

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

ILARIA A. DE PASCALIS

*Cartografie della complessità: modelli di interpretazione
della serialità contemporanea*

*Cartographies of Complexity: Models for the Interpretation
of Contemporary Serial Narratives*

SOMMARIO | ABSTRACT

Scopo del contributo è proporre una disamina metodologica per l'analisi e l'interpretazione della serialità contemporanea in quanto esperienza 'complessa'. Il testo parte con l'individuare alcuni dei principali modelli di analisi esistente, ripercorrendo alcuni momenti salienti dello studio della serialità televisiva degli ultimi vent'anni. Tali proposte metodologiche vengono però messe in discussione in relazione ad alcune riflessioni più ampie sull'atto del narrare e sul modo in cui tale gesto si relazioni alla configurazione di immaginari negli scenari della contemporaneità. In tal senso, viene proposta anche una riarticolazione del concetto di 'complessità' associato alla narrazione seriale, che viene ricondotto a una forma di configurazione dell'esperienza e delle soggettività frammentate e disseminate con cui ci si confronta quotidianamente. Non viene però trascurato l'approccio culturalista, e viene dato conto del ruolo del sistema economico-industriale, tecnologico e stilistico-formale di riferimento per la serialità contemporanea. Dopo aver individuato alcune delle caratteristiche dominanti nella narrazione seriale più recente, si procede infine a individuare le differenze principali fra le serie, proponendo così una possibile 'cartografia' delle principali tipologie in gioco, senza alcuna pretesa di esaustività o finitezza.

Aim of the essay is to propose a survey of the methodological approaches used for the analysis and interpretation of contemporary serial narrative as 'complex' experiences. The essay starts from some of the main existing models of analysis, recalling some of the more important moments of the study of television series from the last 20 years. These methodologies are addressed through the broader framework of the study of narrative, and how the narrative act relates itself with the configuration of imaginaries in contemporary scenarios. The essay hence proposes a new articulation of the idea of 'complexity' as associated with serial narratives, as it is connected with the forms of experience configuration for fragment-



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

ed and scattered subjectivities in contemporary world. The cultural approach is also considered, as well as the industrial-economic background for narrative production, and its forms, styles and technologies. After the discussion of the main characteristics of serial narratives, the essay addresses their differences, in order to depict a potential 'cartography' of its main types, without considering it either final nor complete.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

cartografia, serialità, complessità, narrazione, esperienza
cartography, seriality, complexity, narrative, experience



ILARIA A. DE PASCALIS

*Cartografie della complessità: modelli di interpretazione
della serialità contemporanea*

La produzione audiovisiva d'intrattenimento contemporanea non è soltanto effetto di un'industria globale in piena crescita, parte di un sistema economico basato su accordi internazionali in continua trasformazione (Brembilla 2018). Non è neppure il mero risultato di una pure evidente trasformazione tecnologica, che vede attualmente il proliferare dei dispositivi e delle piattaforme di fruizione a fronte di una convergenza nel formato digitale del file audio-video del prodotto stesso (Lotz 2014). Entrambi questi sistemi sono parte di strutture più complesse, che vedono le forme audiovisive mainstream partecipare alla configurazione stessa dell'esperienza, in una circolazione di prospettive molteplici che vengono veicolate in modo particolarmente efficace attraverso le strutture narrative estese della serialità audiovisiva.

La narrazione seriale è infatti sempre più dominante nella quotidianità delle audiences europee e nordamericane, ma sino ad ora è stata oggetto di due principali modi di interpretazione, uno più orientato alla serialità in generale e uno dedicato a

serie specifiche. L'approccio più generale tende a riflettere sulla 'narrazione complessa' secondo varie prospettive (ad esempio, quella narratologica, Boni 2018; quella ecosistemica, Pescatore 2018 e Brembilla-De Pascalis 2018; quella poetica, Mittell 2015), eventualmente anche attraverso casi di studio ma senza considerare come parte integrante del discorso la diversità e la specificità di stili, forme e scenari industriali. L'altra proposta di analisi è invece quella che si concentra sul singolo oggetto, studiandolo anche in profondità ma spesso senza affrontare in modo esplicito la difficoltà metodologica che questo modello di analisi comporta. La serialità contemporanea ci pone infatti di fronte a narrazioni proliferanti, che includono quantità di materiale tali da rendere impossibile la sua conoscenza completa o qualunque vero controllo su di esso da parte dell'analista. Gli esempi di questo tipo di approccio includono le numerosissime monografie pubblicate sulle singole serie, sui protagonisti delle narrazioni estese, o sul confronto fra serie o specifici episodi, e coprono generi di scrittura molto diversi fra loro.

Scopo di questo intervento è porsi al crocevia di queste due prospettive, e provare a riflettere sulle metodologie necessarie per affrontare la serialità contemporanea in quanto esperienza 'complessa'. In particolare, si partirà dall'idea che la messa in scena e le forme narrative dominanti siano funzionali a quell'intreccio fra 'fenomenico' e 'immaginario' che permette una configurazione dell'esperienza. Secondo la proposta teorica di Paolo Bertetto, l'"immaginario" nello scenario dominato dalle immagini in movimento diviene spazio di incontro tra immagine e immaginazione, "orizzonte in cui le configurazioni diegetiche si incontrano con i fantasmi diffusi in una dialettica permanente" (2006b: 229-230).

In altre parole, i racconti e le forme narrative si innestano sulle dinamiche del desiderio e dell'identificazione per permettere di mettere ordine e far circolare le esperienze dei soggetti

implicati dal racconto. Narrare non è semplicemente inteso così come attività di messa in successione di eventi attraverso un linguaggio, ma diviene strumento imprescindibile per comprendere se stessi e il mondo attraverso l'uso di forme dinamiche, così da dare vita a reti intersoggettive che rendano conto della mutazione continua in atto nel quotidiano contemporaneo. In tal modo sarà possibile orientarsi nei modelli di soggettività e di relazione con la collettività che permeano tanto le strutture produttive quanto le forme di fruizione dei racconti seriali, anche attraverso l'uso di teorie e metodologie di analisi di origine cinematografica e letteraria. Questo permetterà fra l'altro di dare un'interpretazione specifica a quell'aggettivo 'complesso' che tanto spesso è associato alla serialità contemporanea. A partire da questa base teorica, si entrerà infine nel vivo di una proposta cartografica, cercando di individuare alcuni dei principali modelli narrativi all'opera nella serialità audiovisiva, soprattutto nelle sue forme più originali e articolate.

1. *Le origini della riflessione sulla serialità contemporanea*

1.1 *La 'TV di qualità'*

Negli ultimi trent'anni, le forme della serialità audiovisiva hanno ampiamente superato i limiti dell'intrattenimento a cui erano tradizionalmente relegate nel discorso pubblico, per acquisire una centralità nell'esperienza quotidiana ma anche nella riflessione teorica. A partire dai numerosi studi sulla *quality television*, si è lavorato per individuare la peculiarità delle narrazioni televisive contemporanee rispetto a quelle che sono venute prima di loro (McCabe-Akass 2007, Carini 2008). Fra le prime analisi di questo modello narrativo figura il lavoro di Robert J. Thompson, che nel 1996 individua 12 criteri di definizione della 'televisione di qualità', fra cui: rompere le regole prestabilite; essere prodotta da personalità creative il cui sta-

tus è riconosciuto in ambiti artistici tradizionali, esterni alla televisione; avere come destinatari pubblici di cultura e classe sociale elevate; usare narrazioni corali con trame multiple, che si sovrappongono e si intrecciano, a determinarne il valore letterario; costruire personaggi e traiettorie che si sviluppano nel tempo, dimostrando di avere una memoria storica; includere posizioni critiche nei confronti della società e della cultura messe in scena, soprattutto attraverso l'uso di tematiche controverse e contenuti eccessivi; combinare i generi tradizionali per crearne di nuovi; dimostrare di avere autocoscienza, capacità di citazione e di costruire reti metalinguistiche (12-16).

Capostipite di questa nuova tradizione narrativa è *Twin Peaks* (ABC 1990-1991), come dimostrato dalle analisi anche accademiche dedicate immediatamente al fenomeno, che si sono preoccupate di leggere questa oscura serie in funzione del contesto culturale di appartenenza (Lavery 1993). L'importanza del regista e scrittore David Lynch e del suo team creativo all'interno del progetto, a cui collaborava anche Mark Frost (showrunner di *Hill Street Blues*, *Hill Street giorno e notte*, NBC 1981-1987, una delle prime serie per le quali si è parlato di complessità narrativa: Thompson: 1996, Mittell 2004), ha fatto sì che la serie venisse presa ad esempio paradigmatico di quella che Kristin Thompson ha definito 'televisione d'autore' (2004), proprio per sottolineare l'importanza degli aspetti formali (lo stile visivo e le traiettorie narrative non formulaiche) all'interno del genere.

