

Le serie tv sono la nuova soap opera? Luci e ombre della Grande Serialità televisiva

Daniela Cardini

Introduzione

L'eterogeneità disciplinare che caratterizza la riflessione italiana e internazionale sulle serie tv nell'ultimo decennio testimonia l'attuale indiscutibile centralità del tema e la sua densità teorica.

I nuclei attorno ai quali si articola il dibattito sono riconducibili ad alcuni concetti-chiave: la *vexata quaestio* della qualità televisiva, che nelle sue più recenti declinazioni tematizza tra l'altro la dialettica – spesso fin troppo vivace – fra estetica cinematografica ed estetica televisiva (Mittell 2015a); il perimetro attuale del *fandom* (Harrington, Bielby 2007; Hills 2002), potente strumento di lettura delle dinamiche di fruizione della serialità che si rivela oggi non del tutto adeguato a definire la molteplicità di pratiche che accompagnano alcuni dei prodotti seriali più recenti; l'evoluzione del cosiddetto *transmedia storytelling* (Jenkins 2006), che rende ragione della complessità narrativa, produttiva e fruitiva del prodotto seriale, con il rischio di trasformarsi nel tempo in un termine-ombrello depotenziato del suo significato originario; il recente concetto di ecosistema narrativo (Innocenti – Pescatore 2011; 2014) che tenta di superare alcuni limiti di diversi approcci analitici nello studio delle formule narrative seriali.

Attorno a questi nuclei aperti si articola un confronto che coinvolge una *scholarship* quanto mai composita: *film studies*, *television studies*, *media studies*, comparatistica letteraria si misurano con una forma di serialità che ha assunto nell'ultimo periodo una rilevanza indiscutibile e per alcuni versi imprevedibile.

Come è noto, fino a pochi anni fa la serialità era un tema marginale benché presente nel dibattito accademico, soprattutto in Italia. Oggi, al contrario, è fra i temi più trattati dagli studiosi dei media in ambito nazionale e internazionale. Se è vero che il genere ha attraversato un processo di profonda mutazione, che sembra averne radicalmente trasformato la fisionomia nella direzione di una complessità capace di sollecitare l'attenzione di discipline tradizionalmente distanti da esso, è altrettanto vero che questa stessa complessità può comportare il rischio di un appiattimento sulla dimensione sincronica dei recenti prodotti cosiddetti "di qualità", a scapito dell'attenzione verso una dimensione diacronica che consentirebbe di esplorare le spinte storiche e culturali che hanno disegnato la sua attuale fisionomia.

Mutatis mutandis, il processo attuale di rivalutazione e analisi approfondita e multidisciplinare della serialità sembrerebbe riportare alla luce alcune delle dinamiche che hanno accompagnato la fortuna critica della soap opera, trasformandola da prodotto deterioro dei palinsesti ad emblema della plasticità polisemica del testo televisivo, capace di coagulare intorno a sé – tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento – il nascente e proficuo nucleo dei *television studies* e degli *women studies* (Allen 1985; 1995; Ang 1985; Livingstone 1998; Hobson 1981; 2002).

Se è vero che la formula seriale, nelle diverse fasi del suo sviluppo, si modella sulla fisionomia del *mediascape* che la ospita, allora l'attuale complessità delle serie tv è un ottimo punto di osservazione per comprendere la multiformità del contesto mediale contemporaneo.

Come è accaduto per lo studio della soap opera negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, l'attuale centralità delle serie tv è rappresentativa delle spinte, delle opportunità ed anche delle contraddizioni che animano il discorso accademico e sociale intorno ad essa. Inoltre sembra riproporsi, come è accaduto per la soap opera, la varietà di declinazioni locali nel privilegiare alcuni dei temi che ne fanno parte. In alcuni contesti culturali la discussione si concentra sul *fandom*, in altri sulle formule narrative e sulle modalità più efficaci per

indagarne la struttura, in altre ancora risulta centrale la questione della qualità.

L'obiettivo di questo lavoro è il tentativo di mettere a fuoco le principali coordinate intorno alle quali si orienta oggi il dibattito multidisciplinare sulle serie tv, portando alla luce diverse analogie con la centralità della soap opera come oggetto di studio negli anni Ottanta e Novanta del Novecento. Siamo consapevoli che questo confronto fra due formule seriali così differenti potrebbe suonare provocatorio o inopportuno: vogliamo quindi chiarire che l'obiettivo non è certo mettere a paragone soap opera e serie tv né sotto l'aspetto tematico, né per quel che riguarda la struttura narrativa o la composizione del pubblico. Si intende piuttosto evidenziare una analogia per quel che riguarda la rilevanza e la centralità nel dibattito accademico di due oggetti tanto diversi tra loro, in due fasi diverse della storia dei media e della serialità. Entrambe le formule seriali, cioè, hanno costituito (la soap opera) e stanno rappresentando oggi (le serie tv) un terreno di confronto stimolante e talvolta scivoloso per discipline differenti e spesso distanti tra loro, che hanno trovato e trovano oggi in questi due oggetti mediali una sfida per mettere alla prova i propri apparati metodologici e teorici.

In questa cornice, come è accaduto per la soap opera negli anni Novanta, si può intravedere anche oggi riguardo alle serie tv il rischio di una polarizzazione del dibattito su alcuni temi circoscritti e su alcuni strumenti privilegiati dell'analisi, non ultima l'antica questione – mai del tutto superata – dell'egemonia culturale (Hall 1982) che prefigura, tra l'altro, la gerarchizzazione tra approcci e discipline teoriche in relazione al medesimo oggetto di studio.

