

# Il tele-cinefilo

## Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva

Daniela Cardini

### Introduzione

Fino a pochi anni fa, studiosi di letteratura o di cinema italiani non avrebbero mai nemmeno immaginato di esprimersi entusiasticamente nei confronti di un prodotto televisivo, né di affrontarne l'analisi con gli apparati critici e analitici pertinenti alle rispettive discipline. La tv come apparato produttivo, come strumento di circolazione e di formazione di contenuti, semplicemente non attraversava l'orizzonte teorico a cui appartenevano la letteratura o il cinema. Anzi, si può dire che venissero considerati universi contrapposti in termini di qualità e di rilevanza culturale. È appena il caso di accennare qui all'ampio dibattito su cultura alta e cultura bassa che dagli anni Cinquanta del Novecento in avanti ha accompagnato la nascita e lo sviluppo della televisione italiana.

Oggi, invece, lo scenario sembra completamente mutato, quantomeno per quel che riguarda la declinazione del particolare genere televisivo definito – imprecisamente - col termine-ombrello "fiction" e a cui appartiene quella che, più precisamente, in queste pagine verrà definita come Grande Serialità televisiva (le maiuscole non sono casuali). Questo tema è ormai entrato a buon diritto a far parte della riflessione interdisciplinare e multidisciplinare che

coinvolge non solo gli studiosi di media e dei loro pubblici<sup>1</sup>, storicamente interessati alla questione, ma anche chi, appunto, di tali temi non aveva mai ritenuto di doversi occupare.

L'attuale interesse diffuso fra accademici e studiosi riguardo alla Grande Serialità televisiva è sollecitato dalla ineludibile pervasività che il tema ha raggiunto nel discorso comune, e non solo per il favore che raccoglie fra le generazioni più giovani e storicamente più sfuggenti alle catalogazioni degli studiosi di consumi culturali.

Non sapere di cosa parla *House of Cards*, non aver mai visto una puntata di *True Detective*, non riuscire a citare correttamente i protagonisti di *The Walking Dead* con ogni probabilità significa essere esclusi da gran parte dei discorsi non solo dei ventenni, ma anche dei loro fratelli maggiori e dei loro genitori. Trentenni e quarantenni sono altrettanto attratti e coinvolti dalle serie tv più discusse del momento. Non si tratta di un fenomeno di nicchia, quindi, né di una moda. La Grande Serialità di cui si parla non solo ha sollecitato l'attenzione di ambiti disciplinari storicamente distanti da essa, ma ha attratto a sé pubblici altrettanto storicamente distanti dalla televisione *tout court*, non soltanto coinvolgendoli in pratiche di fruizione solitamente estranee alla loro generazione (e questo vale soprattutto per gli adolescenti, ma non solo), ma trasformando profondamente il grado del loro stesso coinvolgimento, facendone non più dei semplici spettatori, ma dei veri e propri *fan*.

Per chi, come chi scrive, si occupa da tempo di serialità televisiva dal punto di osservazione degli studi sociologici e mediologici, l'attuale interesse interdisciplinare riguardo questo tema suscita riflessioni contrastanti. Da un lato, soddisfazione per la consacrazione, a lungo auspicata, di una forma espressiva (la serialità) e di un medium (la televisione) solitamente trascurati, quando non apertamente denigrati, dalla riflessione accademica. Dall'altro lato, un lieve disagio, misto a curiosità, verso il coro entusiastico di chi fino a

---

<sup>1</sup> Si veda, per esempio, Grasso 2007, Cardini 2004, Abruzzese 1984, 1995; Buonanno 2002, 2012.

ieri non perdeva occasione per sottolineare l'irrilevanza intellettuale ed estetica della serialità televisiva ed oggi, invece, ne tesse le lodi a tutto campo.

Cosa è successo in questi pochi anni per trasformare la serialità da "ruota di scorta" degli studi mediali a punta di diamante della riflessione accademica allargata?

Come è ovvio, le risposte sono molto più complesse e multiformi della domanda da cui originano. Perciò si rende necessaria una scelta di campo che ne delimiti il perimetro e lo renda maneggiabile nello spazio disponibile per questo contributo.