Questi primi passi verso una definizione del cambiamento in atto contengono evidentemente una sovrapposizione di elementi che non sono più utilizzabili per comprendere l'articolazione delle narrazioni audiovisive seriali contemporanee, benché fossero pertinenti per la televisione dei primi anni Novanta. In quel momento, e ancora fino ai primi anni Duemila, la serialità spaziava da *Twin Peaks* a *X-Files* (Fox 1993-2002) a *Friends* (NBC 1994-2004), ma rimaneva comunque all'interno di

un sistema produttivo-distributivo e soprattutto narrativo organizzato attorno a regole consolidate. Le tipologie narrative rimanevano ancorate a strutture industriali di riferimento anche di fronte a pubblici sempre più esigenti dal punto di vista sociale e culturale (Brembilla-Pescatore 2014, Brembilla 2018). Con il diversificarsi dei modelli produttivi dei primi anni Duemila si assiste a una prima ramificazione dei prodotti, che va da quelli legati alle strutture narrative tradizionali e di genere indirizzati al pubblico generalista dei *network free-to-air*, a quelli dei canali a pagamento, con maggiori pretese culturali per giustificare i costosi canoni di abbonamento. La regina di questa tendenza narrativo-economica è HBO, che a partire dal suo slogan (“It’s not TV, it’s HBO”) cerca di distinguersi proprio in funzione di un riconoscimento artistico-culturale (Dhoest 2014).

1.2 La ‘TV complessa’

Un altro approccio si richiama esplicitamente alla proposta formalista di Kristin Thompson, e la amplia intrecciandola con l’idea di ‘poetica’ del racconto audiovisivo emersa nelle teorie del cinema attraverso gli scritti di David Bordwell (2008) ed Eleftheria Thanouli (2009). Si tratta dell’idea, portata avanti soprattutto da Mittell, di una ‘complessità narrativa’ della televisione contemporanea. Tale proposta nasce soprattutto dalla necessità di affrontare la ‘serializzazione delle serie’ (Innocenti-Pescatore 2008: 18-22), ovvero il fatto che serie televisive tradizionali, con episodi apparentemente autoconclusivi, strutture stagionali distese sull’anno televisivo (22-24 episodi mandati in onda da ottobre a maggio) e formule di genere relativamente consolidate, rompevano con sempre maggiore irruenza e frequenza questi argini, da un lato costruendo archi narrativi estesi attorno ai personaggi principali, dall’altro moltiplicando il numero dei personaggi in cast corali.

Come sottolineato da Michael Newman (2006), il tentativo è quello di sistematizzare lo studio delle forme narrative proposte dalle serie televisive per comprendere in che modo esse leghino il proprio pubblico. In particolare, ci si concentra sulle serie di prima serata, che sembrano le più uniformi nel suscitare emozioni molteplici pur mantenendo accessibilità e comprensibilità per le loro trame. Newman parte dall'analisi delle scene, per le quali usa il termine caro agli sceneggiatori di *beat*, per poi vedere come esse si combinano in episodi e si estendono in archi narrativi più ampi. Vengono analizzate soprattutto le strategie di aggancio (la narrazione ridondante, gli escamotage narrativi) con cui il racconto televisivo cattura l'attenzione del pubblico e procura emozioni.

Come spesso avviene in questo tipo di analisi, però, non viene esplorata in alcun modo la differenza nelle forme narrative, bensì solo i loro meccanismi comuni. E se è evidente che l'equilibrio fra differimento della soluzione e senso di chiusura del racconto sia indispensabile per mantenere il pubblico avvinto ad un racconto seriale, questo non spiega come mai lo stesso pubblico abbia favorito ad esempio una serie dalle trame complicate e spesso priva di chiusure come *Lost* (ABC 2004-2010) e abbia portato progressivamente alla soppressione di decine di altri titoli, magari anche più equilibrati nella loro struttura narrativa.

Jason Mittell amplia questo approccio, ritenendo che sia possibile produrre anche per il racconto televisivo generalizzato un'analisi della 'poetica' secondo la prospettiva 'storica' adottata da Bordwell per il cinema hollywoodiano, quella "orientata al lettore" di Robert Allen, e quella più specificamente cognitivista (2015: 18-23). Lo studioso ritiene che sia possibile ipotizzare che ciascun testo narrativo attivi un meccanismo cognitivo-percettivo, e che la dimensione seriale possa essere affrontata leggendo i pattern di comprensione e memorizzazione.

Gli elementi formali sono parte del coinvolgimento spettatoriale, e generano interpretazioni e divertimento, anche attraverso il confronto collettivo e la circolazione del discorso pubblico.

Anche in questo caso, questo tipo di studio finisce per ignorare le differenze enormi fra i prodotti e soprattutto per rifiutare di calarli nel contesto culturale ed economico che pure vorrebbe prendere in considerazione; e tale problematicità diviene particolarmente evidente nel momento in cui Mittell scrive: “ho deciso di concentrarmi sulle serie tv da prima serata, trasmesse a episodi settimanali sui *network* o sui canali via cavo, e raggruppate in stagioni composte da un numero di episodi variabile da 10 a 24” (2015: 23). Pur senza prendere in considerazione la produzione seriale prodotta dalle aziende di distribuzione Over The Top (OTT) come Netflix o Amazon Prime, che era ancora agli albori nel momento in cui Mittell scrive questa frase, non si può ignorare il fatto che la sua proposta sia di utilizzare esattamente gli stessi modelli interpretativi per oggetti che vanno da *Grey's Anatomy* (ABC 2005–) a *Westworld* (HBO 2016–): in altre parole, si tratta di utilizzare le stesse strutture di analisi per un *medical* generalista con toni da *soap opera* in onda regolarmente da 15 anni con 24 episodi a stagione, o per una distopia *cyberpunk*, ideata da personalità creative vicine al cinema e ai suoi modelli produttivi, tratta da un romanzo e un film, ad altissimo budget, trasmessa da un canale a pagamento, con una pausa di quasi due anni fra la prima e la seconda stagione da 10 episodi ciascuna.

L'idea di complessità portata avanti dalla serialità contemporanea non è dunque riducibile all'estensione degli archi narrativi oltre il singolo episodio apparentemente autoconclusivo, né può essere affrontata attraverso altri modelli di lettura univoci ed uniformi. Al contrario, scopo di questo saggio è proprio cercare di rendere conto delle molteplici forme assunte dalla serialità narrativa dominante, di cui viene riconosciuta la comune

pervasività negli immaginari ma anche la capacità di rendere conto di posizionamenti culturali e prospettive interpretative molto diverse fra di loro, in una porosità fra le forme stilistiche, le strutture narrative e i modelli del pensiero che tali narrazioni propongono.

2. Configurazioni della complessità: questioni metodologiche

Dopo le trasformazioni avvenute negli ultimi 15 anni, non è perciò più possibile ridurre le narrazioni audiovisive seriali che abbiano avuto un impatto notevole sull'immaginario collettivo a una definizione univoca di 'serie televisive'. È soprattutto il termine 'televisivo' ad essere palesemente riduttivo: sia perché le multinazionali dell'intrattenimento sono orientate alla produzione di narrazioni modulari, che possano essere composte e distribuite su canali e in formule diverse e che siano collegate in una rete flessibile e personalizzabile da parte di coloro che ne fruiscono; sia perché la maggior parte delle formule di fruizione sono ormai del tutto scollegate da quelle che erano le caratteristiche dell'esperienza televisiva e che forgiavano i modelli narrativi stessi (il rapporto materiale con un apparecchio inserito in uno spazio domestico, che trasmetteva su un territorio limitato e in simultanea i programmi, con interruzioni pubblicitarie ricorrenti, rispettando un palinsesto basato su slot temporali che rispondevano alla divisione fra tempo lavorativo e tempo dello svago, ecc.: Bisoni 2018). Attualmente invece le forme di narrazione seriale audiovisiva sono estese nel tempo e nello spazio, sono spesso crossmediali, e soprattutto sono pervasive di quello che Bertetto definisce "immaginario" (2010: 114-115).