Le serie tv sono la nuova soap opera?

Il punto di partenza della riflessione sulle recenti serie tv è un assunto che attraversa la genesi della formula seriale nell'industria culturale fin dai suoi inizi, nei primi anni del Novecento: la storia della serializzazione del prodotto culturale è in primo luogo la ricostruzione del meccanismo, delle dinamiche e delle ragioni storiche mediante le

quali un racconto si modella, segmentandosi, sulla forma del supporto che lo contiene (Cardini 2004: 19-21).

La serialità, intesa come il risultato del processo di ottimizzazione del modello produzione-consumo collegato all'idea benjaminiana della riproducibilità tecnica (Abruzzese 1984), si costituisce attraverso progressive standardizzazioni e progressive produzioni di segmenti spazio-temporali ottimizzati, garantendo una base di ripetitività su cui l'innovazione può esercitare via via il proprio potere di trasgressione. Si può dire perciò che un dato modello di serialità è strettamente legato alla forma e ai linguaggi del sistema mediale in cui ha origine e di cui esprime la fisionomia.

Alla luce di questa premessa, quali sono i campi di forza che disegnano la fisionomia del *mediascape* da cui origina la cosiddetta Grande serialità televisiva (o serialità post-televisiva, o serialità high-end, ecc.)? Quali sono i nodi intorno ai quali si orienta il dibattito critico su di essa? Per tentare una risposta, può essere utile ripercorrere le principali tappe della ricerca sulla serialità televisiva a partire dalla sua affermazione sullo scenario internazionale, intorno agli anni Ottanta del Novecento.

Se la serialità si declina in formule diverse a seconda del mezzo di comunicazione che la veicola – stampa, cinema, radio, fumetto, televisione, rete – è soprattutto all'interno della struttura produttiva, della grammatica narrativa e delle dinamiche di fruizione del mezzo televisivo che questa relazione di reciprocità raggiunge una delle sue espressioni più chiare e, forse, più efficaci (Elsaesser 1984). Più pervasiva del cinema, più immediata della stampa, la formula seriale televisiva declina nel genere multiforme convenzionalmente chiamato fiction il "flusso discontinuo" tipico della sua stessa modalità di fruizione, frammentandosi in molteplici segmenti narrativi capaci di attirare a sé e coinvolgere, grazie al meccanismo della ripetizione, un pubblico affascinato dalla continua e rassicurante variazione dell'identico (Casetti 1984).

Come è noto, il dibattito critico internazionale sulla serialità televisiva ha attraversato fasi alterne. La sostanziale trasparenza del

tema per tutti gli anni Settanta del Novecento corrisponde alla mancanza pressoché totale di rilevanza accademica del mezzo televisivo *tout court* come oggetto di studio. È a partire dalla metà degli anni Ottanta che si manifesta un deciso interesse per la televisione come ambito di studio (Fiske 1987; Newcomb 1984), con il parallelo sviluppo del filone degli *audience studies* (Ang 1985; Morley 1992) e dei *cultural studies* di matrice strutturalista (Hobson 1982; Geraghty 1991).

L'arrivo massiccio di prodotti narrativi seriali nei palinsesti televisivi statunitensi ed europei a partire dagli anni Ottanta porta l'attenzione degli studiosi dei media sia sul mezzo televisivo stesso (Newcomb 1984; Fiske 1987), sia soprattutto su una particolare declinazione della lunga serialità, la soap opera. Nello stesso periodo il paradigma degli studi sull'audience si trasforma, passando dalla considerazione del pubblico passivo all'idea di consumo produttivo (Ang 1985; Morley 1992), trovando nella soap opera un oggetto capace di mettere alla prova le capacità interpretative del suo pubblico (Allen 1985). L'attenzione per la formula narrativa aperta della soap e per le sue molteplici letture possibili è al centro dell'interesse della semiotica (Hobson 1982; Geraghty 1991); nel perimetro dei nascenti *cultural studies* prende forma la corrente dei *women studies*, secondo cui la soap opera è il testo elettivo sia per rimarcare la subalternità del ruolo femminile nella società contemporanea, sia per dimostrarne la capacità creativa di interpretazione del testo (Brunsdon 2000; Hobson 2002).

Parallelamente allo sviluppo delle posizioni spesso radicali dei *women studies*, lo studio della soap opera in ambito anglosassone diventa terreno di confronto per sviluppare un approccio multidisciplinare, che chiama in causa prospettive teoriche storicamente distanti dallo studio dei media, e della televisione in particolare. Nella prospettiva di Sonia Livingstone (1998), ad esempio, la soap opera è affrontata con gli strumenti della psicologia sociale e dell'etnografia, nella convinzione che sia indispensabile superare i ristretti e penalizzanti confini disciplinari per aprirsi ad uno studio centrato sul tema della negoziazione di significato fra testo e fruitore. Anche la dialettica fra globale e locale, di cui la soap opera è chiara espressione nel transito verso contesti culturali diversi, è stata

affrontata da discipline tradizionalmente distanti dallo studio della televisione (Allen 1995).

