

A14

Giovanni Praticizzo

Serialità espanse

Storytelling, pubblici e social TV

Prefazione di
Salvatore Carlo Miccichè





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0190-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2017

Indice

- 7 *Prefazione*
di Carlo Micciché
- 11 **Capitolo I**
Lo splendore della serialità
1.1. Ai confini della serialità, 11 – 1.2. Il nome della cosa, 20 – 1.3. La storia è là... come la televisione, 32
- 45 **Capitolo II**
Serial Social Tv: scrittura, pubblici e tecnologie
2.1. Tempo di serialità, 45 – 2.2. E le serie Tv non stanno a guardare, 53
- 67 **Capitolo III**
Fabbriche e tattiche della post–serialità: i casi di studio
3.1. Immersi nelle storie: *C'è posta per te*, 67 – 3.2. Il brand Tv storyteller: *XFactor*, 74 – 3.3. House of Italy: *Gazebo*, 84 – 3.4. Come ti cucino la serialità: *MasterChef Italia*, 91 – 3.5. Il romanzo popolare 3.0: *Chi l'ha visto*, 104
- 119 *Conclusioni*
- 123 *Bibliografia*

Prefazione

di Carlo Miccichè¹

Il *Blues* è una forma di musica. Nasce nelle piantagioni del sud degli Stati Uniti in cui lavoravano gli schiavi afroamericani; si può cantare e suonare e la sua struttura ripete dodici battute. È diverso da tutti gli altri generi musicali del proprio tempo, tipo il *Gospel*, anzi vi si oppone perché dissacra, non indugia in virtuosismi, ignora le raffinatezze.

È una musica “povera” in quanto parla di emozioni, corteggia i sentimenti di chi lo canta e lo suona, ma soprattutto di chi lo ascolta. I suoi temi sono semplici, quotidiani, espliciti, arrivano fino al sesso.

Non gli servono strumenti, può bastare battere le mani per accompagnarlo e nei versi di tre strofe in cui si articola, le prime due si ripropongono uguali, in una specie di continuo ritorno.

Non è un caso allora che la serie televisiva “fondativa” dalla quale prende le mosse l’articolata analisi di questo libro abbia per titolo *Hill Street Blues*, riduttivamente tradotto nella versione italiana in *Hill Street giorno e notte*.

In onda ininterrottamente dal 1981 al 1987 sulla Nbc, ricoperta di Golden Globe ed Emmy Awards, la serie di fatto “ripite” le semplici, esplicite storie quotidiane di un gruppo di poliziotti di un non meglio definito distretto di periferia di una qualunque città americana.

C’è una grande differenza tra questa serie e le sorelle dell’epoca, dove per esempio *Colombo* cuoceva a fuoco lento l’assassino stanandolo, oppure *Starsky e Hutch* l’avevano alla

¹ Direttore dell’Osservatorio Letterario di Rti Mediaset.

fine sempre vinta, al pari del pelato *Kojak*, dei motociclisti di *Chips* o dei due elegantoni di *Miami Vice*.

Nel distretto di Hill Street non esistono i buoni contro i cattivi, le indagini spesso non portano a niente, gli investigatori sono pieni di problemi personali, le luci sono basse, la musica alterna violini e sintetizzatore. E le storie sono confuse, ora calde ora malinconiche, tutti sono un po' pazzi, ciascuno è un po' poeta a modo suo e spesso, anzi quasi sempre, tutti sono banalmente umani.

È questo il liquido amniotico della costruzione drammaturgica *multistrand*, o multilineare, che il libro esplora minuziosamente per poi passare all'universo narrativo transmediale e infine arrivare a un finale spalancato sul futuro delle *original series 3.0*. In un simile percorso, sono molte le tappe sulle quali vale la pena soffermarsi. Intanto, per osservare da vicino il processo di ibridazione, inteso proprio biologicamente come appaiamento complementare di due filamenti di Dna, e anche per scoprire con molti esempi quali risultati sorprendenti siano stati prodotti dal mettere insieme medium e generi in partenza diversi tra loro. Poi per concludere si affrontano il come e il quanto lo *storytelling* e la serializzazione siano diventati le «uniche e valide strategie nel coinvolgere, sedurre e attrarre i pubblici connessi e produttivi».

