione di tecniche narrative, quali ad esempio il *cliffhanger* o il *cold open*, nei meccanismi della serialità classica, ma ancora una volta di un mutamento radicale dell'orizzonte industriale in cui vengono prodotte le

serie televisive. Gli anni ottanta vedono, infatti, gli esiti di una regolamentazione più ferrea che limita l'oligopolio delle *big three* (NBC, CBS ed ABC), favorisce la nascita di nuovi network televisivi (FOX, tra tutti), e promuove una serie di produzioni indipendenti caratterizzate dall'innovazione del genere seriale, nonché dalla ricerca di un pubblico meno generalista e più targhettizzato. Una delle prime case di produzione che decide di investire nella qualità formale di serie destinate ai network televisivi è la MTM, che produce per la NBC la serie poliziesca *Hill Street Blues* (*Hill Street giorno e notte*, 1981-1987), creata da Steven Bochco e Michael Kozoll.

Uno dei primi esempi di serie serializzata, *Hill Street Blues* è caratterizzata dalla presenza di un numero maggiore di personaggi, decisamente più complessi e sfaccettati rispetto a quelli dei telefilm classici, ma soprattutto appartenenti a categorie sociali differenziate. Grazie alla struttura dei singoli episodi, costruita su linee narrative multiple, e al ritmo del racconto, che si fa più veloce e coinvolgente, il linguaggio televisivo assume connotazioni più realistiche rispetto al passato (spesso in virtù dell'adozione di tecniche di ripresa ispirate al genere documentario, come la macchina a mano, e a una fotografia meno "televisizzata", ovvero più tendente alle forme cinematografiche). Come osserva Aldo Grasso, «è la prima volta che un telefilm punta alla più alta qualità narrativa attingendo energie dalla cronaca dei giornali, dalla letteratura, dal jazz, dal rock, dai fumetti». Un altro elemento di avvicinamento della serie al racconto del reale è dunque rappresentato dai contenuti: gli episodi di *Hill Street Blues* si occupano di fatti di cronaca "realmente" accaduti, messi in scena tramite il filtro di problemi di vita reale (il crimine, la violenza, la droga, l'alcolismo) e l'utilizzo di un linguaggio gergale, lo *slang*, che conferisce un'alta dose di realismo, o comunque di verosimiglianza alla realtà, al racconto televisivo.

Ancora una volta, l'influenza dei mutamenti dei canoni estetici e produttivi del cinema americano appaiono decisivi nell'evoluzione del racconto seriale televisivo: non si tratta soltanto dell'influsso della crisi industriale degli anni settanta e della nascita della New Hollywood (a cui la maggioranza delle serie poliziesche prodotte in questi anni si richiamano esplicitamente), ma della sempre maggiore partecipazione di autori e professionisti del cinema alle nuove pratiche seriali. Se questo, da un lato, conferisce prestigio e legittimazione culturale alle nuove serie televisive (il fenomeno che John T. Caldwell ha definito con il termine «televisualità»), dall'altro contribuisce a una sempre maggiore complessità delle forme di racconto del reale. Il caso di *Twin Peaks* (*I segreti di Twin Peaks*, 1990-1991, ABC) è il più eclatante, non solo per la partecipazione di un autore indiscutibilmente "cinematografico" come David Lynch a una produzione televisiva in qualità di co-creatore (nonché regista e sceneggiatore di alcuni episodi), ma soprattutto per il sempre maggiore utilizzo metalinguistico delle regole seriali, l'ibridazione tra generi televisivi classici, l'attenzione maniacale e fortemente "cinematografica" per gli aspetti visivi e formali. Ma è, più di tutto, con l'arrivo della terza *Golden Age* (gli anni 2000), e di

quella che è stata etichettata come *quality television*, che il realismo irrompe definitivamente nelle produzioni seriali televisive.

L'avvio della stagione che Jason Mittell ha definito come «televisione complessa» rappresenta un cambiamento radicale nel modo in cui le serie televisive vengono ideate, prodotte, trasmesse e consumate. Oltre a superare la concezione di una televisione “di qualità”, etichetta che implica un giudizio di valore soggettivo sui singoli prodotti, pensare alle produzioni seriali come forme narrative complesse facilita l'inserimento di queste all'interno di un contesto produttivo e di ricezione profondamente mutato rispetto al passato. In questo percorso, il nuovo modello estetico e industriale proposto da alcuni *cable network* a cavallo tra anni novanta e duemila, in aperta contrapposizione a quello dei *broadcaster* tradizionali, rappresenta senz'altro un punto di svolta. Alcune produzioni HBO come *Oz* (1997-2003), *The Sopranos* (*I Soprano*, 1999-2007) e *The Wire* (2002-2008) propongono una riflessione sistematica sulla realtà sociale attraverso l'utilizzo di dettagli allegorici, questioni filosofiche, trame multiple e costruzione di vicende e personaggi complessi e sfaccettati, che si avvicinano sempre più alla dimensione narrativa del reale. Il principale referente di queste produzioni appare innanzitutto la tradizione realista del romanzo americano (Hemingway, Faulkner, Steinbeck), che si ibrida con le forme cinematografiche innovative provenienti dalla grande stagione della New Hollywood (Scorsese, Coppola, De Palma). L'assunzione di un modello di scrittura non procedurale, peraltro, permette una maggiore rilevanza *dell'anthology plot*: ogni episodio è pensato soprattutto come un mini-film, che si ramifica dal tronco centrale (*running plot*) permettendo una coralità del racconto e un'alternanza tematica delle storie dei protagonisti.

Nel caso dei *Sopranos*, oltre a una maggiore libertà creativa destinata allo *showrunner* (in questo caso David Chase), l'utilizzo di strade meno convenzionali nella produzione narrativa permette a un network come HBO di oltrepassare i limiti di ciò che è stato fino a quel momento rappresentabile o visibile in TV. In questo senso, si è parlato di un realismo televisivo che inizia deliberatamente a collimare con l'ambiguità della narrazione finzionale: da un lato, mostrare il volto umano di personaggi crudeli e volutamente offensivi significa disporre la loro essenza di uomini e donne “reali” all'interno di un mondo verosimile; dall'altro, sottolinearne il lato gretto, razzista, sessista e criminale permette allo spettatore di collocare le vicende in un contesto reale, e di potersene a sua volta distanziare o accostare. La rappresentazione cruda ed esplicita della violenza, così come l'attenzione drammaturgica ai riempitivi, agli eventi casuali, alle continue pause narrative e all'utilizzo frequente di inquadrature lunghe e tagli di montaggio differiti, eleva definitivamente l'asticella del rapporto tra televisione e realismo, influenzando decine di produzioni televisive nel decennio successivo. A titolo di esempio, il modello proposto in Italia da Sky, con la produzione di serie complesse come *Romanzo criminale* (2008-2010) e *Gomorra* (2014-), rappresenta una chiara linea di continuità con il modello HBO, non solo per le tematiche

trattate, ma anche per l'adozione di una piena vocazione realista nelle modalità di messa in scena e rappresentazione della criminalità.