Ad essere cambiato è il modo in cui gli atti narrativi si inseriscono nell'esperienza dei loro fruitori, il che determina anche una trasformazione della loro natura. In altre parole, si è verificata una produttiva convergenza fra modelli complessi di configurazione dell'esperienza, produzione narrativa come risposta

fantasmatica alle energie dei soggetti, e strutture economiche e culturali della globalizzazione, che propongono una diversificazione dei racconti seriali e chiedono una riflessione sulle loro possibilità e mappature. Ad essere messi in gioco in questa mia analisi, perché sia possibile affrontare questo tipo di produzione, sono dunque alcuni livelli anche molto diversi del pensiero: la riflessione, di matrice heideggeriana, secondo cui è necessario un gesto interpretativo dell'esperienza umana perché essa produca senso e sia definibile come tale (Bertetto 2006a 2007, 2014); la proposta di riflessione sulle forme della narrazione che riparte dalla psicoanalisi per comprendere alcuni modelli di configurazione del racconto (Brooks: 1984, Jedlowski: 2000), e affrontare le possibilità di intreccio con alcune riflessioni sui racconti ricorsivi (Mitchell 1981); e la riflessione sulla narrazione audiovisiva contemporanea, che ha origine nelle teorie sul postmodernismo di Jameson e Harvey ma procede poi in modo autonomo (De Pascalis 2015, Pravadelli 2019) per discutere le molteplici configurazioni soggettive ed esperienziali messe in scena dai vari modelli narrativi seriali.

Tutti questi elementi andranno poi messi in relazione con altri aspetti coinvolti nella produzione di racconti seriali, inclusi gli elementi industriali e tecnologici da cui questo intervento è partito, che hanno un ruolo nelle scelte formali, contenutistiche, estetiche. In altre parole, si può intuire come la 'complessità' in gioco non sia solo quella delle traiettorie narrative, ma sia originata dalla necessità di far convergere discipline e metodologie diverse nell'analisi dei prodotti culturali per poter apprezzare i risvolti che essi hanno sui diversi immaginari che configurano la contemporaneità.

2.1 La configurazione dell'esperienza alla base del processo narrativo

Diversi teorici e filosofi hanno riflettuto su come il gesto narrativo sia parte integrante delle dinamiche di affermazione del

sé e di relazione con gli altri da parte dei soggetti umani. La formulazione di racconti è strumento imprescindibile per ordinare e comprendere ciò che ci accade. Scrive in merito Roland Barthes: “per ordinare e capire chi siamo dobbiamo raccontarci [...]. L’uomo [...] ha inventato se stesso e ha inventato la Storia, ha imparato a vedersi e a capirsi quando ha imparato a raccontarsi” (1966: 7). Di particolare importanza per il racconto seriale è il rapporto fra atto del narrare e strutture spaziali e temporali di riferimento.

Nelle sue riflessioni sulla narrazione, Paul Ricoeur ha sottolineato come i modelli di racconto siano imprescindibili per la lettura dell’esperienza temporale e dei suoi paradossi (Ricoeur 1983). Lo scorrere inesorabile del tempo, per cui esso non è mai ‘presente’ e al tempo stesso non può che essere intrinsecamente tale, viene imbrigliato, compreso e tradotto da strutture quali la retrospezione, l’anticipazione e la ripetizione dei racconti, che mostrano tutta la loro potenza proprio nei modelli seriali (Ricoeur 1981). La rielaborazione del tempo permette al soggetto di percepire per sé un senso di Fato, che, nella prospettiva heideggeriana adottata da Ricoeur, diviene uno strumento di ‘proiezione’ – inteso sia come progetto volontaristico sia come ipotesi, come ‘lancio’ (Ricoeur 1981: 178). Nel momento in cui tale progettualità e proiezione assumono una dimensione collettiva, si passa ad una forma di racconto elaborato in base alla memoria condivisa (intesa sia come recupero che come ripetizione del racconto stesso), producendo in tal modo un senso del Destino (179).

L’uso del termine *project* per riferirsi sia al Fato che al Destino come configurazioni dell’esperienza rispettivamente individuale e collettiva (in quanto ripetuta, ricordata e riproposta) apre come detto il campo semantico di intersezione fra la progettualità e la proiezione; laddove la proiezione non sta però soltanto per la previsione, ma soprattutto può essere messa in relazione

con quelle immagini proiettate da cui il racconto audiovisivo ha origine, e che tutt'ora è potente metafora di produzione di immagini in movimento anche nel mutato scenario tecnologico. In altre parole, riferirmi alla proposta teorica di Ricoeur mi permette fra l'altro di sottolineare come i racconti fatti da immagini in movimento, tanto più se basati su formule di ripetizione e reiterazione temporale, siano strumenti di interpretazione dell'esperienza in funzione di un fine immaginato, individuale e collettivo. E anche in assenza di un finale vero e proprio, assenza ancora molto diffusa nelle narrazioni seriali per motivazioni spesso industriali ma anche di genere (si pensi alle *soap opera*, le cui forme si sono rivelate pervasive anche di altri generi di serialità lunga), si può ipotizzare che possa emergere una soddisfazione spettatoriale proprio da questo perdurante senso di tensione verso una compiutezza, determinato dal fatto che ad essere messe in forma sono esperienze condivisibili e soggettività con cui ci si può identificare secondo vari punti di ingresso.

In tale intreccio fra traiettorie, trame e strutture dei racconti da un lato, e circolazione di identificazioni e intensità dall'altro, risiede una particolare qualità 'performativa' del gesto narrativo. Come spiegato da Judith Butler (1988), gli atti performativi sono processi che producono la determinazione soggettiva, sottolineando così come anche la corporeità dei soggetti sia culturalmente definita e interpretata. Linguaggio, gesti, segni sociali sono organizzati in una ripetizione stilizzata che configura il posizionamento e l'esperienza dei soggetti in ogni loro aspetto, anche i più materiali.

A partire da questa visione, è possibile dedurre che anche i racconti, e in particolare quelli audiovisivi, siano parte del processo di configurazione dei corpi e delle esperienze dei soggetti, demarcando una trasposizione continua fra strutture dell'immaginario, scelte formali e dimensione fenomenica. Ecco perché la molteplicità strutturata delle esperienze contem-

poranee mi sembra trovare una messa in forma privilegiata nella molteplicità ricorsiva della serialità audiovisiva: si tratta di una circolazione energetica che rende conto delle infinite possibilità aperte dalle reti sociali, nonché dell'intrecciarsi di sistemi egemonici che forgiavano i soggetti contemporanei.

Come strutture formali simili ma sempre diverse rendono conto di posizionamenti soggettivi altrettanto variabili è illustrato in modo sorprendentemente efficace in un contributo di Ursula LeGuin (1981). L'autrice, con gesto potente ed eclettico, trasforma il suo intervento in una catena di racconti basati sull'esordio "Era una notte buia e tempestosa". In versi e in prosa, adottando una miriade di stili diversi ("Novelists have this habit of ventriloquy": 192), estrapolando brani da altri testi e facendo riferimento a numerose tradizioni e generi, LeGuin dimostra come la serie narrativa attraverso la ripetizione porti testimonianza di varie soggettività del racconto, plasmate dalle loro stesse parole e orientate verso un fine – ovvero aggiungere anelli alle catene narrative che si irradiano dalla frase originaria. Ne consegue che il racconto è uno strumento di produzione e al tempo stesso comprensione delle esperienze, fantasmi potenziali o traumi fin troppo concreti, tradotti attraverso modelli diversificati in modo da generare risposte soggettive di identificazione, fascinazione, affezione molto diverse fra loro. In tal modo, coloro da cui la narrazione emana così come i fruitori, LeGuin che presta la sua voce e noi che la rielaboriamo, finiamo tutti/e per far parte di una stessa comunità, la cui esistenza è garantita dalla ripetizione del gesto narrativo e dalla condivisione di questa ironica esperienza autoriflessiva.

In questo testo è particolarmente evidente il rapporto esistente fra la psiche dei soggetti e i racconti che essi producono, rapporto che diviene un vero e proprio "travaso fantasmatico" (Bertetto 2010: 112) nel momento in cui i racconti vengono formalizzati in immagini in movimento, tanto più se seriali. Cine-

ma e narrazioni seriali assumono le forme di 'spettacoli immaginari' nel loro essere separati dal 'reale' benché ad esso correlati e complementari, come sottolinea anche l'intensità affettiva ed emozionale da essi prodotte (114). Raccontare significa aprire mondi attraverso un doppio movimento di distanziamento e rappresentazione (Jedlowski 2000: 8), così da rendere porosi i confini dell'esperienza (37). Soprattutto, tale esplorazione avviene in una dimensione condivisa: gli atti narrativi creano forme di relazione intersoggettiva (67). Ad essere messi in gioco però non sono soltanto strutture di comprensione cognitiva e la formazione reti sociali, ma anche una circolazione di intensità (Bertetto 2016) e desideri (Brooks 1984) che tiene conto della complessità dei posizionamenti in continua trasformazione della contemporaneità.