Ed è proprio l'enunciazione di pubblico non solo "connesso" ma anche "produttivo" che costituisce l'altro potente magnete dell'analisi di Prattichizzo, nonché il terreno più fertile per orientare il lettore, studioso o curioso che sia, ai nuovi scenari prossimi venturi.

In tal senso, costituisce forse la parte più eccitante del testo il conoscere e il riconoscere o addirittura l'identificarsi con un pubblico che passa da semplice spettatore a fan, e che fa circolare l'oggetto narrante in un coinvolgimento sempre più personalizzato.

Si tocca con mano in questa "entrata" dello spettatore/fan nella storia, quello spirito inclusivo con il quale i convenuti (oggi sarebbero i connessi) alla *sceneggiata napoletana* – e saltiamo indietro fra gli anni Venti e Quaranta del Novecento – in-

veivano gesticolanti all'ingresso in scena d'*O'Malamente*, personaggio cattivo che veniva ricoperto di insulti. Insulti oggi, inquadabili, da webnativi, in termini di oltraggiosi tweet di disapprovazione. Se ci pensate è esattamente la sorte toccata al *Malammore* del *Gomorra* di Sky, uccisore per faida di ragazzine innocenti e ormai "nemico" dei fan di una storia che parla comunque di criminali incalliti.

Ma cos'era la sceneggiata se non una serie *in pectore*, con i suoi personaggi fissi – lui, lei, o'malamente, la seconda donna, il piccolo, il comico – con le sue canzoni a tema ricorrente e i suoi snodi circolari? E quanto diventava "social", con la gente che andava a teatro per partecipare al racconto attendendone stilemi e snodi ma allo stesso tempo condizionandolo in parallelo con un atteggiamento appunto "produttivo"?

Questo libro parla sì guardando al futuro, ma allo stesso tempo evoca nel lettore attento la suggestione di cose note ibridzatesi nella contemporaneità, ed è proprio l'elica della "serialità che si espande" a segnare le pietre miliari del viaggio.

Il passo dell'analisi si allunga nella seconda parte a un'era di post-serialità, facendoci entrare nelle intense narrazioni che innervano *C'è posta per te*, in quel reality che non è un reality che è *X Factor*, nel fare satira, partorita da un blog, di *Gazebo*, e negli arcani culinari di *Masterchef Italia*, che arrivano a una sentenza di morte con tanto di immagini rievocative al ralenty.

Chiude la disamina un eterno ritorno alla sceneggiatura che però, citando Carlo Lucarelli, "diventa storia vera", perché in *Chi l'ha visto* le persone sono scomparse davvero.

Ha scritto Roberto Cotroneo che il mondo digitale è pieno ma non è abitato, ma sembra che Prattichizzo voglia resistere a verdetti di questo tipo per documentarci come e quanto si tratti in fondo di continuare a raccontare storie di notte davanti a un fuoco. E che da Omero alla *Social network society* ci si sia solo immersi un po' di più.

Lo splendore della serialità

1.1. Ai confini della serialità

Se dovessimo scegliere la parola che meglio descrive le economie, i consumi, le modalità distributive, i criteri di produzione, visibilità e scambio culturale del nostro tempo senz'altro dovremmo ricorrere al concetto di *serialità*. In realtà, tale termine non è affatto inedito o originale per quel che riguarda le industrie narrative contemporanee ma fa riferimento ai processi di industrializzazione che hanno coinvolto l'Occidente a partire dal XIX secolo, nella benjaminiana "epoca della riproducibilità tecnica".