L'ingresso nel mondo della produzione seriale di Netflix, a partire dal 2013, introduce un'ulteriore complicazione del rapporto tra televisione e forme del reale. Il provider *over-the-top* più importante del momento, infatti, investe nella produzione di contenuti originali di finzione che, per larga parte, si distanziano dal modello di televisione realista proposto da HBO. Si tratta, tuttavia, di una produzione diversificata e variamente targhetizzata, sempre più orientata verso le logiche frammentate del *narrowcasting*: commedie, animazione, *live-action*, ma soprattutto contenuti *drama* con forti inflessioni *mystery*, sovrannaturali o di fantascienza (tra cui cinque serie tratte dall'universo Marvel). In questa massificazione di contenuti, tra racconti seriali e film di finzione, Netflix sembra aver voluto quasi interamente destinare al genere delle docu-serie ogni dialogo possibile con una dimensione del reale. Tra l'aprile 2015 e il maggio 2019, la società fondata da Reed Hastings ha aggiunto alla sua *library* ben 68 docu-serie originali, per la maggior parte orientate a una rilettura della storia recente degli Stati Uniti in chiave universale. Produzioni documentarie che, con la pretesa di essere a tutti i costi oggettive, finiscono per perdere qualsiasi incisività nella rappresentazione del reale. Il fenomeno è ancora in atto, ma viene da chiedersi quanto questa nuova modalità estetica e produttiva si stia semplicemente accompagnando ai modelli di televisione complessa affermatasi nel decennio precedente (due modelli, dunque, destinati a convivere), oppure quanto sia destinata a sovrapporsi e influenzare le forme di rappresentazione televisiva del reale di qui a venire (rimodulandole, ad esempio, verso una regione dell'immaginario ai confini della realtà televisiva).

Riferimenti bibliografici

- L. Barra, M. Scaglioni, a cura di, *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo*, Carocci, Roma 2013.
- J.T. Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995.
- U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1994.
- A. Grasso, *Buona maestra: perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Torino 2007.
- J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, minimum fax, Roma 2017.
- R. Lobato, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019.
- G. Pescatore, V. Innocenti, *Le nuove forme della serialità televisiva*, Archetipolibri, Bologna 2008.
- G. Rossini, *Le serie TV*, Il Mulino, Bologna 2016.
- R. Serling, *TV in the Can vs. TV in the Flesh*, in «New York Time Magazine», 24 novembre 1957.

Realtà aumentata o finzione diminuita?

Luca Bandirali

Le serie tv storiche.



Facendo una ricerca sommaria tra i titoli di genere storico disponibili sulle principali piattaforme di streaming, su Netflix compaiono 42 titoli; su Amazon Video Prime se ne trovano 16; su Rai Play ne risultano addirittura 82. Questi semplici dati non individuano certo un fenomeno recente: anche solo limitando il campo alla fiction italiana, studi sullo scorso decennio rilevavano una maggiore percentuale di narrazioni storiche rispetto a quelle contemporanee.

La produzione e la distribuzione costante di serie televisive ambientate nel passato (biografiche, storiche, docu-drama o *period drama*) riattiva un dibattito sulla narrazione storica che risale almeno ad Aristotele, quando il filosofo mette a confronto il lavoro dello storico con quello del drammaturgo. Come ha ben sintetizzato Umberto Eco, «la storia è per Aristotele come la fotografia panoramica di un campo di eventi», mentre «la poesia consiste nell'isolare in esso una esperienza coerente, un rapporto genetico di fatti, e infine un ordinare i fatti secondo una prospettiva di valore». La questione della realtà, in questa distinzione, è tutt'altro che secondaria, al punto che proprio Aristotele precisa ulteriormente la distinzione tra lo storico e il drammaturgo attribuendo al primo il dominio degli eventi reali (i fatti) e al secondo quello degli eventi possibili. Il genere storico tende costitutivamente a lavorare sugli uni e sugli altri; a muoversi in un campo di eventi reali con l'intenzione di costruire al suo interno un percorso coerente, una catena causale di eventi; il lavoro drammaturgico necessita infatti di azioni capaci di produrre effetti. Come ha scritto Hilary Mantel, autrice di un monumentale romanzo storico sulla Rivoluzione Francese, «lo scrittore deve scegliere un viso tra la folla, individuare a chi appartiene e seguirlo fino a casa».

Nel costruire tale catena causale, il lavoro della narrazione estende il campo dei fatti, che diventa un campo dei reali possibili: tale estensione ontologica si rileva nei differenti formati del romanzo, del film, della serie televisiva. Il realismo storiografico, in tal senso si può anzitutto pensare

dunque dal grado zero dell'invenzione, nel caso in cui si abbia a che fare esclusivamente con personaggi reali e non ci siano né situazioni né dialoghi introdotti dall'autore (il documentario storico funziona in questo modo), fino al massimo grado dell'invenzione narrativa, ovvero la rappresentazione di un periodo storico interamente inventato (*Game of Thrones*). Nei gradi intermedi troviamo la maggior parte dei prodotti che ci interessano in questa sede, le serie storiche propriamente dette, opere caratterizzate da un peculiare equilibrio delle finalità patemiche ed epistemiche.

Il quadro teorico è quello della documentalità (Ferraris 2009), ossia l'insieme delle condizioni per cui riconosciamo un oggetto come documento. L'opera audiovisiva in generale è un particolare tipo di documento (afferente alla classe delle opere d'arte) che provoca *necessariamente* emozioni e *accidentalmente* conoscenza; l'opera audiovisiva storica è quella che promette (a parità di emozioni) la maggiore offerta di conoscenza. Già a proposito di *Downton Abbey* (2010-2015), Aldo Grasso e Cecilia Penati sottolineano che la fortuna della serie si doveva ad elementi quali la «curiosità e la conoscenza della vecchia Inghilterra». D'altra parte la domanda di conoscenza indirizzata verso le opere audiovisive di finzione sembra essere crescente, come evidenziato in studi dell'ultimo decennio (Grey, Bell 2013; Tagliani 2019) che assegnano al film biografico e alla serialità televisiva di genere storico un notevole impatto quantitativo.