Questa rapida ricostruzione del dibattito critico sulla soap opera permette di delineare un possibile parallelismo con quanto sta accadendo nell'ultimo decennio relativamente alle serie tv. Anche in questo ambito, infatti, sembra emergere un analogo percorso di valorizzazione e rivalutazione di una formula seriale precedentemente trascurata da diversi approcci disciplinari, valorizzazione che si manifesta nel coinvolgimento di discipline storicamente distanti dallo studio della serialità stessa, come i *film studies* ad esempio, o l'estetica letteraria, o gli studi comparatistici. Questa vivacità accademica e teorica è un segnale non solo della freschezza del tema, ma anche conferma di quanto il punto di osservazione rappresentato dalla formula seriale permetta di osservare e di dar conto della fisionomia del *mediascape* in cui si inserisce.

Vediamo ora quali sono i concetti chiave e le prospettive teoriche che tracciano i confini del dibattito sulle serie tv.

Concetti-chiave nel dibattito critico sulle serie tv

Un primo nucleo di riflessione, forse il più ricco, si concentra intorno al tema della qualità, sul quale si delinea chiaramente un confronto fra l'approccio dei *film studies* e quello dei *television studies*. Come è noto, la questione della qualità ha impegnato gli studiosi di televisione e di media in dibattiti spesso accesi, il cui punto comune si può identificare nella considerazione della qualità (variamente definita in termini produttivi, narrativi, fruitivi ecc.) come parametro valutativo (McCabe – Akass 2007). Il concetto di qualità è stato quasi sempre sovrapposto alla valorizzazione estetica di un prodotto mediale, applicando cioè ai contenuti televisivi le stesse categorie interpretative utilizzate per analizzare il film. Ne è risultata spesso una poco produttiva polarizzazione valoriale fra i due media, sulla base di una superiorità culturale del cinema che penalizza, spesso aprioristicamente, la narrazione televisiva, attribuendo *tout court* a quest'ultima marche di semplicità e banalità.

A questo proposito è recentemente emersa una contraddizione interessante, secondo cui questa impostazione teorica è appannaggio quasi esclusivo di studiosi europei, ma gli oggetti a cui si riferisce sono contenuti e programmi di produzione statunitense:

The field of television studies has a mixed relationship to the term – “quality television” is a more commonly used phrase in Europe, referencing upscale fictional programs in the press and academic discourse, while it is used far less frequently in the United States, even though much of what is labeled “quality” is American television. (Mittell 2015: 210)

Per risolvere quella che considera una polarizzazione poco produttiva e ormai anacronistica, che richiama i toni dell’antico dibattito sull’egemonia culturale (Hall 1982), Mittell propone di sostituire al rigido concetto valutativo di “qualità” il più duttile concetto di “complessità” (“*complex television*”). Mentre nell’idea di qualità è insito un giudizio di valore, nell’idea di complessità è prevalente il criterio della valorizzazione (“*evaluation*”) e non della contrapposizione: «While I do believe that complexity is potentially a virtue, that doesn’t mean that simplicity is a sin» (Mittell 2013: 47). Per rendere ragione della fisionomia articolata e stratificata delle serie tv, cioè, si tratta non tanto di costruire un canone che contrapponga ciò che è di qualità a ciò che non lo è, opponendo la serialità più recente alla televisione cosiddetta formulaica, fatta di frammenti ripetitivi, semplici e sempre uguali. La questione è piuttosto definire un criterio flessibile, che non abbia a che fare con la difficoltà, l’artificio narrativo, la complicazione:

I do not believe that *complex television* is a synonym for quality television, as the latter is a troubling term that shines more light on the assumptions of the speaker than the programs it labels, while the former is an analytic term that doesn’t necessarily imply value judgement. (*Ibid.*: 46)

Correlato alla questione della qualità, e altrettanto centrale nell'attuale dibattito sulle serie tv, è il tema della cosiddetta *cinematic television*, che pone al centro della valutazione di una serie tv i criteri di tipo estetico legati all'immagine, alla dimensione sonora, allo stile visivo *tout court* (Nelson 2007). La marca distintiva della serialità di nuova generazione sarebbe rintracciabile proprio nella sua distanza dal linguaggio televisivo, nella sua capacità di mostrare al suo pubblico qualcosa che "non si era mai visto prima in tv". Già presente nello stile degli *MTM studios*, che fra gli anni Settanta e Ottanta caratterizzò certa produzione seriale americana definita appunto "di qualità", la marca di eccezionalità non televisiva della produzione seriale si trasferisce in anni più recenti allo stile HBO, il cui famoso *claim*, come è noto, recita: "It's not tv, it's HBO". In questa prospettiva di analisi, recentemente messa in discussione da diversi esponenti dei *television studies* (Mills 2013; Jaramillo 2013), le serie tv sono dunque tanto più significative e degne di nota quanto più sono in grado di proporre una "densità di *texture* visiva" che le allontana dalla televisione tradizionale per avvicinarle alle peculiarità stilistiche del film.

Un altro nodo tematico intorno al quale si concentra il dibattito più recente sulle serie tv è rappresentato dalla definizione di *fandom*. Anche in questo ambito si confrontano diversi approcci disciplinari, che prendono le mosse dalla tradizionale corrente di studi sulle audience mediali per concentrarsi, con sguardi diversi e spesso divergenti, sulle peculiarità del pubblico della nuova serialità televisiva. Il seminale lavoro di Jenkins (2006) ne ha tratteggiato la fisionomia, individuando principalmente nella "produttività" la caratteristica che distingue il fan dal semplice spettatore. Sollecitato dalla densità delle serie tv più recenti, il fan partecipa attivamente alla sua espansione e alla sua circolazione al di fuori dei tradizionali canali distributivi del testo stesso.