Sono essenzialmente due i motivi per i quali si sviluppa la serialità: in primo luogo, l'esigenza, rafforzata dalla civiltà industriale, di ottimizzare il rapporto tra risorse produttive e azioni di consumo e fruizione culturale; in secondo luogo, essa permette, attraverso formule di *narrazione immersiva*, di soddisfare quel bisogno innato dell'uomo di partecipare alla ciclicità dei simboli e dei riti collettivi e comunicativi grazie alla tendenza alla "ripetizione", ossia all'interazione quasi ossessiva di luoghi e figure del racconto. Tutto ciò si accresce grazie a quell'esigenza primigenia dell'uomo di raccontare e raccontarsi andando oltre i consueti meccanismi di socializzazione e relazione.

La narrazione è, come sottolinea Bruner, il primo dispositivo interpretativo e conoscitivo di cui l'uomo, in quanto soggetto socio-culturalmente situato, fa uso nella sua esperienza di vita (1988, 1992). La passione narrativa sgorga da sorgenti ricche e

profonde. Come scrive Habermas, la nostra specie animale non esiste se non perché può raccontarsi: ognuno di noi è ciò che è solamente perché narra una storia a se stesso. Non importa se la storia sia vera, falsa, fantastica o illusoria ma è importante che questa soddisfi l'esigenza di raccontarsi. Tutti gli individui sembrano subire una "urgenza narrativa" che li porta a rappresentare l'esperienza in forma di narrazione (Bruner 1986). Nelle narrazioni non è rappresentato solo ciò che è, ma anche ciò che potrebbe essere, i mondi possibili che si possono vedere esclusivamente attraverso l'immaginazione narrativa.

Se le storie hanno carattere universale, il modo di raccontarle cambia a seconda della tecnologia che si ha a disposizione. Ogni nuovo mezzo di comunicazione ha sempre dato vita a una nuova forma di narrazione².

In particolare, la nascita del prodotto culturale seriale, come per l'oggetto materiale, è legata ai processi di industrializzazione, standardizzazione, intrattenimento e muove da ragioni di ottimizzazione economica e produttiva. Nell'ambito della riproduzione di oggetti materiali, la catena di montaggio, prima ancora di riprodurre e distribuire contenuti tutti uguali, segmenta e scompone le azioni necessarie per creare la matrice di quello stesso oggetto: come la definiva Adam Smith, si tratta di una "catena di smontaggio". In tal senso, il cosiddetto sistema fordista segna sia le dinamiche industriali del periodo sia quelle caratteristiche dell'arte e della comunicazione.

La produzione in serie, la frammentazione di una storia, la sua parcellizzazione mantengono vivi l'interesse e la curiosità di sapere cosa accadrà, aumentando il coinvolgimento, moltiplicando la fidelizzazione e il consumo del supporto che la sostiene in maniera esponenziale. Esiste, fin dalle origini, un profondo intreccio tra orizzonte industriale, sistema dei media e consumi di massa. Ciò significa che al polo opposto troviamo il pubblico o, per meglio dire, i pubblici, sempre più assetati e ap-

² F. ROSE, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*, Codice Edizioni 2013.

passionati di storie ma anche desiderosi di ritrovare elementi noti e riconosciuti nelle narrazioni che consumano. Come scrive Umberto Eco:

Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi [...] La serie in tal senso risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, superficialmente mascherato. (1985, p. 129)

La serialità è una categoria del moderno, *cuore della cultura di massa*, elemento fondamentale nella costruzione del tempo collettivo e influenza il nostro modo di vivere ordinando il caos delle esperienze quotidiane metropolitane in un quadro di continuità e coerenza.