Nel caso delle serie, se si pensa a titoli come *Mad Men* (2007-2015) o *Stranger Things* (2016-in corso), si può precisare lo schema di Ferraris come segue: la serie storica produce necessariamente nostalgia e accidentalmente conoscenza, sia attraverso la grande mole di informazioni storiografiche che lo spettatore assorbe, sia mediante le scenografie d'epoca che lo spettatore può percorrere e abitare, in virtù della vasta quantità di tempo a disposizione delle narrazioni seriali. Questa specifica assiologia (la "prospettiva di valore") si ottiene anche per effetto di un intervento finzializzante sul dominio del reale, che non si limita a selezionare gli eventi e a collocarli in una catena causale, ma integra la realtà (non narrativa in sé) con fatti e personaggi di invenzione, tanto che non pochi studi storiografici vengono dedicati all'analisi delle "licenze narrative" delle serie storiche: uno dei più dettagliati si intitola *History, Fiction, and The Tudors: Sex, Politics, Power, and Artistic License in the Showtime Television Series* (William Robinson, 2016).

Prendiamo a titolo di esempio due serie storiche di recente produzione, *Versailles* (2015-2018) e *The Last Kingdom* (2015-in corso). *Versailles* è incentrata sulla corte di Luigi XIV riunita forzatamente nella residenza di caccia della famiglia reale, trasformata negli anni in una spettacolare macchina del potere; *The Last Kingdom* è basata sulla storia dei re sassoni dal IX secolo fino alla nascita del Regno d'Inghilterra.

La forza di queste serie storiche con personaggi di finzione sta nel fatto che mentre il gruppo di personaggi reali si muove prevedibilmente (nel 1672 Luigi XIV non può non dichiarare guerra alle Province Unite, il pagano

Guthrum non può non convertirsi al cristianesimo nell'878), le figure finzionali fanno un loro percorso che non è noto in partenza, e che sollecita la domanda drammaturgica. Ma le figure finzionali del *period drama*, tuttavia, hanno anche dei vincoli rispetto alla storia reale, dunque per lo spettatore la curiosità drammaturgica si combina con una specifica attività di ipotesi, a sua volta influenzata dalla verità storica. In sintesi, questo tipo di narrazione attiva domande drammaturgiche molto complesse, perché non ci si chiede soltanto cosa accadrà ai personaggi di finzione, ma anche cosa accadrà ad essi intesi come variabili parzialmente dipendenti in un dominio storiografico noto allo spettatore.

Prendiamo Fabien Marchal, il responsabile della sicurezza personale di Luigi XIV: questa figura umbratile, che vive per lo più nelle segrete del palazzo, non è esistita storicamente ma possiede in *Versailles* un proprio arco di trasformazione relazionale che influenza fortemente il corso degli eventi. A volte è una pedina, altre volte è un burattinaio, a volte è il braccio armato del Re, altre volte il sovrano lo allontana da sé. Porta alla corte di Luigi XIV la spietatezza della forza di legge e alla serie televisiva *Versailles* il senso dell'inemendabilità del reale: le azioni, per Marchal, hanno conseguenze che nessun trucco di corte, nessun raggirio verbale, possono procrastinare o evitare.

Ancora più dominante, drammaturgicamente, il profilo di Uhtred di Bebbanburg in *The Last Kingdom*: figlio di un sassone ma cresciuto dagli invasori danesi, Uhtred è l'uomo nuovo su cui si costruirà l'identità del regno inglese, ma è un personaggio di finzione. Affianca il Re Alfredo e ne è lo strumento d'azione, ma spesso ne distacca fieramente, mettendo in tensione la ragione individuale e la ragione di uno Stato nascente. Sia Fabien che Uhtred possiedono una caratteristica preziosa per la narrazione: sono personaggi imprevedibili, instabili, che intrattengono relazioni spesso conflittuali con quello che possiamo definire il potere storico o il potere reale.

C'è da stabilire a questo punto se quella costruita dalla serie televisiva storica sia una *realtà aumentata* dalla finzione o una *finzione diminuita* dal reale. Da una parte, si tratta di narrazioni che hanno un rapporto non pretestuoso con la realtà storica, come spiega il romanziere Bernard Cronwell a cui si deve il testo di partenza di *The Last Kingdom*: «È tutto radicato nella realtà. E anche se Uhtred non esisteva come l'ho scritto, c'è sempre la grande Storia (di Alfred e di suo figlio Athelstan) sullo sfondo». Dall'altra parliamo di «expansive diegetic worlds», come li definisce Matt Hills, dunque a risultare estesa o espansa è la diegesi, ossia il rapporto genetico di fatti, il campo narrativo e non il campo del reale. Ciò che ci interessa di questi mondi sono soprattutto le storie dei personaggi che vi hanno luogo, storie che si possono definire realiste nei limiti di quello che Roberto De Gaetano chiama il realismo dell'*azione*, un principio di costruzione della realtà narrativa basato su rapporti di stretta causalità.

La struttura seriale introduce la possibilità di accogliere più eventi rispetto al film, ma senza mai andare a coincidere integralmente con campo

degli eventi reali (la narrazione storica vera e propria). Il realismo dell'azione non consiste solo nel rapporto tra situazione e azione, ma è responsabile della struttura generale dell'opera seriale, almeno nei casi analizzati. In tal senso, *Versailles* è una serie che si articola programmaticamente in tre stagioni, con una chiusura forte, come confermano le testimonianze dei realizzatori. Così il produttore esecutivo di Canal+, Fabrice de la Patelliere: «Sin dall'inizio, il produttore di Claude Chelli ci aveva parlato di tre stagioni. La serie aveva lo scopo di documentare la formazione e l'ascesa al potere di Luigi XIV e mostrare come ha costruito Versailles per rinchiudere i nobili, affermando il suo potere assoluto. Alla fine della terza stagione, Luigi XIV ha raggiunto il potere assoluto, ha 46 o 47 anni, quindi abbiamo raggiunto la conclusione dell'arco narrativo che avevamo immaginato per questa serie». Aggiunge l'attore Alexander Vlahos (Filippo I di Borbone-Orléans): «Siamo giunti all'epilogo nel modo migliore. Non siamo stati cancellati, Simon Mirren e David Wolstencroft, i creatori della serie, hanno avuto una visione all'inizio, poi una parte centrale e una fine». Si torna immancabilmente ad Aristotele e al suo *sistema* per ordinare i fatti, ossia la *Poetica*.

Riferimenti bibliografici

- R. De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.
U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La Nave di Teseo, Milano 2019.
M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.
A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano 2016.
A. Grey, E. Bell, *History on Television*, Routledge, New York 2013.
G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

Arte del romanzo e arte della serie

Carlo Tirinanzi De Medici

Sui rapporti tra letteratura e serialità.