In particolare si seguiranno due direttrici per articolare l'analisi: si cercherà di dar conto della mutata fisionomia del genere e, di conseguenza, della mutata fisionomia del suo pubblico. Si tenterà di dare ragione della tendenza – sia del pubblico che degli studiosi – a svincolare il termine ed i suoi usi dall'universo di senso della televisione, connotata negativamente, per avvicinarla alla sfera dell'arte, del cinema, della letteratura alta.

In questa direzione va precisandosi una nuova figura di spettatore, che si discosta decisamente dalla televisione tradizionale – anzi dichiara apertamente di non guardarla – ma consuma avidamente la nuova serialità televisiva. La critica, dal canto suo, sembra riproporre questo medesimo atteggiamento esercitando sui testi appartenenti alla nuova serialità analisi critiche che spesso ignorano o quantomeno prescindono dalla sua natura televisiva.

In sostanza, nelle pagine che seguono ci si chiederà innanzitutto quali sono i confini del genere che oggi va sotto il nome di "serialità tv" e quali sono le marche di qualità che lo contraddistinguono e che ne giustificano lo studio da parte di discipline storicamente estranee all'ambito televisivo. Di conseguenza, si delinearà la fisionomia del suo pubblico e le relative modalità di consumo, legate sia allo sviluppo tecnologico, sia ai contenuti stessi della nuova serialità televisiva. In questo senso sarà inevitabile considerare il ruolo determinante delle tecnologie nel modificare le modalità di fruizione e allo stesso tempo nel modellare i contenuti della serialità televisiva stessa. Se è vero che

le serie televisive non si fruiscono più direttamente e unicamente dallo schermo televisivo, ma si frantumano nella visione idiosincratca del computer, del tablet; se, allo stesso tempo, si assiste alla creazione di canali televisivi interamente dedicati alle serie televisive trattati come contenuti pregiati (Sky Atlantic), con proiezioni di anteprime e sottolineatura della dimensione della qualità, allora si deve considerare che la serialità televisiva non è ritenuta televisiva, e per questo se ne può parlare e si può guardare senza vergognarsene.

Spesso però questo genera confusioni definitorie che denotano approssimazione (termini come serie, serial, telefilm, fiction vengono usati come sinonimi).

Infine, dal punto di osservazione pertinente alla disciplina di riferimento, si metteranno in evidenza i limiti e i rischi che questa attenzione alla nuova serialità comporta, segnatamente in ambito italiano, all'interno della più ampia riflessione sul mezzo televisivo e sulle sue trasformazioni.

Riassumendo: a quali contenuti e forme espressive rimanda oggi il termine "serie tv"? Quali sono i confini di questo genere? E di conseguenza, quali sono le caratteristiche del suo pubblico?

La tesi che si intende dimostrare nelle pagine che seguono è che stiamo assistendo oggi ad una profonda rivisitazione dei confini della serialità televisiva, che ne sdogana i contenuti proiettandoli al di fuori del perimetro del mezzo televisivo e delle sue critiche, ne configura nuove modalità di fruizione. Il rischio che si intravede in questa radicale trasformazione non solo della fruizione, ma della riflessione su di essa, è la tentazione di espungere completamente, o quantomeno di ignorare, la componente televisiva dall'orizzonte di senso della nuova serialità, a favore di una sottolineatura degli elementi più nobili appartenenti in primo luogo al cinema e in seconda battuta alla letteratura.

Questo deciso mutamento di prospettiva in favore di una decisa valorizzazione estetica della serialità televisiva crea una nuova figura di "spettatore", che definiremo "il tele-cinefilo", con caratteristiche

peculiari che andremo ad indagare nelle pagine che seguono, intravedendone anche rischi e zone d'ombra.