Insieme all'idea di televisione di culto (Scaglioni 2006), la discussione del concetto di *fandom* ha operato inizialmente una distinzione netta tra fan e spettatore, dove il primo era identificato con un soggetto attivo nella produzione testuale ed il secondo, invece, "semplicemente" coinvolto nell'attività di visione e non di

elaborazione testuale produttiva (Lewis 1992). Negli anni più recenti la diffusione dei *social network* ha contribuito a modificare la fisionomia del fan, facendolo uscire dalle pieghe più nascoste dei forum quasi clandestini in Rete per proiettarlo nella dimensione quotidiana di una attività di condivisione semplice ed accessibile (Harrington – Bielby 2007; Hills 2002). Il concetto di fan non rimanda solo all'idea di un giovanissimo appassionato esperto della Rete, che interviene consapevolmente e attivamente nella costruzione del testo seriale (*fan fiction*, *fan subbing* ecc.). Viene spesso definito fan anche uno spettatore più adulto, assiduo, consapevole e coinvolto nella visione della sua serie preferita, senza tuttavia partecipare concretamente alla costruzione di testuali alternative o complementari sollecitate dal testo seriale (Hills 2013).

Il concetto di produttività, cioè, non sembrerebbe attualmente adeguato a descrivere le attività possibili sollecitate dall'esposizione ad un prodotto complesso come una serie tv. Hills (2013) cerca di mettere in questione il concetto di produttività testuale elaborato da Fiske (1992) in un ambiente definito "1.0" e basato sulla tripartizione fra produttività enunciativa, semiotica e testuale, mettendolo a confronto con le pratiche produttive rese possibili dal web 2.0. Ne risulta il tentativo di definire nuove tipologie di produttività testuale, che individuano a loro volta diverse tipologie di fan, comprese anche quelle cosiddette "incompetenti". Il limite dell'approccio di Fiske e dei *cultural studies*, in questa prospettiva, sembrerebbe riconducibile all'idealizzazione dell'attività dei fan, mentre il web 2.0 ne evidenzerebbe anche la povertà creativa:

Given such fluidity, though, it might be suggested that Fiske's tripartite schema is itself outdated, and hence that digital fandom needs to be understood via new models and concepts (Hills 2013: 150).

In sintesi, sembrerebbe oggi necessario interrogarsi non solo e non tanto sulla "qualità" (ancora una volta) della testualità prodotta dai fan digitali, quanto piuttosto sull'identità reale dei fan stessi, ad esempio

sul loro profilo sociodemografico per poter avanzare ipotesi interpretative sulla correlazione con le tematiche proposte dalle nuove serie tv, o con i profili di consumo mediale, o con i gusti estetici, ecc. La diffusione della serialità più recente, cioè, sembra aver depotenziato il valore euristico del termine “fan” senza aver ancora trovato un’alternativa che riesca a rendere ragione delle numerose possibili declinazioni delle attività e delle competenze dei destinatari della serialità televisiva più recente.

Correlata al tema del *fandom* è la questione del *transmedia storytelling* (Jenkins 2006), concetto intorno al quale si è strutturata la riflessione multidisciplinare sulle serie tv a partire dalla metà degli anni Zero. L’idea che un testo narrativo possa essere declinato su diverse piattaforme senza perdere contatto con il testo-matrice, ma anzi ampliandolo ed espandendolo, ha affascinato e ancora affascina gli studiosi della serialità, in particolare narratologi e mediologi che si interrogano soprattutto sulle forme che può assumere la narrazione all’interno della dinamica policentrica e polisemica della Rete (Castells 2009). In questa cornice, la ridefinizione della testualità in rete costituisce un nodo tematico rilevante. La dimensione tecnologica assume in questo paradigma un ruolo centrale, portando gli studiosi ad interrogarsi, tra l’altro, su temi quali il mutamento delle dinamiche di fruizione determinati dal *second screen* (fonte), le modalità di articolazione narrativa rese possibili dalla fruizione in rete e dalle pratiche di *downloading* (fonte) e l’influenza del supporto tecnologico sulle dinamiche creative delle serie stesse (fonte). Il tradizionale perimetro del *broadcasting* televisivo non è più sufficiente a dar conto della complessità dell’offerta seriale, che si declina nelle OTT (Netflix, Hulu, Amazon) e struttura in blocchi unici (le stagioni) una narrazione seriale tradizionalmente suddivisa in sezioni discrete (le puntate / gli episodi).

Ad uno scenario tecnologico e produttivo in rapidissima trasformazione corrisponde una formula seriale difficilmente riconducibile alle coordinate con le quali è stata precedentemente analizzata in quanto “testo”. Le logiche del multiplatforma e del *multiscreen*, insieme alla gestualità prodotta dai fan, sfidano gli

approcci analitici della narratologia e della semiotica. A contatto con le dinamiche esplosive della narrazione in rete vengono messe in questione, tra l'altro, le categorizzazioni di genere che avevano occupato il dibattito accademico negli anni Novanta: le distinzioni tra serie e serial, serie serializzate, serie a cornice, serial continui, miniserie, puntate, episodi, si rivelano oggi poco adeguate a restituire la complessità strutturale e tematica delle nuove serie tv.