Le similitudini tra romanzi e serie televisive sono molte, dovute in parte al regime estetico di queste forme, in parte a ragioni storiche che riguardano la loro nascita e la loro trasformazione. Per alcune serie tv si è parlato di *visual novel* e molte arcate romanzesche divengono serie: i romanzi di Zuckerman di Roth (1978-2001), *1q84* di Murakami, la *Torre nera* di King, su fino alla *Commedia umana*, travalicano le trilogie diffuse nel romanzo *highbrow* (Holt, New York, K.). Analogie riguardano anche la topologia del testo. Per molto tempo la significatività di un racconto – di un racconto che voleva andare oltre l'intrattenimento o la descrizione, fornendo un di più informativo – è stata legata a ciò che Wellek chiamava «il particolare», cioè un elemento in posizione intermedia tra il *generale* – ciò che appartiene alla sfera del concetto – e l'irrimediabile singolarità dell'*individuale*. Uno spazio di mediazione reso celebre da Lukács con il nome di «tipico»: non il mediano, ma il risultato della dialettica tra individuale e generale che trascende il primo e incarna il secondo, spesso con figure lontane dal «medio» (es., Vautrin). È una forma di mediazione che si basa sull'idea di *intensionalità*, cioè sulla fiducia che un aspetto del nostro mondo permetta di illuminarne altri: così la vita della moglie di un medico di provincia o le vicissitudini di un industriale ebreo di Newark danno accesso alla complessità del nostro reale. È un tratto tipico del *novel* utilizzato anche da numerose serie tv: *Breaking Bad* (2008-2013), *I Sopranos* (1999-2007), *Mr. Robot* (2015 – in corso).

In tempi recenti, molti romanzieri si sono dedicati alla costruzione di mondi d'invenzione che si basano sull'*estensionalità*. Tanto le rappresentazioni intensive quanto quelle estensive creano una coerenza interna alla narrazione e suggeriscono la *completezza* del mondo d'invenzione. Ma lo fanno con tecniche diverse: un'opera intensiva si regge sul principio modernista dell'epifania – l'idea che un momento, una situazione, possano descrivere compiutamente il tutto –, una estensiva invece si basa sull'accumulo. È un tratto che rimanda alle origini del

romanzo (Rabelais e Cervantes in modi diversi compongono le loro opere aggregando elementi disparati), ma che oggi, con *Europe Central* di Vollman, *Underworld* di DeLillo, *Infinite Jest* di Wallace, *4321* di Auster, assume una nuova importanza. Il *perché* di tale recupero esula dallo scopo di questo intervento, ma è interessante che alcune serie televisive adottino lo stesso procedimento.

In particolare *The Wire* è una serie che fa dell'estensività il suo punto focale. Non è l'unica: *The Booth at the End* mostra la vita di un gruppo di persone che s'intreccia al tavolo che dà il titolo alla serie, dove un moderno Mefistofele promette di esaudire i desideri di chi lo raggiunge in cambio di piccoli "favori". Le molte vicende si scoprono intrecciate: pur non uscendo mai dal *diner*, la serie rimanda al mondo all'esterno, alla sua complessità. Ma la portata di *The Booth at the End* (2010-2012) – peraltro durata solo due stagioni – è ancora limitata. Invece molte serie antologiche (*Black Mirror*, *Love, Death & Robots* o *Easy*) tendono a rappresentare diversi volti della realtà, ma l'assenza di un filo conduttore, pur aumentandone per certi versi il potere euristico (non c'è bisogno di seguire gli stessi personaggi; è possibile limitarsi a ciò che è davvero interessante eliminando i riempitivi), dà una visione frammentata del mondo (anche perché spesso i singoli episodi riferiscono a diversi mondi d'invenzione, riducendo la coerenza semantica complessiva della serie).

Ideata da David Simon, *The Wire* – cinque stagioni e sessanta episodi – è *latu sensu* un procedurale. *Latu sensu* perché la serie fonde diversi generi: il procedurale riguarda le indagini di un gruppo di poliziotti sul traffico di droga a Baltimora, ma si dà ampio spazio alle organizzazioni criminali (qui diventa *crime story*) e alla vita quotidiana del ghetto, come una serie *local*. Man mano, lo sguardo degli sceneggiatori tocca le ramificazioni del traffico di droga, le sue intersezioni con una società segnata da disoccupazione e crollo industriale (nella seconda stagione si guarda perciò al porto di Baltimora); la politica cittadina, i problemi dell'istruzione nelle zone a basso reddito; l'informazione locale. Accanto agli aspetti socio-politici ci sono i personaggi, le loro vicissitudini. La serie così diventa un collettore di istanze diverse, come accaduto ai romanzi di genere (penso al noir, ma anche alla fantascienza prodotta negli anni sessanta-settanta da Vonnegut, Sheckley o Ballard, dove i temi sociali hanno una centralità inedita).

Dunque, accumulo di forme: come il romanzo, *The Wire* ingloba linguaggi diversi (generi televisivi, ma anche altre forme di comunicazione come giornalismo d'inchiesta e romanzo). E poi accumulo di personaggi, nei quali la differenza tra protagonisti e comprimari tende a sfumare. Una figura può apparire in modo prominente e poi svanire; altre mostrate di sfuggita assumono un ruolo centrale. L'impostazione corale è relativamente comune nelle serie, che accumulando episodi possono approfondire la vita di più personaggi, come in *NYPD Blue* (1993-2005). *Mad Men* (2007-2015) racconta la vita di un gruppo di persone, ma esse abitano lo stesso ambiente, non superano la dozzina in otto stagioni e la distinzione fra protagonisti e comprimari (e fra trame principali e secondarie) è salda. Kecia D. Thompson

ha contato sessantacinque personaggi ai quali viene assegnato in *The Wire* un *full role*; per Fredric Jameson ogni stagione presenta oltre cento personaggi. Moltiplicando le figure si moltiplicano le trame che spesso violano i confini della puntata o della stagione. È comune che una vicenda si inabissi per diversi episodi e poi, d'improvviso, ritorni al centro: la forma seriale consente una distensione narrativa difficile nel cinema ma comune nel romanzo, basato su un «tempo lungo» di fruizione disteso su giorni, a volte mesi, ma non è solo una questione di quantità.

L'aspetto «etnografico», come l'ha definito Linda Williams, della narrazione, ossia l'accuratezza descrittiva – Simon ha profonda coscienza delle dinamiche di Baltimora, dovuta al suo passato di giornalista; poi ci sono gli attori non professionisti utilizzati il più possibile; la scelta di una *troupe* legata alla città – che consente agli spettatori di entrare nella realtà degradata di Baltimora – si trasforma in qualcos'altro: un mondo d'invenzione «completo e autosufficiente» secondo Jameson, sfaccettato e soprattutto dotato di senso in sé. Un mondo composto di microcosmi: politica, criminali, polizia, ecc., ognuno mostrato nelle sue peculiarità (compresi i diversi codici linguistici, accenti e così via). A *The Wire* si applica il *leitmotiv* di *Libra* di Don DeLillo: «c'è un mondo nel mondo», anzi, ce ne sono *tanti*. Ogni stagione si concentra sul «mondo» di un'istituzione: polizia, sindacato/porto, politica, scuola e quotidiani, osservandone il riverbero sulle vite dei singoli. Ogni stagione è tendenzialmente chiusa: alla fine di ognuna i poliziotti mettono via i faldoni dell'inchiesta svolta e una panoramica rende conto dei diversi personaggi (sia protagonisti sia comprimari).