A ispirare le forme seriali fu, in principio, le *Mille e una notte*, grazie al suo corpus narrativo, fondamentale per comprendere la svolta narrativa di fine Settecento e per capire anche le attuali serie televisive. Questo perché al suo interno vi sono forme e formule caratteristiche, prima dei feuilleton e poi della serialità televisiva in senso lato, fino alle forme post moderne di storytelling in quanto racconto che permea i diversi generi televisivi. Siamo in presenza di una serie a incastro, caratterizzata dalla continuità e, al tempo stesso, dalla quotidiana interruzione delle storie narrate, dalla loro organizzazione e concatenazione nel tempo. Alla base di questa narrazione troviamo quelli che sono, ancora oggi, i due aspetti specifici e peculiari dei prodotti seriali ossia: *l'interruzione del racconto e la sospensione della trasmissione di valori*. Nel primo caso, come sappiamo, la principessa riesce ad aver salva la vita interrompendo la narrazione per riprenderla il giorno successivo, suscitando nell'uditore il desiderio di conoscere la fine. Nel secondo caso, l'interruzione del flusso narrativo genera il desiderio di individuare la morale (eventuale) della storia attraverso deduzioni personali da verificare.

Se nel caso suddetto possiamo rintracciare l'origine di una cultura seriale, la serializzazione vera e propria della produzione narrativa inizia dalla seconda metà dell'Ottocento in corrispondenza, da un lato, dell'aumento del grado di alfabetizzazione che permette il diffondersi di opere narrative popolari pubblicate a stampa, dall'altro, del cambiamento dei processi tecnologici relativi alla riproduzione di testi scritti e alla loro modalità di distribuzione. Come sostiene Casetti:

L'ideologia del romanzo a puntate, la suspense, la particolare costruzione dei suoi enigmi, i filoni ramificatisi dallo stesso ceppo, dipendono in quanto tali dall'introduzione dei sistemi di stampa a basso costo e dalla possibilità di assicurare una circolazione rapida, in altre parole dalla disponibilità di mezzi di diffusione del mezzo scritto. (1984, p. 85)

In effetti, l'industrializzazione stava attirando verso le città una quantità notevole di persone il che creava, nel contempo, tanta miseria ma anche un aumento dei livelli di istruzione tra la classe lavoratrice e media. All'improvviso il mercato dei libri e della lettura divenne persino più vasto rispetto a quello di pochi decenni prima. Inoltre, gli sviluppi nella produzione della carta, nella stampa e nei trasporti avevano reso possibile la stampa e la distribuzione dei periodici in quantità notevolmente superiore rispetto al passato. Gli editori intuirono la presenza di un possibile mercato per la letteratura a puntate, dando vita alla prima importante esperienza di partecipazione e condivisione nella storia della narrazione.

Molti autori hanno pubblicato le loro opere a puntate, ma chi più di tutti ha incarnato questo tipo di letteratura è Charles Dickens.

Il Circolo Pickwick, prima opera narrativa seriale del 1836 con la pubblicazione in venti fascicoli mensili, verrà visto da Ejzenstein come una straordinaria anticipazione del montaggio filmico. La sua ampia diffusione fu dovuta, essenzialmente, al fatto che la lettura dei fascicoli richiedeva al lettore poco tempo, poco impegno e poco denaro. Inoltre, il fatto di non essere obbligato a comprare a scatola chiusa l'intero romanzo per poterne

leggere degli stralci, metteva il lettore in una posizione di maggiore controllo: pago quello che leggo, se poi il libro non mi convince, potrò abbandonarlo senza sentirmi in colpa. Inoltre, questa formula narrativa seriale permette una modalità di fruizione non più solitaria e individuale, come nel romanzo, ma collettiva, basata sullo scambio, sull'attesa condivisa, sul dialogo e la condivisione tra lettori.

Inevitabilmente, la serializzazione influenzò la struttura delle storie. Dickens cominciò a scrivere finali "mozzafiato" per fare in modo che i lettori non lo abbandonassero e, soprattutto, decise gli sviluppi della trama in base alle reazioni e alle risposte dei lettori. Potremmo considerarlo un primo esperimento seriale basato sulla partecipazione attiva e dialogica *ante litteram*.