2.2 Processi psichici del racconto e complessità dell'esperienza

Il riferimento imprescindibile per la messa in relazione fra le dinamiche narrative e il desiderio, per come è stato descritto dalla psicoanalisi, è indubbiamente lo studio di Peter Brooks sulle motivazioni che determinano gli atti narrativi. Lo studioso costruisce un complesso parallelo fra le tensioni sottese all'andamento narrativo e le economie dell'energia psichica (Brooks 1984: 99). In particolare, Brooks si concentra sulle relazioni fra il linguaggio freudiano e la scrittura del romanzo, diversificando le proposte del periodo ottocentesco rispetto a quelle del modernismo novecentesco. Si tratta di notare innanzitutto come l'atto narrativo sia parte dei processi di significazione e trasmissione del desiderio, con il linguaggio che fa da tramite fra la possibilità imperfetta di nominazione dell'oggetto perduto e il continuo spostamento del significato stesso (291).

Ancora una volta, al centro della riflessione c'è il rapporto fra l'esperienza soggettiva e la sua formalizzazione per darle fine e significato:

Oltre a possedere una forma, le trame devono generare quella forza che rende potente la connessione tra i vari fatti, e che organizza il confuso materiale di un'esistenza in una struttura intenzionale; questa a sua volta getta una nuova luce sul modo in cui possiamo raccontare una vita. La fiction più forte è quella capace di rappresentare nuovamente la complessa storia del desiderio che giace sepolta nel passato, così come va ricomponendosi nel linguaggio attuale (295).

Ad essere messo in gioco è il potere dell'atto narrativo di produrre l'intellegibilità di un'esistenza attraverso la sua configurazione, e al tempo stesso di renderla condivisibile, esperibile in parte anche da altre persone. La proposta di Brooks è infatti di leggere il modello energetico del racconto non attraverso una meccanica di azione e reazione, bensì secondo la descrizione del transfert psicoanalitico fatta da Lacan, ovvero un processo di ripetizione dell'esperienza traslata sul piano simbolico (245) in modo da produrre un'energia che possa circolare fra soggetti diversi, portando in sé sia la soggettività che l'alterità (296). Oltre una dinamica più diretta dell'identificazione, oltre la continua compresenza di identificazione e desiderio, oltre il binarismo fra Io e Altro, l'idea di narrazione come circolazione energetica proposta da Brooks è particolarmente affascinante di fronte alle pratiche di fruizione contemporanea delle narrazioni seriali audiovisive. Questa circolazione infatti rende conto delle stratificazioni soggettive, e il moltiplicarsi delle dinamiche intersoggettive che ne deriva.

Tali forze centrifughe ed entropiche si manifestano nelle varie forme della serialità contemporanea, mantenendo coerenza proprio attraverso le strutture comunque ripetitive insite nella dimensione seriale. La dinamica innescata dalla successione degli episodi permette di trattenere una struttura coerente di fronte all'esplosione schizofrenica delle soggettività nei mondi che le circondano, descritta ancora una volta da LeGuin nel fi-

nale del suo intervento (1981: 194). L'autrice sottolinea come i racconti siano innanzitutto testimonianza della soggettività che li produce e li trasmette; alla luce delle proposte di Brooks da un lato e Bertetto dall'altro, possiamo aggiungere che essi sono anche costitutivi di un processo di trasmissione e configurazione dell'esperienza che coinvolge dinamiche intersoggettive molteplici, contraddittorie, stratificate nel tempo e nello spazio. Uno dei modi che la contemporaneità ha trovato per veicolare tale processualità è la narrazione audiovisiva, soprattutto nelle sue forme seriali.

Esse amplificano e trasformano la proposta del romanzo ottocentesco, spesso pubblicato a puntate, a cui tanto spesso sono fatte risalire (Piga Bruni 2018) e che già proponeva un racconto non basato su una trama ordinata ma sulla linea inclusiva e confondente dell'arabesco (Brooks 1984: 165). Oltre a proporre continue deviazioni, infatti, le serie contemporanee abbandonano spesso l'idea di una 'traiettoria principale' dominante, privilegiando piuttosto una costruzione reticolare in continua espansione. A questo si aggiunge l'idea che tale costruzione reticolare produca mondi abitabili (Pescatore 2018), che creano possibilità alternative all'esperienza quotidiana, ampliandola, intensificandola, rappresentandola, trasformandola, configurandola. La forza di queste narrazioni sta proprio nella loro capacità di contenere assieme prospettive anche opposte fra di loro (come ad esempio la 'rappresentazione' e la 'configurazione': Bertetto 2007), e nei casi più originali nella forza di esplorare i possibili più che riproporre il verosimile.

Ho discusso altrove (2015) come la contemporaneità sia abitata da soggetti che assumono su di sé la molteplicità e la contraddittorietà di esistenze che rivendicano la propria *agency* mentre si confrontano con traiettorie egemoniche del potere, secondo la proposta di una dimensione rizomatica e caotica che fronteggia comunque le ideologie neoliberiste e la violenza

quotidiana globale. Ad emergere sono perciò modi di rappresentazione che cercano di rendere conto della differenza strutturale che permea i posizionamenti culturali, che non sono mai assunti in modo statico. Nel cinema, le strutture formali che in modo più originale cercano di rendere conto di tale complessa esperienza del mondo sono quelle del postmoderno, del cinema transnazionale e del *global film* (Pravadelli 2019).

La mia proposta è che anche le tante forme assunte dalle serie televisive permettano uno scambio di particolare produttività con le configurazioni del contemporaneo, rendendo conto in questo senso delle complessità delle esperienze possibili, potenziali, fenomeniche. I tanti immaginari, in costante metamorfosi, che permeano la contemporaneità vengono fatti circolare attraverso le altrettante storie che dominano il discorso pubblico, prendendo parte all'interpretazione del nostro quotidiano ma anche all'esplorazione di ciò in cui può essere trasformato. In questo sta il cuore della complessità della serialità contemporanea: non nel solo moltiplicarsi delle trame, dei personaggi o delle traiettorie spazio-temporali, quanto nel loro farsi configurazione di un modello di esperienza strutturalmente contraddittorio, multiforme, cangiante, caotico. Nell'osmosi continua fra esperienza e configurazione, hanno un ruolo anche le pratiche di produzione e fruizione coinvolte nella serialità, come può essere facilmente dedotto dal fatto che nell'esperienza del quotidiano rientrano anche specifiche e concrete relazioni con tecnologie e dispositivi, che a loro volta intervengono – come le macrostrutture economico-sociali in cui sono inseriti – nell'individuazione dei possibili e dei narrabili.

In altre parole, le serie mettono in scena quello che è stato definito caos-mondo, ovvero “lo choc, l'intreccio, le repulsioni, le attrazioni, le connivenze, le opposizioni, i conflitti fra le culture dei popoli, nella totalità-mondo contemporanea” (Glissant 1996: 62). Il moltiplicarsi delle variabili che determinano i

sistemi contemporanei rende impossibile organizzarli attorno a una forza univoca, a favore di una dimensione erratica, a raggiata, basata sull'imprevedibilità e sulla continua ibridazione dei possibili. Ogni narrazione che provi dapprima a riprodurre la dimensione caotica e molteplice per poi ricondurne le diramazioni ad un'unica spiegazione, cercando di far prevalere un ordine specifico, una soluzione, una traiettoria narrativa, finisce per fallire – ad esempio interrompendosi sul nascere oppure creando un senso di profonda delusione per il finale proposto¹.

3. Cartografie della complessità

Ma quali sono le forme assunte dalla serialità audiovisiva contemporanea? Perché ritengo che tale forma narrativa sia particolarmente adatta alla configurazione degli scenari della globalizzazione e delle soggettività complesse che li abitano? E come è possibile affrontare tutti questi modelli seriali?

Come accennato, la serialità contemporanea propone formule estremamente diverse fra di loro, il cui tratto comune nei casi di maggiore interesse è a mio parere proprio la ricerca di una rappresentazione non univoca bensì frammentata, disseminata e dispersa, che risponda della complessificazione soggettiva portata dalla convergenza di fenomeni quali la globalizzazione, il postcolonialismo, l'attenzione portata alle configurazioni identitarie e ai posizionamenti mutevoli. Oltre ad assumere forme diverse fra di loro, questi prodotti sono parte di quella convergenza crossmediale che Henry Jenkins ha ampiamente teorizzato negli ultimi venti anni, moltiplicando ulteriormente forme e piattaforme (Jenkins 2006 e Jenkins, Ford e Green 2013). Tale articolazione contribuisce indubbiamente ad aumentare l'impatto emotivo-sensoriale prima ancora che cognitivo da parte dei soggetti; un sentire che inoltre è sempre più connotato dal suo essere pratica di relazione intersoggettiva. Si tratta di un meccanismo di alimentazione del discorso collettivo, che

utilizza spesso gli stilemi del sensazionalistico o le forme dei vari generi proprio per amplificare la propria portata, di pari passo con l'estensione spazio-temporale delle narrazioni stesse.