Per rispondere alla necessità di affrontare in profondità un oggetto di studio tanto affascinante quanto sfuggente, è stato recentemente proposto il concetto di ecosistema narrativo (Innocenti – Pescatore 2011, 2014). Con l'intento di superare i limiti concettuali e metodologici dell'idea tradizionale di "testo", la rappresentazione di una serie tv come ecosistema narrativo permette di considerarla come un complesso sistema evolutivo di relazioni e significati, la cui struttura aperta poggia non solo sulle componenti narrative e strutturali (componente *biotica*), ma anche sulla cornice mediale e culturale in cui l'oggetto seriale si colloca (componente *abiotica*):

I prodotti seriali audiovisivi contemporanei non sono più semplici oggetti testuali, ma sono il frutto di una progettazione a ecosistema, per cui si progetta un modello generale pensato in anticipo per evolversi e che abbia un elevato grado di coerenza tra tutti i suoi componenti. Si pensa cioè a un *concept* che funziona da matrice per i possibili sviluppi dell'universo seriale, i cui contorni non sono definiti *a priori*. La trasmissione televisiva diventa una sorta di *big bang* a partire dal quale, nei casi di successo, si espande un universo che ha le caratteristiche di un sistema relativamente autonomo, i cui elementi si sviluppano secondo una logica evolutiva piuttosto che seguendo rigide determinazioni progettuali e la cui dimensione non è limitata ai confini degli oggetti testuali. In altre parole un ecosistema narrativo (è questa la definizione che proponiamo) è una totalità che non può essere ridotta alla somma degli oggetti testuali che ad esso si riferiscono, così come la sua evoluzione non può essere descritta secondo un progetto o un modello preesistente o comunque statico (Innocenti – Pescatore 2011: 142).

Prendendo le mosse dall'architettura dell'informazione, questa prospettiva di analisi propone il superamento della logica di progettazione cross-mediale, che declina lo stesso testo su piattaforme diverse, a favore di un concetto più plastico e duttile, capace di superare il perimetro del testo per aprirsi a una imprevedibilità strutturale e narrativa che ne costituisce da un lato la ricchezza e dall'altro il rischio.

Oltre che dalla componente biotica e abiotica, gli ecosistemi narrativi sono caratterizzati dall'apertura, dall'interconnessione, dalla tendenza al raggiungimento e al mantenimento dell'equilibrio e dalla logica non procedurale, cioè «non sono determinati da una successione sintagmatica di funzioni, ma da elementi dichiarativi che descrivono l'ambiente di riferimento.» (*Ibid.*: 143).

L'orientamento della ricerca sulle serie tv in Italia

Al quadro sin qui delineato manca un cenno alla situazione italiana, che cercheremo di riassumere brevemente.

La ricostruzione dettagliata e ragionata degli studi sulla serialità in Italia esula dal perimetro del presente contributo. Per gli scopi che ci siamo prefissati facciamo riferimento ad una recente e puntuale ricognizione sullo stato dell'arte della ricerca nel nostro Paese (Martina – Palmieri 2015), che si propone di fare ordine in un panorama composito e non sempre del tutto a fuoco. La messa a punto dei criteri di selezione e di categorizzazione degli studi pubblicati negli ultimi trent'anni, ad esempio, è compito arduo. Nello studio citato, gli autori hanno privilegiato la periodizzazione in decenni e la focalizzazione sulle monografie relative a due ambiti prevalenti di studio: i mutamenti del mercato televisivo sotto l'aspetto tecnologico con le relative ripercussioni sulla produzione di serialità, e l'analisi delle peculiarità narrative ed estetiche delle serie tv. Dunque prenderemo come riferimento questa prospettiva, che attualmente restituisce una fotografia interessante – seppur forzatamente non esaustiva – del panorama italiano.

Contemporaneamente agli Stati Uniti e ad altri Paesi europei, l'inizio degli studi sulla serialità televisiva italiana si colloca a metà degli anni Ottanta, in concomitanza con la prima invasione di prodotti seriali di importazione (i telefilm) sugli schermi della neonata televisione commerciale. È significativo notare come gli studiosi italiani che per primi si sono interessati a questa formula fossero studiosi (anche) di cinema (Casetti 1984; Abruzzese 1984).

Negli anni Novanta lo studio della serialità televisiva viene condotto prevalentemente con gli strumenti della sociologia della comunicazione (Buonanno 1994; 2002) e della semiotica (Basso – Calabrese – Marsciani – Mattioli 1994). All'inizio del nuovo millennio si manifesta pienamente l'interesse per la serialità televisiva, con la contemporanea affermazione della dignità accademica della soap opera italiana e internazionale e dell'attenzione alla dimensione narrativa ed estetica del fenomeno seriale (Buonanno 2002; Cardini 2004; Grasso 2007; Brancato 2007; Innocenti – Pescatore 2008; Grasso – Scaglioni 2010).

Nello stesso periodo viene preso in considerazione per la prima volta nel panorama italiano il tema del *fandom* (Scaglioni 2006) e della cosiddetta televisione di culto. La semiotica si misura ancora in questi anni con la serialità, di cui riconosce la rilevanza internazionale e il grande potere di attrazione nei confronti del pubblico (Grignaffini – Pozzato 2007).

L'avvicinamento degli studiosi di cinema alle serie tv prende corpo all'inizio del nuovo decennio, in concomitanza con l'uscita di alcuni dei titoli statunitensi più significativi di quella che, da quel periodo in avanti, non a caso è stata definita serialità "post-televisiva".