Una serie come *Breaking Bad* mostra i vari aspetti del mondo in cui si muove il protagonista Walter White (la sua città, Albuquerque, la sua famiglia, il mondo del traffico di droga), ma solo per ciò che è legato a quest'ultimo. Quanto non riguarda Walter non riguarda nemmeno la serie e scompare rapidamente. In *The Wire* siamo invece esposti a un flusso di informazioni difficile da organizzare. La «sintesi memoriale» di Cesare Segre – la capacità di legare insieme le informazioni raccolte durante la fruizione di un testo – è impedita o complicata. Il mondo scorre, i personaggi vi si muovono: questo dà il senso di un universo compiuto, distante da quello delle narrazioni classiche perché manca di *coerenza*.

Ma non è tutto qui: i riferimenti alla realtà esterna a Baltimora (le politiche federali che spostano risorse dalla droga all'antiterrorismo; i legami internazionali dei trafficanti) indicano altri aspetti di un mondo che l'individuo non sa cogliere nella sua totalità, indicano sfere di senso che sfuggono all'immediata comprensione, e suggeriscono che quel mondo conchiuso sia più ampio di quanto ci venga mostrato. Riprendendo il *leitmotiv* di un altro romanzo di DeLillo, *Underworld*, «tutto è collegato». Come nella *Commedia umana* (tra i modelli di Simon), le linee narrative si sfiorano, s'intrecciano, fluttuano da un "volume" (una stagione) all'altro.

Lo stile narrativo di *The Wire* è apparentemente contraddittorio: ogni puntata si compone di sequenze in media più brevi delle comuni serie

poliziesche (ad esempio, 1,02 minuti a *beat* nel 1° episodio della terza stagione, per un totale di 49 *beat* in 59 minuti; il *beat* è l'unità narrativa di base delle serie tv), che danno un senso di velocità, eppure le storie procedono lentissime. Gianluigi Rossini ha sottolineato che le arcate narrative lunghe tendano a concentrarsi sulle relazioni interpersonali: *The Wire*, invece, serializza anche gli aspetti più immediatamente avvincenti che normalmente sono il fuoco di una puntata. Una distensione narrativa evidente nella prima metà della terza stagione: qui non avviene alcun avanzamento nelle indagini di polizia, che sembrano girare a vuoto, e anche le altre trame languono. Il tono del resto era già stato offerto dal primo episodio, *Time After Time*, nel quale di fatto non accade nulla di rilevante.

In tal modo lo spettatore può concentrarsi su altro che non l'azione: per esempio, la polisemia (la polvere levatasi dall'abbattimento delle torri, un tempo dominio della gang Barksdale e distrutte in vista di un luminoso futuro, investe materialmente gli spettatori), le isotopie. Si veda il continuo tornare del tema degli scacchi, vera dorsale metaforica di *The Wire*, dove però il fuoco non è sulla strategia, ma sulla rilevanza di ogni elemento: nel 6° episodio della prima stagione, si dice che "*all the pieces matter*", tutti i pezzi sono importanti. Di frequente le svolte nella trama avvengono in modo inaspettato (una pistola smarrita da un agente viene ritrovata dopo molto tempo; il rapinatore di spacciatori Omar, che tutti temono, è ucciso da un bambino).

Ancora, si veda *Breaking Bad*: lì persino il disastro aereo che apre la terza stagione è provocato (indirettamente) da Walter, una figura prima ancora che tragica (per la sua parabola) epica, che controlla il destino. L'opposto di *The Wire*, serie cui *Breaking Bad* è spesso accostata. Qui i personaggi hanno sul mondo effetti casuali, imprevisi; i grandi gesti restano senza conseguenze e le piccole cose cambiano tutto: *all the pieces matter*. Questo ci porta alla mancanza di una chiusura soddisfacente: in *The Wire* sono quasi assenti i *cliffhanger*; la sequenza iniziale è "fredda" e slegata dal resto (nel primo episodio il detective Jimmy McNulty parla con il testimone di un omicidio che non ha alcun collegamento con quanto segue, del quale non si parlerà più); ciò anticipa la mancanza di punti focali forti che diano una vera risoluzione.

Il finale non segna la risoluzione di tutte le faccende, anzi, le sequenze conclusive di ogni stagione mostrano come le cose vanno avanti comunque. Le conclusioni di *The Wire* sono *antiteleologiche*; mostrano l'impossibilità di risoluzione. Il «senso della fine» sfugge. In questo la serie tv di Simon ricorda i romanzi di Roberto Bolaño, costruiti su un impianto di genere con ampio uso di suspense, sebbene alla fine le domande restino abitualmente senza risposta. Il realismo di *The Wire* è in parte dovuto all'approccio naturalistico del racconto (*tranches de vie*, etnografia), in parte a questa modalità narrativa che rimanda alla *complessità* che il mondo d'invenzione condivide con il nostro. Esistono processi invisibili che ci trascendono, che vanno avanti anche senza di noi. I mondi nel mondo continuano a esistere.

Un'ultima osservazione riguarda lo statuto dei due generi qui osservati: entrambi nascono come forme si direbbe oggi di consumo, per il diletto di un pubblico scarsamente educato, per «passare il tempo». Nel corso di alcuni secoli il romanzo è finito per diventare, con le parole di Walter Siti, «l'ammiraglia che la letteratura schiera contro il pensiero sistematico». In altre parole, una forma antiletteraria è diventata un genere letterario di grande prestigio: una vera e propria «arte», come l'ha definito Milan Kundera. Dire «arte» non significa dare un giudizio di valore, ma ritagliare un sottoinsieme di un *medium* con alcuni aspetti omogenei. La trasformazione di alcuni *media* in forme artistiche (dunque dotate di un peculiare regime estetico) è un processo in gran parte sociale, legato ai rapporti tra attori del campo (Bourdieu). Ma in parte è dovuto alla natura *formale* del testo. Un oggetto artistico crea un sistema: si mette in relazione con altre forme e lega corto (singole sequenze, singoli elementi testuali) e lungo raggio (architettura, struttura) per offrire una rappresentazione del mondo basata su una rete di isotopie, significati ulteriori, archi metaforici. La costruzione architettonica di *The Wire* è un ottimo esempio di questa densità formale e del legame che si instaura con altre forme artistiche: il romanzo, innanzitutto, il cinema, le opere di *non fiction*. Come il romanzo, anche questa serie tv riesce a inglobare altre forme. L'arte di *The Wire* è forse, allora, la prosecuzione dell'arte del romanzo con altri mezzi.