## **Il mutamento tecnologico**

Fino ai primi anni Novanta, in Italia la serialità televisiva era un argomento quasi tabù. Sinonimo di cattiva qualità, mercificazione della cultura, abbassamento dei valori, pessimo atteggiamento del pubblico. Meno di vent'anni dopo le serie televisive sono diventate sinonimo di qualità, di cultura, di complessità narrativa. Non solo: i maggiori appassionati sembrano provenire dal cinema, più che dall'ambito televisivo. In questo paragrafo proveremo a delineare i contorni di questa tendenza, indagandone le radici e mettendone a fuoco le probabili cause, che vanno ricercate in più direzioni.

La voragine che sembra separare la serialità televisiva prodotta e consumata fino ai primi anni Novanta dai prodotti che attualmente possono andare sotto il nome di Grande Serialità televisiva è provocata dalla deflagrazione delle forme di socialità in rete, grazie alle quali si è radicalmente modificata la composizione del pubblico televisivo.

I tradizionali strumenti di rilevazione degli ascolti televisivi sono diventati obsoleti, così come le coordinate teoriche entro le quali veniva considerata e analizzata quella forma culturale chiamata televisione i cui prodotti, una ventina di anni fa - e sembra trascorsa veramente un'era geologica - si definivano "audiovisivi" (Bettetini 1995).

Dalla metà degli anni Novanta il concetto di pubblico televisivo relativo alla televisione generalista è stato polverizzato dall'idea di condivisione istantanea dei contenuti, che porta con sé il piacere del commento, la possibilità di "esserci" e di poter esprimere la propria opinione liberamente, oltre ad un radicale mutamento dei profili socio-demografici che definiscono la fisionomia dello spettatore televisivo.

In particolare i social network inglobano le fasce di popolazione storicamente più difficili da intercettare da parte della televisione tradizionale.

La diffusione dei social network ha creato una generazione di esperti ed ha portato alla luce nuovi concetti coi quali teorici e operatori dei media devono necessariamente fare i conti: oltre all'idea di "condivisione" che incide profondamente sull'agenda dei media determinandone contenuti e priorità, anche il *fandom* si impone all'attenzione degli studiosi dei media come fenomeno nato dal basso e in grado di influenzare radicalmente contenuti e rilevanza dei prodotti televisivi e medialità (Jenkins 2007; Scaglioni, Sfardini 2008; Scaglioni 2006)

Insomma: le tradizionali forme della serialità televisiva tradizionale che hanno abitato lo scenario della televisione generalista oggi non rappresentano più un orizzonte di riferimento praticabile. Nella valutazione di un prodotto seriale da parte del suo pubblico, così come nella sua produzione, non si può prescindere dalle nuove coordinate entro le quali la serialità televisiva oggi si muove. Nuove al punto da far parlare, da più parti, di una forma espressiva che di televisivo non ha praticamente nulla.

## **Di cosa parliamo quando parliamo di serie tv**

La ricerca della definizione più calzante di un oggetto di studio non è amata né dagli studiosi né dagli studenti, e spesso a ragione. Non sempre, infatti, è necessario entrare nel merito del "nome della cosa" se questa operazione ha un mero effetto nozionistico o cosmetico, che spesso si risolve in uno sterile esercizio di stile. In ambito televisivo si assiste spesso a questo esercizio, che oltretutto contrappone studiosi e professionisti nell'uso dei medesimi termini che, nei due ambiti, arrivano spesso a definire oggetti differenti. È il caso, a volte, di classificazioni fin troppo dettagliate dei sottogeneri televisivi fatte dagli studiosi (penso ai vari neologismi ed anglicismi quali docudrama, docusoap, docureality, ecc. che i professionisti semplificano spesso con un "docu" omnicomprensivo che rimanda più

ad un “sapore” e uno stile visivo che ad una distinzione esatta dei contenuti).

Talvolta però non ci si può esimere dal fare chiarezza nelle definizioni, come nel caso di cui ci stiamo occupando in queste pagine. Si tratta infatti di individuare con la maggiore precisione possibile il perimetro del fenomeno studiato al fine di evitare ambiguità che possono riverberarsi sui risultati di una ricerca o di uno studio.