Come ogni tassonomia, la ricognizione su cui ci siamo basati ha il merito di fare ordine e il limite di operare delle scelte. In questo caso, ad esempio, sarebbe utile integrare i già ricchi risultati includendo altri elementi che gli autori stessi dichiaratamente (e comprensibilmente) decidono di non affrontare. Ad esempio, la mappatura delle pubblicazioni su riviste e periodici potrebbe fornire importanti elementi per comprendere in quale direzione stia procedendo oggi la ricerca sulle serie in Italia, dando conto di una vivacità che non viene

completamente restituita dai temi delle sole monografie. Non solo: anche un'abbondante offerta di convegni, *workshop*, giornate di studio ha dato vita, negli ultimi cinque anni soprattutto, ad un confronto critico vivace e variegato sotto l'aspetto disciplinare e tematico.

Il quadro che risulta da questa recente panoramica riflette l'immagine di un settore di studi in fermento, attualmente concentrato prevalentemente sulla prospettiva analitica di matrice narratologica ed estetica. Molto resta ancora da mettere a fuoco. Un aspetto potenzialmente interessante da indagare, ad esempio, potrebbe essere il criterio di scelta delle serie tv che diventano oggetto di ricerca. Si potrebbe mettere alla prova un concetto a suo tempo individuato e descritto da Jenkins (2006): il cosiddetto "Aca/Fan", cioè lo studioso che sceglie di concentrare la propria analisi di un determinato prodotto seriale scegliendolo in base al gusto personale (cioè comportandosi "da fan"), più che all'effettiva rilevanza nel panorama complessivo dell'offerta. Nei blog non è difficile imbattersi in questa tipologia di studioso appassionato, la cui fisionomia sottolinea ulteriormente la questione, che abbiamo più sopra affrontato, della necessità di circoscrivere il perimetro del concetto di fan e *fandom*. Oltre ai blog, dove l'emergere di questo atteggiamento è comprensibile, potrebbe essere interessante (e forse sorprendente) rintracciarlo in contesti accademici.

Conclusioni

Alla luce della ricostruzione tratteggiata in queste pagine, si può ipotizzare che la vivacità del dibattito sulle serie tv sia indicatore di un effettivo mutamento di scenario e di paradigma nello studio della serialità televisiva. A conferma della corrispondenza tra una determinata formula seriale e la fisionomia del *mediascape* che la produce e la ospita, le nuove forme di serialità propongono una struttura complessa, difficile da affrontare con gli strumenti concettuali e le metodologie di analisi che si erano rivelati utili allo studio delle formule seriali precedenti, come la soap opera. Gli approcci proposti dalla narratologia e dai *film studies* sembrano oggi particolarmente

efficaci nel restituire quella complessità che è la cifra distintiva del panorama mediale dell'ultimo decennio.

Si è voluto proporre un parallelo con la soap opera che può suonare provocatorio, ma che ha invece l'obiettivo di evidenziare non certo una analogia narrativa, estetica o fruitiva, quanto piuttosto la centralità di queste due formule seriali nel discorso mediale e sociale del rispettivo periodo storico.

Si sono individuati i nodi concettuali intorno ai quali oggi si orienta il dibattito critico internazionale sulle serie tv. In primo luogo la qualità, tema mai definitivamente domato e sul quale si misurano oggi con vivacità approcci diversi, con una polarizzazione tra *film studies* e *television studies* che, soprattutto in Italia, ripropone talvolta toni e istanze appartenenti all'antico tema dell'egemonia culturale.

La fisionomia dello spettatore¹ della nuova serialità è l'altro nodo sul quale si misurano oggi gli studiosi delle serie tv e sul quale è necessario fare chiarezza, attribuendo con maggior precisione la competenza, la descrizione delle attività e delle peculiarità di quello che – forse solo per comodità – continua a venire definito fan.

Infine, l'idea di transmedialità, sviluppata a metà degli anni Zero, riesce a dare conto della plasticità del contesto mediale che ospita le nuove formule seriali, ma si rivela oggi inadeguata a restituirne la complessità narrativa. Si può dire, insomma, che la peculiare multiformità del linguaggio seriale più recente mette in questione principalmente due aspetti teorici: da un lato la nozione di testo, e dall'altro lato la tendenza a fare riferimento ad un canone di ricerca.

¹ Ancora una volta, la definizione di spettatore si dimostra inadeguata a descrivere l'atteggiamento e le competenze di chi apprezza le nuove serie tv. Come abbiamo visto, il termine fan è parziale, e lo è anche il concetto di pubblico. Non esiste in italiano il corrispettivo dell'inglese "viewer", che riesce a restituire contemporaneamente la precisione e l'indeterminatezza che caratterizzano oggi questa figura.

Ad entrambi questi nodi problematici cerca di dare risposta l'approccio degli ecosistemi narrativi, che tiene conto delle molteplici componenti che costituiscono la serialità più recente, tentando di includervi anche – forse soprattutto – l'imprevedibilità della sua forma. In questa cornice interpretativa, ad esempio, il testo televisivo è visto come un punto di partenza, un'occasione esplosiva, un big bang che non esaurisce in sé il suo significato ma, anzi, dà origine a significati altri, spesso imprevedibili e divergenti dalla concettualizzazione originaria, ma mai estranei ad essa.