Emergono, inoltre, altri due importanti cambiamenti: in primo luogo, non solo le abilità degli autori vengono utilizzate per la produzione di merci come romanzi, riviste e giornali, ma spesso questi prodotti culturali risultano sempre più dalla collaborazione di diversi autori, dando così vita a una pluralità di voci:

Lo scrittore non è più un individuo isolato nella sua torre d'avorio, bensì il professionista smalzato, ben inserito nel rapporto di produzione, cui è affidato il compito di soddisfare il piacere comune della lettura, del desiderio d'evasione, della costruzione delle fantasie quotidiane dell'immaginario sociale. (Bordoni, Fossati 1986, p. 75)

In secondo luogo, la scrittura vive sospesa grazie all'utilizzo del *cliffhanger* creando cioè un intreccio che, almeno in teoria, potrebbe non avere mai fine, arricchendolo di trame secondarie, nuovi personaggi, inediti legami tra di essi che vengono a complicare la storia.

Il momento di maggior successo della narrativa a puntate è senza dubbio rappresentato dal feuilleton, combinato (vincente) di letteratura e stampa. Si tratta di una forma narrativa comparsa all'inizio dell'Ottocento che consiste in una sorta di "supplemento" di quattro pagine al quotidiano che, poi, inizierà ad ospitare storie di viaggio, novelle e, da allora, veri e propri ro-

manzi a puntate. Agli inizi si tratta solo di romanzi classici frammentati ma, in seguito, gli scrittori di feuilleton imparano a scrivere giorno per giorno le puntate da pubblicare, interrompendosi per lasciare il pubblico con il fiato sospeso. L'eroe è un vincente, un ribelle, un personaggio eccezionale dal passato misterioso che fa trionfare la giustizia, ripara i torti e punisce i colpevoli. La produzione, basata su precise regole imposte dagli editori, prevede la stesura di segmenti narrativi di una misura stabilita e corrispondenti ognuno a una singola puntata, sufficientemente autonomi, eppure adatti a mantenere la suspense.

Alla letteratura si affianca poi anche il fumetto, nato nel 1895, quando su un supplemento domenicale del quotidiano "New York World" esordisce un personaggio illustrato da Outcault. Si tratta di Yellow Kid, un bambino piuttosto brutto, con la testa calva e ricoperto da un camicione giallo. Da questo momento in poi anche il fumetto baserà molta della sua fortuna sul processo di serializzazione facendo della frammentazione il suo carattere espressivo con uno stile narrativo e simbolico vicino a quello del romanzo a puntate.

Per quel che riguarda il cinema, il serial cinematografico nasce in Francia, nel primo decennio del Novecento, grazie a prodotti dalla durata variabile (come film a puntate e film in serie), caratterizzati da molta azione e ricchi di situazioni di suspense, scenari esotici e avventurosi salvataggi³. È però negli Stati Uniti che si sviluppa al massimo livello e che va a definire le proprie logiche di sviluppo dall'industria e dalle sue dinamiche produttive.

In tal senso, i prodotti seriali cinematografici creano due effetti significativi, dipendenti l'uno dall'altro. In primo luogo, le caratteristiche che la produzione seriale presenta (ripetitività del personaggio e delle situazioni; sospensione narrativa, fidelizzazione) incoraggiano lo sviluppo del fenomeno del divismo. Come scrive Morin, la serialità è garantita dal corpo stesso delle

³ V. INNOCENTI, G. PESCATORE, *Le nuove forme della serialità televisiva: storia, linguaggi e temi*, ArchetipoLibri, Bologna 2008.

star hollywoodiane: ogni attore è profondamente legato al racconto cinematografico seriale e allo status estetico e comportamentale che rappresenta. Egli sarà riconosciuto come il personaggio che interpreta e potrà essere fruito, in modo molto fluido, anche da altri media.