Per questo motivo, quando faccio riferimento alla relazione fra i prodotti seriali e le soggettività coinvolte in tutte le loro forme (le personalità creative nella produzione, personaggi/e rappresentati/e, pubblici), a dominare è l'idea di produzione audiovisiva come area di circolazione di intensità proposta da Bertetto (2016). In tal senso, gli aspetti stilistico-formali, economico-industriali, tecnologici, di fruizione di questo tipo di prodotti convergono in un modello dinamico, che tenga conto delle dimensioni artistiche come di quelle pratiche. Se Bertetto definisce l'intensità come "dinamica di flussi attrazionali" (9), innescata soprattutto da scelte visive, stilistiche, di scrittura, vorrei qui ipotizzare invece una espansione del concetto. La mia proposta è che l'intensità sia coinvolta in tutti gli aspetti che riguardano un prodotto culturale, e permetta di rendere conto della inestricabilità delle circolazioni energetiche attivate dalla convergenza fra strutture narrative, articolazioni stilistico-formali, configurazioni economico-industriali, traiettorie tecnologiche, posizionamenti culturali. Ad essere messe in gioco in questo scenario non sono solo pratiche cognitive, ma anche desideri, identificazioni, affetti, emozioni, interpretazioni e condivisioni.

Parliamo in molti casi di prodotti che perdurano nel tempo e pervadono gli spazi mediali, proliferando in varie forme (ufficiali: serie televisive propriamente dette, *webisodes*, fumetti, romanzi, film ecc.; e non ufficiali, come tutta la produzione dei/delle fan testimonia). Non si può più parlare di testo analizzabile, e di certo non si può pretendere la conoscenza esaustiva da parte di studiosi/e: il caso esemplare di tale impossibilità è rappresentata da *Doctor Who*, serie televisiva prodotta dalla BBC e che ha iniziato le sue trasmissioni nel 1963, le cui narra-

zioni sono veicolate anche da film, fumetti, romanzi, podcast, programmi radiofonici, siti web, album, serie *spin-off*, *merchandise*, giochi e videogiochi, e una quantità di materiali ufficiali a formarne l'universo complessivo che non può essere in alcun modo controllata – e tutto questo senza neppure nominare i prodotti del fandom (Martina 2018).

3.1 Mappabilità degli universi narrativi

Un modo per gestire tale proliferazione sia nel tempo che nello spazio è quello di riflettere sul concetto di scalarità e mappabilità di questi universi: creare delle strutture di racconto dell'universo stesso che permettano da un lato di contenere tutte le informazioni che formano l'oggetto e che sono perciò essenziali per l'interpretazione; dall'altro, di orientarsi in tale spazio esteso, creando dei punti di riferimento ritenuti di particolare importanza, di cui rendere conto nell'analisi.

Si tratta di due operazioni che ritengo imprescindibili per riuscire nell'analisi interpretativa di questi prodotti, rendendoli così utili alla comprensione del mondo complesso che configurano e rendendo al tempo stesso conto del loro impatto sugli immaginari condivisi. La prima operazione, legata alla scalarità dei prodotti, è ispirata agli studi sul design:

Il ritmo delle operazioni di messa in scala [...] si basa su parcellizzazioni della vista, ovvero su forme di messa in prospettiva, riproporzionamento, estensione e riduzione delle caratteristiche [...]. I modelli vengono scalati e riscalati in base a innumerevoli configurazioni materiali, pratiche, relazionali (Martina 2018: 37).

In altre parole, si tratta della capacità da parte di chi vuole analizzare un prodotto di guardarlo attraverso prospettive e posizioni specifiche, e quindi riproporlo in modo da farne emergere quei tratti essenziali all'analisi stessa, senza però

rendere eccessivamente parziale l'interpretazione. È perciò fondamentale a mio parere, in tale operazione, non perdere quantità di informazioni sulla serie nel suo complesso, ma usare come riferimento metaforico l'immagine del frattale (Bystrov 2014). Il frattale è un sistema geometrico che contiene tutte le informazioni del sistema di partenza nelle sue riproduzioni in scala; soprattutto, esso è iterativo (potenzialmente all'infinito), è basato su metodi dinamici di riproduzione, è sottoposto a numerosissime variabili caotiche, e può assumere forme molto diverse se prodotto dalla natura oppure disegnato intenzionalmente; tutte caratteristiche di grande interesse nel momento in cui si utilizza tale forma come metafora per mappare serie che ambiscono a configurare la complessità dell'esperienza.

Perché però la mappatura abbia senso, come si diceva, è necessario dotarsi di un sistema di orientamento, da adattare di volta in volta al proprio oggetto di studio. Si tratta di utilizzare per la vastità degli universi seriali la strumentazione individuata da Paolo Bertetto come essenziale all'analisi dei testi cinematografici caratterizzati da uno "statuto ambiguo dell'immagine", ovvero che pretendono da parte dello spettatore una attività di interpretazione dell'enigma per renderlo leggibile (Bertetto 2006b: 224). La maggior parte delle serie non esige tale attività interpretativa durante la fruizione immediata, ma la loro ramificazione, estensione e dinamicità richiedono indubbiamente una capacità da parte dell'analista di individuare dei passaggi di particolare densità, momenti che si fanno portatori di un eccesso cognitivo, sensoriale, affettivo, emotivo. Si tratta del corrispettivo di quei "punti di vibrazione, i momenti di maggiore intensità, i luoghi in cui il senso è meno chiaro e, proprio per questo, più problematico e forse più interessante" (226).

Individuare nella propria mappatura tali 'punti di vibrazione' permette all'analista di costruire un sistema interpretativo che renda conto delle articolazioni del prodotto, e di organizza-

re attorno alla loro esistenza in qualità di costanti l'interpretazione, che deve avvalersi di saperi molteplici per rendere conto della vastità degli scenari configurati, affidando però ruoli privilegiati da un lato alle forme assunte da tale configurazione e dall'altro agli immaginari e alle soggettività coinvolte nell'operazione, con tutta la complessità dei loro posizionamenti e spostamenti.

Incardinando la mappatura sia nel *design* a frattale che nei 'punti di vibrazione' sarà possibile rendere conto dell'impulso verso un fine delle narrazioni di cui si è detto, senza trasformarle in strutture teleologiche, e neppure necessariamente coerenti al loro interno (sono numerosissimi gli esempi di narrazioni che si contraddicono). Per mappare i singoli universi, in altre parole, è necessario organizzare un modello interpretativo flessibile, che tenga presente la possibilità di concettualizzare i macrosistemi narrativi attraverso la metafora del *design* a frattale, assieme alla capacità di chi osserva di individuare i 'punti di vibrazione' di questo prodotto, senza tralasciare le competenze necessarie per individuarlo nel suo essere artefatto – ovvero gli elementi legati alla sua natura industriale, gli aspetti tecnologici, i riscontri dei pubblici, e le possibilità aperte dalle analisi culturaliste (Pravadelli 2000).

3.2 Una possibile mappatura

Per permettere la mappatura dei singoli universi, è necessario tenere anche presente l'estrema diversificazione dei prodotti seriali che attualmente hanno un impatto importante sugli immaginari. Per poter studiare in modo produttivo la permeabilità fra le esperienze caotiche e complesse del mondo contemporaneo e le configurazioni che esse assumono attraverso le strutture seriali, è in altre parole necessario afferrarne non tanto gli elementi di ricorrenza quanto alcune differenze, che rispondono ad esigenze diverse degli immaginari coinvolti.

Quella che segue è dunque una prima cartografia di queste differenze, che cerca di distinguere i principali modelli – narrativi, produttivi e di relazione intensiva con le soggettività – dominanti nella serialità audiovisiva contemporanea. Si tratta di un'operazione non esaustiva, ma atta a orientarsi e individuare alcune dinamiche evidenti dal punto di vista stilistico-formale, tecnologico-industriale, e della configurazione soggettiva, senza trascurare però le strutture culturali in senso ampio che le determinano. Vorrei sottolineare come l'ordine scelto per questo elenco non sia in alcun modo gerarchico; e come gli esempi che possono essere individuati per ciascuna tipologia siano numerosi. Di ciascuna si darà una breve descrizione, per permettere di individuarne le caratteristiche salienti, differenze e peculiarità. Quello che resta comune a tutte queste forme è un'attenzione posta alle forme di soggettività e comunità più stratificate, mobili, articolate: in una parola, complesse.