A complemento di questa ricognizione sul discorso critico sulle serie tv, uno sguardo rapido alla situazione italiana ha permesso di evidenziare come l'orientamento attuale della ricerca coinvolga prevalentemente le discipline afferenti all'area della narratologia e dei *film studies*, che permettono una originale profondità di lettura della complessità seriale, ma che possono comportare il rischio di una deriva polarizzante nella direzione di una lettura prevalentemente estetica e, in quanto tale, gerarchizzante. Non è raro, infatti, imbattersi in affermazioni di studiosi che più o meno volontariamente danno voce ad un'intenzione valutativa: si legge, ad esempio, di registi di cinema che "si prestano" a dirigere serie tv, o di attori affermati che "accettano" di comparire in un prodotto seriale. All'interno di questa lettura sembra riaffiorare in trasparenza la logica della subordinazione di un medium all'altro nella gerarchia culturale, col rischio di commettere errori significativi, ad esempio sottovalutando o ignorando volutamente le componenti comunque fondamentali della fisionomia delle serie tv, come la strutturazione della narrazione (il cosiddetto "beat" narrativo), o la relazione fra produzione e ricezione.

Di quest'ultimo aspetto fa parte la frequente scelta di rappresentare in chiave quasi agiografica la figura dello *showrunner* (termine preso a prestito direttamente dal contesto americano, che traduce – migliorandolo – il nostro più umile "capo autore" o "capo progetto"), rispetto ad altre figure creative e produttive. In alcune analisi lo *showrunner* viene equiparato al regista cinematografico, ad esempio, il che può essere realistico e accettabile nel contesto produttivo statunitense, mentre lo è forse meno nel più giovane

contesto produttivo italiano. Questa lettura, per quanto giustificabile sotto l'aspetto creativo, mette in secondo piano la dimensione industriale del processo produttivo della serialità, anche della più recente. La relazione, e talvolta la subordinazione, della dimensione creativa alle logiche economiche non può essere deliberatamente ignorata, se si accetta la definizione basilare di serialità come scomposizione in frammenti di un processo produttivo (Hesmondhalgh 2013).

Infine, un'ultima nota a margine, collegata alla necessità di mappare un universo seriale in profonda trasformazione non solo sul versante statunitense, ma anche su quello italiano. Oltre alla serialità di importazione, gli studi più recenti hanno considerato prevalentemente – se non esclusivamente – la produzione nazionale di serialità da parte della tv a pagamento. Alcune letture arrivano a contrapporre i prodotti targati Sky al resto della produzione di fiction nazionale e *mainstream*, ritenendo quest'ultima – in maniera più o meno velata – come marginale e “qualitativamente” inferiore.

Sarebbe invece auspicabile considerare anche una produzione seriale *mainstream* decisamente vivace e di buon livello sia estetico che narrativo, soprattutto negli ultimi cinque anni. Alcuni di essi, oltre ad aver ottenuto risultati inaspettati in termini di ascolti, sono stati realizzati attraverso un processo di adattamento che, tradizionalmente, viene considerato molto rischioso e complesso per il genere della fiction (si pensi a *Braccialetti Rossi* e a *Tutto può succedere*, entrambi prodotti e trasmessi da Raiuno). La scelta aprioristica di non considerare alcuni prodotti *mainstream* proprio in quanto tali, rischia di riproporre l'antico provincialismo culturale secondo il quale – semplificando – sarebbero degni di nota solamente i prodotti di matrice statunitense o comunque internazionale.

Anche in questo caso, per concludere, potrebbe essere d'aiuto attualizzare un tema tipico della riflessione sulla soap opera: secondo alcuni autori (Allen 1985; Livingstone 1998) la serialità domestica è rilevante come oggetto di studio anche in quanto espressione del cosiddetto *national drama*, cioè di quelle figure dell'immaginario collettivo prodotte da una cultura che riflette sulla propria quotidianità

e costruisce, grazie ad esse, un racconto familiare e prossimo, la cui chiave di lettura è costituita dall'aspetto relazionale e privato.

La tendenza a privilegiare lo studio di formule seriali ritenute più "nobili" rispetto alla serialità domestica *mainstream* ripropone uno stereotipo culturale che sembra duro a morire. Sarebbe bene, invece, tener presente che la dimensione locale è una chiave interpretativa imprescindibile per far luce sulla relazione fra le forme della narrazione seriale ed il contesto mediale e culturale in cui esse si sviluppano.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto (ed.), *Ai confini della serialità*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984.
- Allen, Robert C., *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill University of North Carolina, 1985.
- Allen, Robert C. (ed.), *To be Continued... Soap Operas Around the World*, Routledge, New York-London 1995
- Ang, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, New York, Methuen, 1985.
- Basso, Pierluigi – Calabrese, Omar – Marsciani, Francesco – Mattioli, Orsola, *Le passioni nel serial tv. Beautiful, Twin Peaks, L'Ispettore Derrick*, Roma, VQPT-ERI, 1994.
- Brancato, Sergio, *Senza fine. Immaginario e scrittura nella fiction seriale*, Napoli, Liguori, 2007.
- Brunsdon, Charlotte, *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Buonanno, Milly, *È arrivata la serialità*, Roma, VQPT-ERI, 1994.
- Ead., *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Firenze, Sansoni, 2002.
- Butler, Jeremy, *Television Style*, Routledge, New York-London, 2012
- Cardini, Daniela, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Roma, Carocci, 2004.
- Ead., "Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande serialità televisiva", *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero *Between*, IV.8 (2014): 1-30.
- Casetti, Francesco (ed.), *L'immagine al plurale. La serialità nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Castells, Manuel, *Communication Power*, Oxford, Oxford University Press, 2009, trad. it. *Comunicazione e potere*, Milano, Egea, 2009.
- Fanchi, Mariagrazia, *L'audience*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Fiske, John, *Television Culture*, London-New York, Routledge, 1987.
- Geraghty, Christine, *Women and Soap Opera*, Cambridge, Polity Press, 1991.