Nel caso specifico del termine “serie tv” pare si stia riproponendo quanto già accaduto intorno ai primi anni Novanta, nel campo della riflessione internazionale sulla lunga serialità e sulla soap opera in particolare (Cardini 2004). Allora si trattava di conferire dignità di studio ad un prodotto televisivo (la soap opera) che la cultura popolare annoverava fra i suoi maggiori successi di pubblico, non solo nel mondo occidentale, ma che l’accademia e il discorso comune consideravano come esempio delle negatività del mezzo televisivo.

Con il termine “soap opera” si indicava, nel linguaggio comune come negli studi accademici, un prodotto peggiore, di pessima qualità stilistica, di nessun valore estetico e culturale. La grande messe di studi culturologici anglosassoni ha invece voluto e saputo sottolineare quanto la negatività attribuita al termine non rendesse ragione della complessità di formati, contenuti, influenze sugli spettatori, declinazioni di tematiche legate al contesto fruitivo ecc. che questi prodotti radiofonici prima e televisivi poi portassero con sé (inerire note bibliografiche).

Come allora per il termine soap opera, che appiattiva e banalizzava una grande quantità di prodotti molto diversi tra loro per contenuti, formati e pubblici, oggi sembra precisarsi una analoga ambiguità – o quantomeno una forma di semplificazione – verso il termine “serie tv”. Quali sono i prodotti che possono rientrare in questa categoria? Non ci dovrebbero esser dubbi a far rientrare in questo gruppo programmi come *Game of Thrones*, *House of Cards*, *Breaking Bad*, *True Detective*; allo stesso modo, anche *Lost*, *Desperate Housewives*, *Grey’s Anatomy*, *24*, *Scandal*, *Mad Men* possono rientrarvi, ma forse non hanno le stesse caratteristiche estetiche e di formato dei programmi nominati in precedenza; e che dire allora di *Twin Peaks*, *X-*

*Files*, *E.R.*, insomma tutte le “serie” andate in onda negli anni Novanta che senz’altro sono molto diverse da quanto definiamo oggi col termine “serie tv”. E che dire di *Gomorra* e *Romanzo Criminale*? Sono anch’esse serie tv paragonabili alle prime citate? E dove si può inserire tutta la serialità italiana? Si può chiamarla fiction, certamente, ma con questo termine – ancora – cosa intendiamo? E Fiction si può applicare anche a *True Detective* oppure no?

Meglio fermarsi qui, per evitare la vertigine. Lo scopo è solo quello di evidenziare come una definizione, spesso unanimemente accettata e in uso sia nel discorso comune, sia in ambito accademico, si possa dimostrare – ad uno sguardo solo un poco più ravvicinato - una coperta stretta che non rende ragione della complessità del contenuto sottostante e, anzi, ne appiattisce contenuti ed effetti.

A complicare ulteriormente le cose, aggiungiamo che quelle che possiamo senza difficoltà definire “serie tv” sia nel linguaggio corrente che in ambito accademico (pensiamo a *Breaking Bad*, ad esempio, o *House of Cards*) vengono guardate, apprezzate e discusse proprio da chi, normalmente, non guarda la tv, e anzi se ne discosta apertamente: gli adolescenti, i giovani adulti, gli amanti del cinema, i forti lettori. Nessuna di queste categorie sembra occupare una parte percentualmente elevata nelle rilevazioni quantitative sul pubblico televisivo. Eppure, e questo è il paradosso definitorio, tutti questi soggetti individuali e collettivi seguono con entusiasmo quelle che essi stessi definiscono serie “tv”: una serie tv che viene definita tale da chi non guarda la tv, non apprezza la tv, non conosce quasi la tv. Nell’espressione “serie tv”, da parte di questi soggetti, c’è molto più cinema che televisione. Di questa particolare tipologia di spettatori parleremo con più diffusione fra poco.

Torniamo per un attimo alla questione delle definizioni.

Gli osservatori più recenti delle “serie tv” (in realtà in questo caso si tratta dei più adulti fra loro, perché in questo campo adolescenti e giovani adulti sono molto più precisi nell’uso dei termini) spesso ne parlano usando come sinonimo di “serie tv” il termine “fiction”.