Riferimenti bibliografici

- F. Jameson, *Realism and Utopia in "The Wire"*, in "Criticism" LII, 3-4 (2010).
E. Piga Bruni, *Romanzo e serie tv. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018.
C. Tirinanzi De Medici, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in, *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di F. De Cristofaro, Pacini, Pisa 2017.
L. Williams, *On The Wire*, Duke University Press, Durham and London 2014.

Viviamo tempi seriali

Massimiliano Coviello

Tempo e racconto nelle serie tv.



*“What unites people? Armies?
Gold? Flags? Stories.
There’s nothing in the world more powerful than a good story.
Nothing can stop it. No enemy can defeat it.
And who has a better story...”*
(Tyrion Lannister nel *Season finale* di *Game of Thrones*)

Vi siete mai chiesti quanto tempo è necessario per completare la visione di *Game of Thrones*? Otto stagioni, distribuite tra il 2011 e il 2019, per un totale di settantatré episodi, ciascuno con una durata compresa tra i cinquantadue e gli ottantadue minuti. Ci viene in soccorso il sito web Tiii.me, un vero e proprio motore di ricerca del tempo trascorso a guardare le serie tv: basta avviare la ricerca, selezionare le stagioni e attendere i pochi secondi necessari affinché il contatore possa ultimare il suo calcolo. Ebbene, nel caso di *Game of Thrones* sono necessari più di tredici giorni di visione continuativa, un giorno in più rispetto a *Lost* (2004-2010), l’altro durevole racconto seriale che ha segnato il primo decennio del nuovo millennio. In entrambe le serie la lunga durata è funzionale alla costruzione e all’allestimento di un mondo (Boni 2017) all’interno del quale possono dipanarsi svariate linee narrative, ciascuna legata alle vicende di uno o più personaggi.

Ma il guardare non è l’unica attività cognitiva collegata alla fruizione di serie tv: alla visione degli episodi si aggiungono svariate forme di interazione con il racconto. Infatti, alle storie si affiancano le passioni dei fan e dei semplici spettatori che alimentano il loro piacere seriale attivando sul web dei processi partecipativi, votati ad aumentare l’intelligibilità dei mondi seriali e al contempo ad interagire con essi e con i personaggi che li abitano. Si pensi alla pletora di commenti sui social media e al rischio costante di spoiler, alla creazione di meme, fan art, fan page e parodie; alla produzione di una molteplicità di paratesti orientativi come i riepiloghi sui

blog, i video esplicativi, le pagine di approfondimento basate sul software collaborativo wiki, le mappature dei mondi raccontati. Tutta questa produzione discorsiva è un supporto per districarsi nella complessità narrativa, ma al contempo la accresce e la prolunga in altri contesti.

Per restituire parte della consistenza dei processi dal basso che hanno riguardato le due serie tv appena menzionate – e dunque del tempo che trascorriamo assieme alla serialità – si può ricordare *Lostpedia*, l'enciclopedia collaborativa dedicata all'universo di *Lost*, che nella versione inglese conta più di settemila pagine. Oppure si può fare riferimento all'elevato numero di interazioni sui social network (oltre un milione, distribuite su un contesto internazionale grazie alla trasmissione in simulcast in circa duecento paesi) generatesi a partire dall'ultima stagione di *Game of Thrones*. Inoltre, il diffuso malcontento dei fan sulla sua qualità e sugli errori di sceneggiatura è sfociato in una petizione, che ha superato il milione di firme, per chiedere ad HBO di produrre un remake dell'ottava stagione.

All'interno dell'attuale panorama audiovisivo la serialità si muove agilmente tra molteplici dispositivi di fruizione, configurandosi come un formato trans e crossmediale capace di espandere il racconto, dilatare l'intrattenimento e stimolare l'interesse delle audience al di là del tempo e dello spazio dedicato alla fruizione del singolo episodio o dell'intera stagione. Nei quindici anni compresi tra l'uscita di *Lost* e la fine di *Games of Thrones* la serialità non ci ha mai lasciati soli: in questo lasso temporale tante altre trame, una miriade di mondi e personaggi hanno scandito il tempo trascorso davanti e tra gli schermi.

Quali sono le dinamiche che regolano i rapporti tra l'evolversi dei racconti seriali e le modalità della loro fruizione? Esistono almeno due grandi modelli che corrispondono ad altrettante logiche distributive: la prima è caratterizzata da strategie distensive che organizzano la visione degli episodi all'interno di lassi temporali predeterminati, per poi garantirne, dopo la premiere, lo streaming online; la seconda è una logica intensiva, basata sulla disponibilità immediata dell'intera stagione e sulla possibilità, concessa allo spettatore abbonato alle piattaforme di video on demand (VOD), di organizzare autonomamente le sessioni di visione.

L'ottava stagione di *Games of Thrones*, come le precedenti, è stata distribuita, nel rispetto delle strategie della HBO, con una cadenza settimanale, escludendo la possibilità di un *binge watching* (nell'attesa, in tanti hanno scelto di rivedere le stagioni precedenti) e dunque "costringendo" gli spettatori a rispettare la consuetudine dell'appuntamento fisso e a confrontarsi con una durata che avvicina il singolo episodio ad un lungometraggio. Insomma, l'ultima stagione dell'imponente epopea fantasy ideata da David Benioff e D.B. Weiss è simile a una saga cinematografica, in cui le passioni si intensificano durante la visione dei sei capitoli, l'attesa per il gran finale si fa spasmodica ma al contempo già si presagiscono nuovi percorsi narrativi, possibili spinoff, prequel e sequel.

Sul versante delle logiche intensive, a partire dagli anni dieci del nuovo millennio, l'ingresso di Netflix nel mercato della produzione e distribuzione online di contenuti audiovisivi (l'azienda nasce nel 1997 come attività di noleggio di dvd e videogames) ha foraggiato sia il processo di espansione del tempo della fruizione seriale, arricchendolo, come già avveniva con la presenza dei cofanetti in dvd, di re-visioni e di fermi-immagine, sia l'emancipazione dai vincoli lineari del palinsesto televisivo.

Se il tempo che trascorriamo in compagnia delle serie tv è sempre più cospicuo allora livelli temporali che legano i testi seriali ai processi produttivi e alla loro fruizione sembrano approssimarsi «all'estensione del tempo vissuto, con l'ambizione non solo di riprodurlo, ma anche di imporgli una struttura e un'articolazione, e di attribuirgli un senso e un valore» (Bandirali, Terrone 2012, p. 36). Per comprendere le forme di esperienza del tempo che le serie tv producono, è necessario spostarsi dalle relazioni temporali che, a livello delle performance di visione, legano le strategie distributive dei broadcaster alla fruizione spettatoriale a un piano ermeneutico e prendere in considerazione il rapporto tra le configurazioni del tempo raccontato e i loro effetti sul tempo vissuto (Montani 1999). Quali sono i modelli di comprensione del tempo offerti dalle strutture narrative sperimentate nelle serie tv? Quali sono le modalità che permettono al racconto seriale di insinuarsi nell'immaginario contemporaneo, alimentandolo creativamente oppure anestetizzandolo attraverso stereotipi?