3.2.1 *'Mind-game narrative' seriale, o: la serie è 'fuor di sesto'*

Numerose sono le narrazioni seriali che, rifacendosi ad esperienze direttamente provenienti da letteratura e cinema postmoderni, mirano in modo esplicito, reiterato e forte a 'giocare' con la mente dei propri pubblici. Si tratta di quel tipo di narrazioni che "decostruiscono la logica causale e razionale della classicità. Sono film sul tempo, in cui la temporalità della storia (o della *fabula*) è talmente trasformata dall'intreccio da essere di difficile decifrazione" (Pravadelli 2019: 152-153), al punto da richiedere esplicitamente una competenza di lettura perché avvenga la loro fruizione. Proprio per evidenziare tale specificità si è scelto di definirle a partire dalla famosa locuzione di Amleto: "il tempo è fuor di sesto / the time is out of joint", con cui il Principe shakespeariano sancisce il definitivo scollamento fra un supposto ordine 'naturale' e la struttura sociale perversa prodotta dal regicidio e dal concretizzarsi del

desiderio incestuoso. Non per nulla questa stessa formula è stata ripresa poi da Philip K. Dick nel titolo del suo romanzo che si incentra sulla produzione discorsiva di realtà parallele, proliferanti, paranoiche, in continua riconfigurazione in relazione alle prospettive adottate dal protagonista e da altri personaggi/e (1959).

Si pensa dunque a narrazioni ormai canoniche come *Lost* (ABC, 2004-2010) o nuove esperienze ancora in crescita come quella di *Westworld* (HBO, 2016-), che basano parte del godimento spettatoriale su quello che è stato definito 'fandom forense' (Jenkins 2006), ovvero la capacità del fandom di mettere insieme le proprie competenze culturali per risolvere i misteri e gli enigmi proposti dagli episodi. A questo si aggiunge l'importanza data alla spettacolarità visiva, all'intensificazione delle emozioni attraverso il ricorso a formule sensazionalistiche, nonché al piacere sensoriale e affettivo. Ad essere messe in crisi, come nelle forme cinematografiche 'modulari' (Cameron 2008), è il processo di selezione e successione degli eventi, a favore di una temporalità 'fuor di sesto', frammentata, dislocata.

Tale temporalità destrutturata e disseminata è finalizzata soprattutto alla messa in discussione di una soggettività tradizionale: ad essere messa in scena è la crisi della definizione stessa di 'umano', a favore di un interrogarsi su come le coscienze siano identificate attraverso le loro capacità di ricordare, comprendere, condividere l'esperienza, dare ad essa senso e memorialità. Sempre più spesso, come nota Elsaesser in merito alle narrazioni cinematografiche (2009), i/le protagonisti/e sono personalità schizofreniche, psicotiche, paranoide, la cui capacità di definirsi 'soggetti' è messa in discussione sia dalla dimensione psichica che persino da quella fisica (si pensi alla presenza di cyborg o addirittura androidi).

3.2.2 *Serie globali*

Si tratta di serie che pongono l'accento in modo esplicito sull'ampiezza delle reti spazio-temporali che coinvolgono i/le loro personaggi/e, spazializzando la complessità degli scenari globali (De Pascalis 2013). Anche in questo caso, la loro esistenza va messa in relazione con quella del coevo *global film* (Pravadelli 2019: 158-164), orientato fra l'altro al godimento spettacolare delle possibilità di spostamento geografico aperte dalla contemporaneità. Ad essere importanti in queste serie sono i network relazionali, le risonanze intersoggettive, e una dimensione esplicitamente transnazionale, che vuole rendere conto degli infiniti posizionamenti culturali possibili (De Pascalis 2015). In particolare, si tratta di serie che raccontano programmaticamente le dinamiche di produzione del pensiero egemonico, riflettendo su strutture ideologiche e sulle implicazioni politiche delle trame individuali. Spesso la causalità lineare lascia il posto a dimensioni paranoiche del complotto e a narrazioni euforiche dei possibili scambi transnazionali, affettivi ed emotivi.

Penso a produzioni come *Touch* (Fox, 2012-13) o la ben più articolata e affascinante *Sense8* (Netflix, 2015-18), che cercano di riprodurre attraverso l'uso di set sparsi per il mondo ed espedienti narrativi di natura fantascientifica le infinite e imprevedibili connessioni fra le soggettività. Sono serie orientate in modo esplicito a rendere conto di un mondo i cui soggetti sono culturalmente posizionati, presi in dinamiche di potere molteplici; ma al tempo stesso mai definibili in modo statico o univoco. Spesso le soggettività narrate sono parte di dinamiche postcoloniali e/o sono parte della comunità LGBTQIA+, segnate dalla lotta contro le oppressioni ma anche portatrici di *agency* ed *empowerment*.

3.2.3 *Narrazioni estese crossmediali*

Questo tipo di narrazioni sono quelle su cui la bibliografia è più ampia, essendo state al centro della rivoluzione crossmediale degli ultimi trent'anni (si rimanda in merito ai saggi contenuti in Brembilla e De Pascalis 2018). Sono serie parte di *franchise*, estese nel tempo e nello spazio, capaci di suscitare da diverso tempo l'interesse di studiosi/e che ne hanno analizzato le strutture generali e i prodotti particolari. Sono soprattutto narrazioni proliferanti, modulari, connotate dalla presenza di soggettività 'aliene' o spesso comunque 'anomale', con traiettorie strutturalmente contraddittorie o comunque non particolarmente interessate a organicità e coerenza.

A contraddistinguere queste narrazioni è la loro capacità di produrre e assorbire paratesti e trasformarli in testi veri e propri, parte integrante del mondo costruito. Queste 'narrazioni estese' prevedono una serie infinita di punti di accesso per il pubblico, sono spesso basate su forme di ridondanza narrativa, e richiedono una struttura produttiva industriale *mainstream* (cfr. Freeman 2018). Gli esempi sono molti, e vanno dai classici *Doctor Who* (iniziato come detto nel 1963) e *Star Trek* (iniziato nel 1966), ai multiversi intrecciati che fanno capo alla Marvel e alla DC sin dagli anni '30, o ai prodotti nati attorno a personaggi come Sherlock Holmes.

3.2.4 *Ecosistema narrativo-industriale*

Si tratta in questa lettura di narrazioni seriali espressione della produzione generalista *free-to-air*, che creano sistemi vivi, in grado di adattarsi alle circostanze industriali e materiali della sua produzione (inclusi i sistemi di organizzazione in base alle interruzioni pubblicitarie, le regole dei generi narrativi, le forme di censura e autocensura, i contratti delle personalità artistiche e tecniche coinvolte nella produzione, ecc.). Sono dunque serie resilienti, capaci di sopravvivere mutando la propria

‘popolazione’, flessibili nella risposta ai propri pubblici (Pescatore 2018). In altre parole, sono veri e propri ‘ecosistemi’, che dal punto di vista narrativo garantiscono la propria durata nel tempo attraverso la capacità di adattarsi, ibridarsi e di cedere a forme di ‘soapizzazione’ (Innocenti e Pescatore 2008).

A garantire la fidelizzazione del pubblico, oltre a meccanismi di reiterazione nella fruizione tradizionale a palinsesto, c’è anche la produzione di personaggi/e relativamente ordinari, che garantiscono identificazioni generalizzate, e spesso accentuano la loro egemonizzazione e normativizzazione con il progredire del tempo. Si tratta della tipologia con gli esempi più numerosi, con serie che perdurano per interi decenni costruendo archi narrativi di grande ampiezza e narrazioni corali in grado di trasformarsi con relativa facilità: sitcom come *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019), *procedural* come *CSI* (CBS, 2000-2015) o *NCIS* (CBS, 2003-), *medical* come *ER* (NBC, 1994-2009) o *Grey’s Anatomy* (ABC, 2005-), e così via.

3.2.5 *Worldbuilding ad alto budget*

Vorrei definire con questa formula quelle serie che costruiscono mondi ad alta immersività (Freeman 2018), che spesso garantiscono l’orientamento grazie all’uso di generi narrativi relativamente tradizionali (*horror*, *fantasy*, fantascienza), oppure sfruttando la capacità dei pubblici di gestire atmosfere ad alta medializzazione, basate su strutture di configurazione nostalgiche o distopiche (sulla costruzione di atmosfere mediali da parte delle narrazioni audiovisive e sulla specifica idea di immersività implicata si veda Marmo in corso di pubblicazione). Per fare un esempio di tale configurazione di mondi complessi, si pensi a casi come quello della serie crossmediale *Orphan Black* (Space, 2013-2017), o a una serie *quality* e nostalgica che però opera attraverso immaginari molteplici come *Mad Men* (AMC, 2007-2015).