Questo termine ha una genesi interessante, che fotografa molto bene il panorama degli studi sulla tv in Italia e, per traslazione, anche il senso comune in relazione ad essa. Nella sua lingua madre, questa parola si riferisce ad un ambito ben diverso da quello che invece indica il suo uso in Italia: in inglese, *fiction* appartiene alla letteratura (“science fiction”, ad esempio), mentre per definire un prodotto televisivo di carattere narrativo si ricorre al termine *drama*. In Italia, invece, l’uso del termine *fiction* risale agli anni Ottanta, con la nascita della neotelevisione ed il parallelo ingresso dei prodotti narrativi seriali americani nei nostri palinsesti. Il significato del termine adottato in Italia lo allontana dall’etimologia originaria anglosassone e lo associa, per ingenua assonanza, all’idea di finzione. In Italia, cioè, si ricorre all’utilizzo di un termine inglese (che nel paese d’origine rimanda a ben altro significato) per descrivere quei “prodotti di finzione” che, negli anni Ottanta, fanno per la prima volta la loro comparsa in maniera massiccia nei palinsesti della neonata televisione commerciale.

Questa osservazione può risultare inutilmente pedante. Tuttavia, mi permetto di sottolineare ciò che invece l’uso sociale del termine lascia filtrare, illuminando la relazione controversa tra l’accademia e l’industria televisiva italiane in quegli anni. La scelta del termine inglese *fiction* (cioè finzione) per definire i nuovi prodotti narrativi di importazione che stavano colonizzando i palinsesti della neonata televisione commerciale denota una volontà di prendere distanza, un sospetto di inautenticità cui si contrappone, con una valorizzazione positiva, la verità e l’aderenza alla realtà di altri generi della televisione nazionale (l’informazione in primis). Al significato di *fiction*, insomma, si lega storicamente nel nostro Paese la presa di distanza da un territorio considerato finto, scivoloso, poco credibile.

Nel tempo, poi, l’uso del termine ha conosciuto una curiosa inversione di senso, estendendosi ad abbracciare tutto il vasto territorio della produzione di storie televisive nazionali, di produzione interamente italiana. Oggi è accettata da tutti – discorso comune e accademico – la definizione di *fiction* come territorio della produzione narrativa italiana. Sono *fiction* prodotti seriali italiani come *Il commissario Montalbano*, *Don Matteo*, ma anche adattamenti come *Un*

*medico in famiglia, I Cesaroni*, le storie di personaggi famosi o di santi: insomma, *fiction* indica un genere televisivo narrativo dove i contenuti sono suddivisi in puntate, trasmesse preferibilmente in prima serata sulle reti generaliste.

Ma nemmeno in questo caso ci troviamo di fronte ad una definizione data una volta per tutte. Infatti, possiamo definire “*fiction*” anche un prodotto recente come *Gomorra-La serie*? Sia gli studi che se ne sono occupati, sia i professionisti che lo hanno realizzato e mandato in onda si riferiscono a *Gomorra* come ad una serie tv, non come ad una *fiction* (Barra-Scaglioni 2013).

Cosa distingue, allora, i due termini, anche quando sono entrambi riferiti ad un prodotto nazionale?

Per provare a fare chiarezza, si può assumere un recente ed articolato tentativo definitorio (Bandirali-Terrone 2012), condotto mettendo a confronto la serialità televisiva statunitense dell’ultimo decennio con il film, la letteratura e le forme televisive narrative precedenti. La densa argomentazione degli autori conduce ad una definizione dello specifico della serialità televisiva attuale prendendo in esame diverse dimensioni (tra cui estetica, temporalità, produzione). Semplificando il loro puntuale percorso, estrapoliamo alcune interessanti suggestioni che aiutano a definire l’identità delle serie tv per confronto. Rispetto al film, la serie tv ha la proprietà di estendere nel tempo la propria testualità e, di conseguenza, di ampliare decisamente le potenzialità narrative:

I film raccontano la loro storia in un unico testo, mentre le serie tv articolano la propria narrazione in puntate e in stagioni. (...) Il racconto filmico si svolge su un solo livello, mentre il racconto seriale si svolge su tre livelli: la puntata, la stagione e la serie nella sua interezza. (Bandirali-Terrone 2012: 24)