Complex tv, è la categoria teorica introdotta da Jason Mittell (2017) per analizzare i cambiamenti avvenuti nello *storytelling seriale* a partire dal 2001 e i cui prototipi si possono ritrovare già negli anni novanta. Nelle serie tv complesse la struttura a episodi, originariamente chiusa e autosufficiente, si ridefinisce in accordo a una narrazione seriale aperta, sempre in crescita e potenzialmente infinita. La complessità delle tecniche narrative adottate favorisce il coinvolgimento perché è finalizzata a costruire una temporalità non lineare, ad approfondire l'evoluzione dei personaggi e ad incorporare elementi transmediali.

Grazie alla sua complessità la serialità contemporanea ha abituato i suoi spettatori a continui rimaneggiamenti del tempo del discorso. I processi di alterazione dei flussi temporali possono produrre degli effetti di avvicinamento del tempo del discorso (la struttura temporale adoperata per raccontare la storia) a quello del racconto (il lasso temporale necessario per esporre la storia e fruirlo). La serie *24* (2001-2010) basa la sua tenuta narrativa su un effetto di tempo reale: ogni stagione racconta una serie di eventi che si svolgono nelle ventiquattro ore di una giornata, mentre la singola puntata copre un'ora della vita dell'agente Jack Bauer, impegnato a sventare attacchi terroristici, e la sua durata è pari a sessanta minuti. L'aderenza tra i flussi temporali (la storia, ovvero il modo in cui il tempo trascorre all'interno della cornice diegetica, il discorso e il racconto) è inoltre amplificata dalla presenza di un timecode sovraimpresso alle immagini, che scandisce il trascorre del tempo del racconto e quello della durata effettiva

dell'episodio, e dall'utilizzo di *split screen*, attraverso i quali è possibile osservare più eventi nel loro contemporaneo svolgimento (Innocenti, Pescatore 2008, pp. 35-36).

L'aderenza della serialità al tempo vissuto non è generata solo da espedienti formali finalizzati alla creazione di un'aderenza cronologica. Più profondi sono i parallelismi che si instaurano tra gli universi finzionali e la loro capacità di fornire delle chiavi di comprensione del mondo dell'agire e del patire quotidiano. *House of Cards* (2013-2018) e *Homeland* (2011-) non solo si ispirano a fatti cronaca ma sviluppano delle prefigurazioni delle tematiche geopolitiche, legate alla lotta al terrorismo su scala globale e all'affermarsi di politiche securitarie, che attanagliano il nostro presente. In seguito alla scomparsa improvvisa e inspiegabile di una parte della popolazione mondiale, i protagonisti *The Leftovers* (2014-2017) tentano strenuamente di restituire un senso alle loro esistenze, fornendo così un modello di rfigurazione dell'esperienza memoriale legata al trauma del lutto.

La serialità più recente ha sperimentato forme estreme di configurazione narrativa del tempo, introducendo personaggi incapaci di orientarsi compiutamente tra i livelli temporali, eppure impegnati nella ricerca di informazioni sul passato, a caccia di una verità opaca da portare alla luce. Elliot Alderson, il protagonista di *Mr. Robot* (2015-) affetto da disturbi mentali, compie azioni di hackeraggio non solo contro le grandi multinazionali ma anche sul tempo. La ripetitività in cui è compressa la vita degli androidi in *Westworld* (2016-) viene interrotta grazie alla comparsa di errori di programmazione che introducono delle deviazioni dalle story line pre-configurate. Il detective Wayne Hays, narratore principale e protagonista della terza stagione di *True Detective* (2014-), anche a causa di una malattia che divora la sua memoria, è costretto a ricordare il caso investigativo che ha segnato la sua vita privata e professionale attraverso molteplici finestre temporali. In bilico tra flashback e flashforward, segnalati da un cambio nel formato dell'inquadratura, la protagonista di *Homecoming* (2108-) Heidi Bergman è alla ricerca dei suoi ricordi, legati a un'attività di counseling presso una struttura para-governativa che ospitava i reduci di guerra affetti da disturbi provocati da stress post-traumatico. Questi personaggi e i mondi che essi abitano chiedono allo spettatore uno sforzo interpretativo, un'azione riflessiva, per districarsi tra passato e presente, tra ricordi e falsi raccordi.

Le serie tv complesse non hanno solo l'ambizione di riprodurre le complicazioni della realtà quotidiana e le stratificazioni di cui è composto il tempo vissuto: la loro tendenza ad espandersi e a procrastinare la fine, ad avere una forma aperta e disponibile alle contaminazioni prodotte dagli spettatori, contribuisce ad arricchire l'immaginario e gli orizzonti di senso della contemporaneità.

Per comprendere il nostro tempo abbiamo bisogno che questo venga raccontato. Nel *Season finale* di *Game of Thrones* Tyrion, di fronte ad un consiglio composto dai nobili sopravvissuti di Westeros, propone Bran

Stark come nuovo re: un ragazzo menomato, che porta sul suo corpo le tracce del passato ma soprattutto un veggente, saggio custode della memoria di un mondo intero e di tutte le sue storie. Solo riattivando la memoria sarà possibile costruire nuove aspettative per il presente e rivolgersi verso il futuro: come Arya che sceglierà di salpare alla volta delle terre ignote oltre il Continente occidentale, o come Jhon che, assieme al Popolo libero, farà ritorno nelle terre selvagge oltre la Barriera.

Riferimenti bibliografici

L. Bandirali, E. Terrone, *Filosofia delle serie tv, Dalla scena del crimine al Trono di Spade*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

M. Boni, a cura di, *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017.

V. Innocenti, Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva Storia, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008.

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

P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999.

Mondi seriali

Tommaso Matano

Le serie tv ai confini della finzione.



Nel saggio *Fame di realtà*, David Shields ci ricorda che l'etimo di "fingere" richiama l'atto di "plasmare", "foggiare", "dare forma". "Modellare" le cose, dandone altre configurazioni, e dunque immaginare, simulare. Insomma, la realtà con altri mezzi. Ma cosa ci interessa della *realtà* quando facciamo esperienza di un'opera di finzione? Tutto, verrebbe da rispondere. Perché in effetti la realtà ci accompagna come la condizione di possibilità del senso stesso dell'opera: un film di fantascienza sovverte alcuni elementi del reale, non tutti, pena l'inintelligibilità. E del resto (ma la domanda è fin troppo antica) è anche solo concepibile qualcosa di totalmente svincolato dalla realtà?