In secondo luogo, la serialità sviluppa le dinamiche produttive e di diffusione dei suoi prodotti al massimo grado, anche in virtù delle logiche di sviluppo dell'industria cinematografica e delle sue strutture creative. Il modello cinematografico hollywoodiano possiede modalità di produzione di tipo industriale in grado di sperimentare la serialità. Il suo merito è quello di raccogliere il testimone dalla letteratura popolare ma anche di interagire con l'evoluzione mediatica del fumetto e della radio. A tal proposito, dobbiamo ricordare anche l'influenza del medium radiofonico sull'organizzazione e la diffusione dei prodotti seriali. I broadcaster commerciali americani avvertono, fin da subito, la necessità di catturare inserzionisti pubblicitari e, per far questo, decidono di produrre formati narrativi seriali. Questi permettono di fidelizzare il pubblico grazie alla ricorsività di storie e caratteri; sono facilmente scomponibili in blocchi narrativi al fine di inserire messaggi pubblicitari e, in ultimo, i prodotti commerciali possono entrare a far parte del mondo possibile arredato dalla serie. Secondo alcuni critici, la soap è la vera innovazione creata dalla radio: la quotidianità della fruizione, estesa lungo l'arco dell'intera giornata, ha reso possibile la nascita di una forma narrativa assolutamente originale, caratterizzata da un grado di realismo e di aderenza al tempo sociale, estraneo alle formule seriali in ambito letterario (Simon 1997, p. 11).

In linea generale, nell'affermarsi e diffondersi dei prodotti seriali in ambito letterario/fumettistico prima, radiofonico e cinematografico poi, si rafforzano due tendenze importanti che avranno un'enorme influenza sul prodotto culturale in ambito televisivo: la tendenza alla contaminazione tra generi diversi e quella alla narrazione immersiva seriale, sia nella forma della *saga* che della *serie* (Colombo, Eugeni 2001). I processi costitutivi delle narrazioni seriali si sono realizzati storicamente

nell'azione di media dalle caratteristiche tecnologiche e culturali tra loro assai diverse, sebbene sempre all'interno dell'orizzonte industriale e di massa del sistema della comunicazione. L'intero regno della narrativa può essere compreso sotto la categoria della *mediazione simbolica*: quell'incessante lavoro della cultura che trasforma l'universo naturale in un universo di senso (Crespi 1996).

Fin dalla sua nascita, anche la televisione sceglie la serializzazione, non solo perché essa è una fortissima e attiva componente di qualsiasi processo creativo ma anche perché essa sembra essere l'unica in grado di rispondere all'esigenza di standardizzazione delle strutture di produzione, rendendo possibile una variazione costante di contenuti e una viva seduzione nei confronti dei pubblici. Pertanto, la fabbrica televisiva impone fin da subito «la logica della serie a tutto il processo espressivo, con un potere di formalizzazione e di riproduzione degli standard straordinariamente più elevato che nel passato» (Abruzzese in Sartori C. 2009).

La serialità televisiva nelle sue varie declinazioni, dalla soap opera fino ad arrivare ai serial di ultima generazione, sembra sancire la fine della finitezza del racconto, andando nello stesso tempo a erodere e moltiplicare i suoi confini, i suoi inizi e le sue fini. Essa apre una frattura nello spazio-tempo metropolitano classico: rottura che la neo e la post-televisione tradurranno in una consapevolezza diffusa del passaggio verso l'età tardo-industriale. Tant'è che oggi più di ieri la serialità è e deve essere *opera aperta*.

Se si guarda all'esperienza del consumo televisivo, la serialità procede in maniera differenziata nel tempo: prima, infatti, deve riempire la propria forma ancora instabile con sostanze che richiamano i vecchi contenuti dell'audiovisivo, soprattutto del cinema e del teatro, per permettere al pubblico nascente di orientarsi rispetto alla novità epocale del linguaggio delle immagini "istantanee" in movimento. Successivamente, la televisione post-generalista dà vita a inedite concezioni della serialità facendo emergere nuovi formati, pratiche di fruizione, testi, strategie del *loisir*, interazioni comunicative. A ben riflettere,

tra i tradizionali formati televisivi, solo la fiction (e la sua estensione narrativa) riesce ancora a funzionare sul piano della relazione e della condivisione con i pubblici, rinnovando quella particolare funzione narrativa del mondo che riveste fin dall'inizio e che ne motiva il successo nell'ambito dei consumi culturali.