Rispetto al romanzo, la dimensione distintiva della serie tv è da rintracciare principalmente nell’articolazione temporale e nella

sovrapposizione della dimensione del tempo tra testo, produzione e fruizione:

Nessuna altra forma d'arte comporta una condivisione di tempo così cospicua. L'unico caso in qualche modo paragonabile è quello del romanzo (...) Nel caso della letteratura abbiamo però a che fare con temporalità astratte, concettuali, difficilmente commensurabili. Invece una serie di quaranta ore comporta di per sé un investimento temporale di quaranta ore da parte dello spettatore, al quale corrispondono come minimo quaranta ore della vita dei personaggi (normalmente molte di più, a parte il caso limite di una serie come *24*), e come minimo quaranta ore di vita sul set (normalmente molte di più, a parte un ipotetico caso limite di una serie costruita come un reality show) (...) Nessuna altra forma d'arte si è mai approssimata così tanto all'estensione del tempo vissuto, con l'ambizione non solo di riprodurlo, ma anche di imporgli una struttura e un'articolazione, e di attribuirgli un senso e un valore. (Bandirali-Terrone 2012: 36)

Infine, e questo è particolarmente interessante, gli autori mettono a confronto le serie tv recenti con la precedente serialità narrativa televisiva, in particolare il cosiddetto "television film". Questo termine fa la sua comparsa nei palinsesti televisivi nazionali e nel discorso comune intorno agli anni Settanta e si afferma nel decennio successivo, con la nascita delle tv commerciali e la conseguente importazione massiccia di prodotti narrativi seriali statunitensi. Questi prodotti di importazione a episodi, appunto, in quegli anni vennero definiti "television film", ricorrendo ad un neologismo ibrido che unisce due universi distanti in termini di qualità e rilevanza culturale. Non è qui il caso di esplorare troppo nel dettaglio la genesi della difficile relazione fra cinema e televisione in Italia, dove quest'ultima è storicamente considerata in subordine in termini di qualità, valore e rilevanza culturale. Il termine television film sembra il tentativo di definire un formato per il quale non esisteva analogo, fino a quel momento, nella produzione televisiva italiana, che ancora si concentrava prevalentemente sullo sceneggiato di matrice letteraria. Television film è un

interessante ibrido che mette insieme due universi distanti, ma riferendoli ad un prodotto la cui qualità non è paragonabile a quella del film di sala (Cardini 2004).

Bandirali e Terrone (2012: 50) così definiscono le differenze degli sceneggiati e dei telefilm dalle attuali serie tv:

Possiamo escludere dal novero delle serie tv opere televisive come gli sceneggiati e i film a episodi, la cui struttura narrativo-pragmatica è piuttosto affine a quella delle trilogie e delle polilogie cinematografiche (...) Possiamo escludere anche quelle produzioni televisive, tradizionalmente designate come "telefilm", che posseggono un'articolazione in episodi – spesso anche numerosissimi episodi – ma che difettano di una genuina articolazione in stagioni. (...) Nel caso dei telefilm, l'articolazione in stagioni ha valore soltanto al livello pragmatico, produttivo e distributivo, ma non sul piano narrativo ed estetico. Nessuno considera le stagioni di *Perry Mason* o de *L'ispettore Derrick* come si considerano le stagioni de *I Soprano* o di *Mad Men*.

Si precisa qui la componente distintiva della serialità televisiva attuale, sia rispetto alla serialità televisiva precedente ed ai suoi sottogeneri (telefilm, sceneggiato, soap opera, sit com ecc.) , sia rispetto alle altre forme narrative non televisive e/o non seriali che l'hanno preceduta (film e romanzo): *l'articolazione in stagioni*.