Nell'opera di finzione non è tanto importante la realtà della sua referenza - il fatto cioè che racconti una storia vera - ma l'effetto di realtà che l'opera scatena nello spettatore, e che lo spinge a riconoscere il mondo rappresentato come qualcosa che *lo riguarda*. Chissà se le piazze di spaccio di *Gomorra - La serie* sono veramente così come le rappresentano, a vederne il grado di dettaglio e la specificità sembrerebbe proprio di sì. L'accuratezza è una qualità, spesso presunta, che lo spettatore attribuisce all'opera e lo induce a un riconoscimento, come se il testo dicesse: questo è un pezzo del tuo mondo, e in quanto tale ti appartiene e ti interessa. Il valore assoluto che attribuiamo all'effetto di realtà - la *fame di realtà* di cui parla Shields - sembra resistere indipendentemente dall'oggetto della storia. Non si può certo dire che *Game of Thrones* sia un racconto realistico, eppure i costumi, le location, il trucco e le acconciature suggeriscono un'idea di Medioevo che, affondando le sue radici nell'immaginario collettivo, rende digeribile anche l'entrata in scena di draghi e creature zombie.

Ma veniamo al punto. Il formato seriale intrattiene un qualche rapporto privilegiato con la realtà?

Le serie (non solo tv, si pensi all'universo Marvel o a *Star Wars*) sembrano contenere in sé risorse specifiche in grado di inaugurare veri e propri mondi narrativi e non semplici storie. Esse si presentano come dispositivi in grado di produrre racconti potenzialmente infiniti, matrici che

generano storie perpetue. Come ci riescono? Grazie a un certo rapporto che intrattengono con il tempo. E non soltanto in senso quantitativo: se le serie riescono così bene a configurare mondi, ciò non si deve meramente alla loro durata, ma alla qualità del tempo che dispiegano. Perché quella delle serie è una temporalità non orientata verso la fine, e dunque, in qualche misura, “insensata”.

La struttura di senso di un film, ciò che ce lo rende comprensibile e apprezzabile, prevede una storia che corre in direzione della sua risoluzione. Tant'è vero che la fruizione corretta di un lungometraggio consiste in una visione finita, dall'inizio alla fine. Viceversa, non è previsto che una serie sia conclusa nello spazio di un'unica visione (anche se può accadere col *bingewatching*). Perché le sue strutture narrative non sono fondate su una dimensione teleologica del racconto, ma piuttosto sul paradigma della ripetizione. E dove altro è che facciamo esperienza di questo paradigma? Nella realtà. Il tempo della vita, come quello delle serie, non inizia e non finisce, ma è sempre in mezzo, in un'ideale progressione che si ripete all'infinito.

Seguendo questo ragionamento, l'analogia tra il tempo seriale e il tempo “reale” risulterebbe tanto forte da giustificare una certa specificità delle serie nel creare *mondi*, cioè oggetti spazio-temporali che l'immaginazione possa abitare *come se* fossero reali. Questo, forse, potrebbe essere uno dei motivi per cui vogliamo così bene a quei personaggi seriali che tornano, anno dopo anno, proprio come se avessero una vita che va avanti anche mentre non li guardiamo.

Tutte le serie dispiegano mondi, ma non sempre è semplice coglierne questo aspetto specifico. Appare infatti controintuitivo assegnare ad opere come *True Detective* o *Fargo* lo statuto di serie anziché, ad esempio, di lunghi film. E infatti, e per paradosso, il potere delle serie nel creare realtà sembra visibile in modo eclatante tutte le volte che queste ci portano “ai confini della realtà”, ovvero quando il racconto si avventura in territori come fantastico, sci-fi o soprannaturale (per una recente disamina di queste categorie, si veda il saggio di Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*). “Generi” in cui il potere della serie si mostra in tutta la sua forza perché, nel raccontare un mondo, definisce anche regole metafisiche di funzionamento dello stesso. *Twin Peaks*, *Lost*, *Les Revenants*, *Stranger Things*, *The Leftovers*, *Game of Thrones*, *Dark*: pensare di ridurre queste serie a delle semplici storie è un'impresa gnoseologica impossibile, ed è anche il motivo per cui il loro finale non può che essere “deludente”.

Come si fa a finire un mondo? Viceversa, si comprendono se si considerano come un insieme di pieghe spazio-temporali e metafisiche, cioè realtà uniche e irripetibili. Cosmologie sovvertite, spazi di pura meraviglia, in cui deflagra l'orrore o la magnificenza: nel dominio dell'irreale esperiamo la vertigine di un mondo narrativo senza bordi, grande quanto l'intelligenza che riesce a immaginarlo. E non è più soltanto questione di *effetto* di realtà, è che la serie istituisce un universo che sta lì per noi e al tempo stesso indipendentemente da noi. *Stranger Things* ci riguarda perché

è ambientato nell'infanzia collettiva degli anni '80 ma soprattutto *Stranger Things* ci offre una vera e propria esperienza di mondo, quando ci trasferiamo nella sua realtà di Sottosopra, Demogorgon e biciclette.

Eppure, c'è ancora qualcos'altro da considerare.

Perché se la *realtà*, intesa come effetto, sensazione di mondo, finzione, intrattiene un rapporto speciale con il seriale, di contro è il *reale*, inteso come l'Altro dal testo, la referenza, ciò che è là fuori, a ribadire anche al formato seriale la sua irriducibilità. Per dirla meglio: il reale è sempre più della sua rappresentazione, e le serie non fanno eccezione a questa regola. Le docu-serie non sono altro che documentari lunghi, non aprono mondi, raccontano storie, proprio come i film. Dispongono di possibilità di racconto quantitativamente superiori ma qualitativamente identiche a un lungometraggio. *The Jinx, Making a Murderer, Wild Wild Country*, si "limitano" a raccontarci la loro verità, giocando col nostro stupore di fronte alla constatazione che ciò che vediamo sia accaduto davvero. Non istituiscono nuovi mondi perché il mondo nel quale si muovono i loro racconti è già sempre *anche* quello dello spettatore. È l'Altro dal testo, ciò che sta al di qua dello schermo. Una storia *vera* ha sempre luogo nel nostro universo. Ma è pur sempre una "storia", e dunque inizia e finisce, fallendo nel tentativo di esaurire l'eccesso di senso della sua referenza, mancando la sfida impossibile di risolvere l'interezza della realtà nel racconto.

E dunque eccoci al paradosso per cui anche se la temporalità del formato seriale si avvicina in modo speciale a quella della vita reale, le serie non riescono a raccontare in modo speciale la vita reale. O almeno questa potrebbe essere un'ipotesi di lavoro.

Riferimenti bibliografici

M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, minimum fax, Roma 2010.

D. Shields, *Fame di realtà*, Fazi Editore, Roma 2010.