- Grasso, Aldo, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano, Mondadori, 2007.
- Grasso, Aldo – Scaglioni, Massimo (eds.), *Televisione convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, Milano, RTI, 2010.
- Gray, Jonathan – Sandvoss, Cornel – Harrington Lee C. (eds.), *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York-London, New York University Press, 2007.
- Grignaffini, Giorgio – Pozzato, Maria Pia (eds.), *Mondi seriali. Percorsi semiotica nella fiction*, Milano, Link Ricerca-RTI, 2007.
- Harrington, Lee C. – Bielby, Denise C., “Global fandom/Global fan studies”, *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, Eds. Gray, Jonathan - Sandvoss, Cornel - Harrington Lee C., New York-London, New York University Press, 2007: 179-197.
- Hesmondhalgh, David, *The Cultural Industries*, Sage, London-New York, 2013, trad. it. *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2015.
- Hills, Matt, *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002.
- Id., “Fiske’s ‘textual productivity’ and digital fandom: Web 2.0 democratization versus fan distinction?”, *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, X.1: 130-153, 2013
- Hobson, Dorothy, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, London, Methuen, 1981.
- Ead., *Soap Opera*, Cambridge, Polity Press, 2002.
- Innocenti, Veronica – Pescatore, Guglielmo, “Architettura dell’informazione nella serialità televisiva”, *Imago*, 3 (2011): 135-144.
- Innocenti, Veronica – Pescatore, Guglielmo, “Changing series: Narrative models and the role of the viewer in contemporary television seriality”, *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero *Between*, IV.8 (2014): 1-15,
- Innocenti, Veronica – Pescatore Guglielmo, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008.

- Jacobs, Jason – Peacock, Steven (eds.), *Television Aesthetics and Style*, London-New York, Bloomsbury, 2015.
- Jaramillo, Deborah, "Rescuing television from 'the cinematic': The perils of dismissing television style", *Television Aesthetics and Style*, Eds. Jason Jacobs – Steven Peacock, London-New York, Bloomsbury, 2015: 67–75.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*. New York-London, New York University Press, 2006, trad. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Johnson, Catherine, *Branding Television*, London, Routledge, 2012.
- Lewis, Lisa A. (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, New York-London, Routledge, 1992.
- Livingstone, Sonia, *Making Sense of Television*, London-New York, Routledge, 1998.
- Manzoli, Giacomo – Cappi, Valentina, "Lo scrittore collettivo. I meccanismi di feedback nella produzione delle fiction televisive e la relazione fra pratiche di scrittura e industria culturale contemporanea", *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero *Between*, IV.8 (2014): 1-29.
- Martin, Brett, *Difficult Men. Behind the Scenes of Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York, Penguin Books, 2013.
- Martina, Marta – Palmieri, Attilio, "Researching television serial narratives in Italy: an overview", *Series-International Journal of Serial Narratives*, I.2 (2015): 89-102.
- McCabe, Janet – Akass, Kim (eds.), *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, London, I.B. Tauris, 2007.
- Mills, Brett, "What does it mean to call television 'cinematic'?", *Television Aesthetics and Style*, Eds. Jason Jacobs – Steven Peacock, London-New York, Bloomsbury: 57-66.
- Mittell, Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015a.
- Id., "The qualities of complexity. Vast versus Dense Seriality in Contemporary Television", *Television Aesthetics and Style*, Eds. Jason Jacobs – Steven Peacock, London-New York, Bloomsbury, 2015b: 45-60,
- Morley, David, *Television Audiences and Cultural Studies*, New York – London, Routledge, 1992.

- Napoli, Antonella, Tirino, Mario, "Gomorra Remixed. Transmedia Storytelling tra politiche di engagement mainstream e produttività del fandom", *Series-International Journal of Serial Narratives*, I.2 (2015): 193-206.
- Nelson, Robin, *State of Play: Contemporary "High-End" TV Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- Newcomb, Horace (ed.), *Television. The Critical View*, Cambridge, Oxford University Press, 1984.
- Pearson, Roberta (ed.), *Reading Lost*, London, I. B. Tauris, 2009.
- Scaglioni, Massimo, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.
- Scaglioni, Massimo – Barra, Luca (eds.), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia. Il modello Sky*, Roma, Carocci, 2013.

L'autore

Daniela Cardini

È professore aggregato presso il Dipartimento di Arti e Media dell'Università IULM, dove insegna Teoria e tecnica del linguaggio televisivo e Format e serie tv. Si occupa da tempo di serialità nei media, in particolare in ambito televisivo, tema sul quale ha pubblicato diversi lavori tra cui: *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli* (Carocci 2004); *Le serie sono serie* (Arcipelago 2010); *Le serie sono serie - Seconda stagione* (Arcipelago 2015).

Email: daniela.cardini@iulm.it

L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Cardini, Daniela, "Le serie tv sono la nuova soap opera? Luci e ombre della Grande Serialità televisiva", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>