Alla luce di questa rapida cronologia ci si rende conto che, innanzitutto, ogni nuovo medium assume, nella sua fase di diffusione sociale, non solo i contenuti dei media che lo hanno preceduto, ma anche le logiche di fondo dei dispositivi preposti a organizzare la relazione con il consumo (Brancato 2007). Se è vero che la stampa non ha ucciso il romanzo, la televisione non ha ucciso il cinema, e il romanzo non è stato, a sua volta, vittima della televisione, la serialità, forma e formato trasversale nel tempo e nei media analogici e digitali, vive la propria trasformazione senza che la sua identità ne sia intaccata.

Possiamo parlare di *serialità rimediata*, nel senso di Bolter e Grusin: ossia una sinergia tra dispositivi tecnologici e meccanismi della serialità⁴. Infatti, nonostante le inevitabili diversità tecniche, tutti questi media (fumetto, letteratura, stampa, cinema, radio, Tv) si attivano in un orizzonte sistemico innegabile costruendo le *illusioni di un immaginario narrativo complesso ed eterogeneo*. Ciò significa che la serialità non si attua unicamente all'interno dei singoli media, ma li attraversa e li conduce a dialogare tra loro, incessantemente, poiché tutti fanno riferimento a un solo obiettivo: soddisfare l'esigenza di comunicazione e, quindi, di partecipazione all'esistenza collettiva, delle soggettività definite come pubblico (Giovagnoli 2005). Sia pure fondata su regole e meccanismi propri di ogni singolo medium, ognuno dotato di una sua specifica e irriducibile peculiarità, la serialità, intesa come logica fondamentale delle comunicazioni di massa, è un principio in grado di avvolgere ed intrecciare l'intero orizzonte narrativo dei media al fine di renderlo sistemico. Ad esempio, nonostante le differenze tecnologiche e cul-

⁴ J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Ma 2002.

turali tra fumetto e Tv, questi ereditano dal romanzo d'appendice il principio della suddivisione in segmenti autofunzionali necessari per intercettare le emozioni del pubblico.

Ripetizione, standardizzazione, ripresa, serialità: fenomeni che non sono tipici dell'epoca dei media ma che attraversano da sempre la produzione letteraria mondiale e, caso mai, rivelano ora nuove dinamiche della creatività, nuovi ritmi prodotti dalla produzione industriale.

A questo punto del nostro discorso risulta interessante prendere in esame, nello specifico, le caratteristiche della serialità e, successivamente, i cambiamenti e le evoluzioni di contenuti e di modelli che stanno coinvolgendo, nello specifico, il sistema televisivo.

1.2. Il nome della cosa

Indagare e comprendere la serialità audiovisiva, le sue definizioni e le relative logiche rappresenta un eccezionale osservatorio sui mutamenti di sistema nel corpo sociale, culturale e nella mediologia.

Non amo particolarmente incasellare o andare alla ricerca della definizione più calzante; non è necessario entrare nel merito del "nome della cosa" se questa operazione ha un puro effetto nozionistico o cosmetico, che spesso si risolve in uno sterile e accademico esercizio di stile. Eppure, in questo caso, concettualizzare la serialità significa cogliere i punti di "catastrofe", per dirla con Abruzzese, per poter comprendere i passaggi e le trasformazioni del seriale che, come vedremo più avanti, pervade sempre più altri ambiti televisivi.

In linea generale, la serialità ha la capacità di dilatare ed estendere la propria testualità e, pertanto, di duplicare le potenzialità narrative. Essa, in effetti, non risponde solo al bisogno, proprio della civiltà industriale, di ottimizzare il rapporto tra risorse produttive e pratiche di consumo, ma si sviluppa anche in una modalità di narrazione immersa assai vicina alle forme comunitarie e virtuali di esperienza e di consumo. Se è vero che il