Attraverso la costruzione di mondi autonomi queste serie sono in grado di ingaggiare e interpellare i pubblici con grande intensità, costruendo fandom appassionati, che riversano continuamente il mondo narrativo nella loro quotidianità e viceversa (secondo i principi della 'estraibilità' e 'immersione' elaborati da Jenkins 2009). Si pensa in particolare a serie come *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) o *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-), che tanto spesso negli ultimi anni si sono interfacciate con il discorso politico occidentale.

Il coinvolgimento intensivo dei pubblici è anche indirizzato a personaggi/e di grande profondità che abitano questi mondi, le cui reti relazionali sono spesso estese e diversificate, come nel caso della serie *GLOW* (Netflix, 2017-). Ciascun/a personaggio/a propone delle linee narrative che configurano strutture narrative modulari, componibili ed esplorabili, talvolta persino in modo autonomo. È però la loro capacità di dare vita ad esperienze spazio-temporali eccedenti rispetto alla quotidianità il loro principale punto di forza, tanto da proporre in alcuni casi narrazioni antologiche – tradizionali, come *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-), o stagionali, come *American Horror Story* (FX, 2011-), che però coinvolgono spesso le stesse personalità creative, tecniche e artistiche (come appunto nel caso delle serie create da Ryan Murphy).

3.2.6 *Complessità culturale*

Alcuni racconti seriali basano parte del piacere spettatoriale sulla capacità di tessere reti con la cultura pop, che viene trattata come strumento di produzione di complessità nel posizionamento dei soggetti coinvolti. Si tratta di serie che utilizzano elementi culturalmente specifici per far produrre, tramite le competenze spettatoriali, una grande quantità di articolazioni psichiche, emotive, del sapere per quanto riguarda i/le personaggi/e. In particolare, queste serie usano i riferimenti culturali

come strumento di formalizzazione dell'immaginario dei/delle suoi/e personaggi/e, costruendo per loro dei mondi articolati: è il caso di *Jane the Virgin* (The CW, 2014-2019), serie tratta da una telenovela venezuelana, che produce sequenze ispirate sia alle telenovelas che a tutta una serie di altri prodotti culturali appartenenti ad altri scenari pop (i romanzi 'rosa', i *graphic novel*, ecc.) ma anche a canoni riconosciuti (i romanzi di Isabel Allende, autrice che compare anche in un cameo nella serie).

In altri casi la struttura formale è meno eclettica nello spaziare fra generi narrativi, sistemi mediali, toni e mood, e si attiene invece ad alcuni capisaldi di riferimento, senza però fossilizzarsi in un unico stile. È il caso di serie come il neo-noir crossmediale *Veronica Mars*, nato nel 2004 e andato avanti a intermittenza attraverso la programmazione televisiva, romanzi e audiolibri, *webserie*, un film finanziato dal fandom attraverso le piattaforme di *crowdfunding*, e altri canali. Nel corso di 15 anni di vita il *teen drama* originario si è trasformato ripetutamente, crescendo e cambiando assieme a tutte le personalità creative coinvolte, attrici/attori e pubblico incluso. Ciascun personaggio ha la sua tipologia di riferimenti pop attorno a cui costruire la propria traiettoria, che si mescolano e permettono una lettura multidimensionale e una certa capacità di spostare la propria configurazione soggettiva nel tempo.

Più uniforme dal punto di vista stilistico è invece il caso del recente *Chilling Adventures of Sabrina* (*Le terrificanti avventure di Sabrina*, Netflix, 2018-), basato su una serie di fumetti il cui universo è in comune con quello di *Riverdale* (Netflix, 2017), e che ha alle spalle la precedente serie di fumetti e lo show televisivo *Sabrina, The Teenage Witch* (*Sabrina: vita da strega*, ABC-The WB, 1996-2003), ma anche molti altri riferimenti culturali legati alla stregoneria negli Stati Uniti, sia in versione pop (ad esempio *Bewitched*, *Vita da strega*, ABC, 1964-1972) che appartenenti al canone (fra cui *Il crogiuolo* di Arthur Miller), senza tralasciare le implicazioni ideologiche di nessuno di essi.

Intrecciando grandi quantità di riferimenti culturali in modo ludico ma storicamente competente, queste serie partecipano della produzione discorsiva di soggettività complesse, ideologicamente consapevoli e collocate, in grado di lasciare emergere la propria contraddittorietà e mutevolezza senza perdere di vista il potere e l'impatto politico degli immaginari nell'esperienza quotidiana dei loro pubblici.

3.2.7 *Complessità relazionale*

Sono quelle serie che dedicano esplicitamente il cuore della loro struttura alla costruzione di ambienti corali, in cui i/le personaggi/e e le reti relazionali che le loro soggettività producono sono esplorati secondo infinite possibilità. Il mondo narrativo è emanazione diretta della capacità di autori/autrici e attori/attrici di costruire dimensioni di condivisione e identificazione estremamente articolate, così che i pubblici siano spinti a proseguire nella visione proprio per i legami affettivi e psichici costruiti con personaggi/e e reti. Serie come *This Is Us* (NBC, 2016-), *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019), o la saga *Tales of the City* (1993, 1998, 2001, 2019) ruotano attorno ad esperienze individuali e collettive esplorate in tutte le possibili declinazioni. In tal modo, procedono spesso a una riscrittura pubblica e condivisa delle regole di formazione di strutture familiari e collettive, sottolineando come le possibilità per i soggetti non si attengano a modelli univoci e stabiliti una volta per tutte (si pensi ad esempio alle vere e proprie famiglie alternative costruite attorno ai *balls* nella New York degli anni '80 raccontate da *Pose*, Fx, 2018-). L'apertura per i posizionamenti soggettivi in funzione delle reti sociali, affettive, emotive e di identificazione all'interno della narrazione configura nuove strutture anche per i propri pubblici, generando nuovi scenari di esperienza.

3.2.8 *Complessità tascabile*

Sono estremamente numerose anche le miniserie (da 2 ad un massimo di 12 episodi totali, il che ci fa parlare di una complessità 'tascabile') affini a quella che è stata definita sopra *quality tv* per tutta una serie di caratteristiche, fra cui l'alto budget di produzione e la costruzione di racconti conclusi, orientati alla verosimiglianza, attenti alla critica sociale e con personaggi/e e traiettorie di ampio respiro, articolati e profondi. Particolarmente vicina alla testualità più tradizionale, è talvolta tratta da romanzi o altri testi preesistenti, con una ricerca stilistico-formale specifica legata a un cast artistico e tecnico spesso proveniente dal cinema, come ad esempio *Olive Kitteridge*, diretta da Lisa Cholodenko per HBO, tratta dal romanzo di Elizabeth Strout con protagonista Frances McDormand nel ruolo eponimo. Una collaborazione fra HBO e RAI ha dato vita in Italia al caso di *L'amica geniale*, diretta da Saverio Costanzo e tratta dal romanzo di Elena Ferrante. La relativa brevità testuale di queste serie e la loro compattezza formale permettono di affrontare questi oggetti attraverso le proposte degli studi di cinema, inclusa l'analisi testuale propriamente detta.

Dal punto di vista industriale, è quel genere di serialità che ha contribuito alla brandizzazione di alcuni canali proprio in funzione della 'qualità', in particolare HBO, che di questo tipo di narrazione ha fatto la propria produzione di punta, destinata a un pubblico economicamente privilegiato e costruita attorno alle competenze culturali elevate. Si pensi ad esempio a *Show Me a Hero* (2015), *Sharp Objects* (2018) o *Euphoria* (2019), che affrontano temi di grande delicatezza dal punto di vista sociale e individuale (razzismo, classismo e gentrificazione, violenza di genere, malattia mentale ecc.) anche grazie all'uso di colonne sonore di grande raffinatezza e cast artistici e tecnici di prestigio.

Si tratta anche del tipo di serialità orientata a prendere in mano la riflessione sulle eredità culturali nazionali, come di-

mostra la produzione della BBC, che rinnova in questi anni la sua tradizione orientata all'adattamento dei romanzi del canone britannico (ad esempio con *North and South*, 2004, *Cranford*, 2009, ed altre miniserie che proseguono il successo ottenuto nel 1995 da *Pride and Prejudice*). A questa tradizione si aggiunge una nuova tendenza nostalgica più ampia che utilizza il formato breve per esplorare e riconfigurare il passato del Regno Unito: si pensi a casi come *Small Island* (2009), *The Village* (2013 e 2014), *Man in the Orange Shirt* (2017), *A Very English Scandal* (2018), tutte prodotte da BBC.

4. Conclusioni

Questa prima mappatura di quelle che mi sembrano essere le tipologie della serialità contemporanea che abbiano avuto un maggiore impatto sugli immaginari risponde dunque a una doppia necessità: trovare degli strumenti metodologici condivisi ma anche specifici, che siano in grado di rendere conto di testualità sempre più estese, multiformi, crossmediali e flessibili; ma anche assegnare un significato più preciso all'aggettivo 'complesso' che tanto spesso viene associato in modo generico a tutte le forme di racconto seriale audiovisivo. Ciascuna tipologia declina infatti attraverso soluzioni stilistico-formali e culturali diversificate un processo comune: mettere in scena e interpretare tramite il racconto audiovisivo le traiettorie dominanti negli immaginari collettivi.

La complessità dunque sta proprio nella capacità delle strutture estetiche di configurare le molteplici esperienze soggettive implicate nello scambio e nella circolazione di posizionamenti culturali, traiettorie egemoniche, dinamiche di resistenza, consapevolezze ideologiche della serialità contemporanea. Ad essere complessi non sono tanto le narrazioni, che non possono essere peraltro scisse dai contesti culturali e industriali di produzione, bensì gli scenari e le soggettività configurati. In altre

parole, ad essere complessa è la capacità delle serie di partecipare alla produzione discorsiva di esperienze interconnesse e pervasive, in continuo scivolamento e spostamento, frammentate e disseminate, prive di una matrice culturale dominante e univoca.

NOTE

¹ Non mi occuperò in questo contesto del rapporto diversificato e articolato dei pubblici con le serie di riferimento. Mi limiterò a sottolineare come, oltre alle dinamiche psichiche descritte in questo intervento, siano in gioco operazioni culturali di 'codifica' e 'decodifica' dei testi (Hall 1980), che richiedono uno studio autonomo (per uno stato dell'arte e bibliografia essenziale cfr. Bisoni 2018 e Tralli 2018). Un aspetto però che mi preme sottolineare, benché non possa portarlo oltre la suggestione, è come la produzione contemporanea risuoni rispetto a quella "circolazione dell'energia sociale" di cui parla Greenblatt in merito al teatro seicentesco (1988). Il potere degli / delle showrunner può essere associato a quello dei monarchi rinascimentali mecenati del teatro descritti da Greenblatt, dal momento che in entrambi i casi questa soggettività incarna "un'invenzione collettiva, l'incarnazione simbolica del desiderio, del piacere e della violenza di migliaia di sudditi, l'espressione strumentale di una complessa rete di rapporti di dipendenza e di paura, l'agente piuttosto che l'artefice della volontà sociale" (85). Si tratta di una struttura sociale in cui ad intervenire è una 'ri-figurazione' del dramma in un processo storicamente determinato, basato su una dimensione predittiva del piacere ma che mantiene una 'variazione' che ne determina il perdurare della trasmissione. Prevedibilità, variabilità e adattabilità dei prodotti nel rapporto con i loro pubblici sono esattamente tre delle qualità preferenziali della produzione seriale, a cui si aggiunge la dimensione economico-industriale, tanto importante per il teatro rinascimentale quanto per le industrie dell'intrattenimento oggi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barthes, Roland (1966), "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", *L'analisi del racconto*, ed. Umberto Eco. Milano, Bompiani, 1969: 5-46.
- Bertetto, Paolo (2006a), "L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione", *Metodologie di analisi del film*, ed. Id.. Roma-Bari, Laterza: 179-222.
- (2006b), "L'analisi interpretativa. *Mulholland Drive* e *Une femme mariée*", *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza: 223-276.
- (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.
- (2010), *La macchina del cinema*, Roma-Bari, Laterza.
- (2014), *Microfilosofia del cinema*, Venezia, Marsilio.
- (2016), *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Milano-Udine, Mimesis.
- Bisoni, Claudio (2018), "Pubblici, utenti, spettatori: il ruolo dell'audience nell'ecosistema dei media", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 163-186.
- Boni, Marta (2018), "La produzione di discorsività sociale negli ecosistemi narrativi", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 57-70.
- Bordwell, David (2008), *Poetics of Cinema*, London-New York, Routledge.
- Brembilla, Paola (2018), *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Franco Angeli.
- Brembilla, Paola; De Pascalis, Ilaria A., eds. (2018), *Reading Contemporary Serial Television Universes. A Narrative Ecosystem Framework*, New York, Routledge.
- Brembilla, Paola; Pescatore, Guglielmo (2014), "La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto", *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, ed. Giulia Carluccio. Torino, Kaplan: 275-290.

- Brooks, Peter (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Butler, Judith (1988), "Atti performativi e costruzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista", *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, eds. Elisa A.G. Arfini; Cristian Loiacono. Pisa, ETS, 2012: 77-99.
- Bystrov, Yakiv (2014), "Fractal metaphor LIFE IS A STORY in biographical narrative", *Topics in Linguistics*, 14/1: 1-8.
- Cameron, Allan (2008), *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, London-New York, Palgrave Macmillan.
- Carini, Stefania (2008), "Quality TV. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza", *Ácoma. Rivista internazionale di Studi Nordamericani*, 15/36 [02/08/2019] <http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/2%20carini.pdf>
- De Pascalis, Ilaria A. (2013), "Onde energetiche, dislocazioni temporali e globalizzazione: *FlashForward*", *Imago. Studi di cinema e media*, 7/8: 157-169.
- (2015), *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Roma, Bulzoni.
- Dick, Philip K. (1959), *Tempo fuori luogo*, Milano, Sellerio, 1996.
- Dohest, Alexander (2014), "It's Not HBO, It's TV: The View of Critics and Producers on Flemish 'Quality TV'", *Critical Studies in Television*, 9/1: 1-22.
- Elsaesser, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. Warren Buckland. Chichester, Wiley-Blackwell; 13-41.
- Freeman, Matthew (2018), "New Paths in Transmediality as Vast Narratives", *Reading Contemporary Serial Television Universes. A Narrative Ecosystem Framework*, eds. Paola Brembilla; Ilaria A. De Pascalis. New York, Routledge: 11-26.
- Glissant, Édouard (1996), *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- Greenblatt, Stephen (1988), "La circolazione dell'energia sociale", *Il neostoricismo*, eds. Vita Fortunati; Giovanna Franci. Modena, Mucchi, 1995: 81-106.

- Hall, Stuart (1980), "Codificazione / decodificazione", *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Milano, Il Saggiatore, 2006: 43-56.
- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.
- Jedlowski, Paolo (2000), *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori.
- Jenkins, Henry (2006), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- (2009), "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)" e "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling", *Confessions of an Aca-Fan*, [04/09/2019] http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html e http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html
- Jenkins, Henry; Ford, Sam; Green, Joshua (2013), *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Milano, Apogeo, 2013.
- Lavery, David, ed. (1993), *PEAKED OUT! "Twin Peaks" Special Issue, Literature/Film Quarterly*, 21/4.
- LeGuin, Ursula (1981), "It Was a Dark and Stormy Night; or, Why Are We Huddling about the Campfire?", *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago, The University of Chicago Press: 187-195.
- Lotz, Amanda D. (2014), *Post network. La rivoluzione della TV*, Roma, Minimum Fax, 2017.
- Marmo, Lorenzo (in corso di pubblicazione), "Transitional Environments. Color as Atmosphere in 1950s American Cinema", *Scenari*, 10.
- Martina, Marta (2018), "Come si misurano le narrazioni estese", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 31-56.
- McCabe, Janet; Akass, Kim, eds. (2007), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, I.B. Tauris.

- Mitchell, W. J. Thomas, ed. (1981), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mittell, Jason (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoon in American Culture*, New York-London, Routledge.
- (2015), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Roma, Minimum Fax, 2017.
- Newman, Michael Z. (2006), "From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative", *The Velvet Light Trap*, 58: 16-28.
- Piga Bruni, Emanuela (2018), *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali di puntata*, Pisa, Pacini.
- Pescatore, Guglielmo, ed. (2018) *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2000), "I Cultural Studies. Testo filmico, contesto della ricezione e spettatore", *Bianco & Nero*, 61/4: 83-94.
- (2019), *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Venezia, Marsilio.
- Ricoeur, Paul (1981), "Narrative Time", *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago, The University of Chicago Press: 165-186.
- (1983), *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, Vol. 1, 1986.
- Shakespeare, William (1604), *Amleto*, Roma, L'Unità, 1993.
- Thanouli, Eleftheria (2009), *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, London, Wallflower Press.
- Thompson, Kristin (2004), *Storytelling. Forme del racconto fra cinema e televisione*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012.
- Thompson, Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Continuum.
- Tralli, Lucia (2018), "Pratiche delle audience nell'ecosistema narrativo", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 187-211.