La *stagione* diventa l'unità di misura della nuova serialità di qualità, che supera ad esempio la tradizionale distinzione tra puntate aperte, episodi chiusi, serial, serie, serie serializzate e via elencando (Cardini 2004, Buonanno 2002). La stagione di una serie tv è l'unità di misura che meglio esprime l'enorme potenziale narrativo della serialità televisiva attuale, capace di estendere i propri limiti in linee verticali e orizzontali che non solo travalicano i limiti delle singole puntate, ma si espandono in stagioni diverse e susseguenti (Thompson 2003), ampliando a dismisura le potenzialità narrative e gli universi di senso compressi nella ristretta dimensione temporale del film e aggiungendo la forza dell'immagine alle grandi narrazioni del romanzo:

Una serie tv è una forma di narrazione attraverso immagini in movimento che si articola in puntate e stagioni, e comporta un cospicuo interscambio temporale al crocevia fra temporalità differenti: quella dei realizzatori, quella dei personaggi e quella degli spettatori. (Bandirali-Terrone 2012: 46)

La *stagione*, quindi, può essere assunta come il punto di rottura che definisce quella che oggi viene intesa come serie tv.

Questa importante acquisizione non è però a nostro avviso sufficiente per dar conto del complesso potenziale della serialità televisiva statunitense dell'ultimo decennio. Non è un caso se in queste pagine l'abbiamo volutamente definita "Grande Serialità": in questa etichetta, che supera la definizione di "serie tv", intendiamo includere un altro elemento distintivo che riguarda la riflessione sulla televisione in Italia e sul prodotto narrativo in particolare: la (spinosa) questione della qualità.

## **Serialità e qualità**

La questione della qualità televisiva ha occupato la riflessione sulla televisione fin dal suo nascere. Probabilmente è il tema sul quale si è maggiormente concentrata l'analisi interdisciplinare: a fronte della relativa scarsità di contributi sul linguaggio televisivo tout court, si può dire che il tema della qualità, al contrario, ha occupato un discreto spazio di dibattito nel corso degli anni<sup>2</sup>.

Molti studiosi si sono espressi in merito fin dagli anni Ottanta, cercando di definire un concetto che si è però rivelato molto sfuggente e che adombra inevitabilmente il rischio del pregiudizio culturale sul medium in quanto tale. Tale pregiudizio ha contrapposto per lungo tempo i vetusti concetti di cultura alta e bassa, e ancora persiste in alcuni ambiti della riflessione italiana sulla televisione, che non sfugge alla tentazione di metterla a confronto con cinema, radio e letteratura su dimensioni disomogenee (trascurando ad esempio le diverse pre-

---

<sup>2</sup> Si veda per esempio Sartori 1993; Lasagni, Richeri 1996; Colombo 1993

condizioni di fruizione dei diversi media, o ignorandone le peculiarità in termini produttivi, economici e industriali). Da questi confronti su cosa sia o meno “di qualità” la televisione esce sempre perdente e, in particolare, è stata a lungo criticata in questa cornice proprio una delle dimensioni costitutive del suo linguaggio: la serialità (Cardini 2004; Abruzzese 1984; Buonanno 2002; Casetti 1988).

La cattiva televisione, insomma, per lungo tempo è sembrato si manifestasse al massimo grado proprio nella sua dimensione seriale, che veniva associata all’idea di spersonalizzazione, mancanza di autorialità, produzione orientata al consumo e non “all’arte”, fino ad arrivare alla cosiddetta mercificazione della cultura che nella serialità televisiva raggiungeva – secondo diversi osservatori – il suo massimo grado.

Dunque, la questione della qualità televisiva nel nostro Paese si rivela un buon punto di osservazione sullo sviluppo delle opinioni dell’accademia, come pure del discorso comune, in relazione agli effetti del mezzo televisivo; e l’osservazione del pensiero condiviso sulla serialità, in particolare, ne permette la comprensione in maniera particolarmente approfondita.

Un significativo mutamento di tendenza è avvenuto intorno agli anni Novanta: da un lato, si è radicalizzata la polarizzazione fra sostenitori e detrattori della serialità televisiva di fronte alla produzione della prima soap opera italiana (Cardini 2004; Cardini, Capecchi 1998; Buonanno 2009), dall’altro lato ha cominciato a diffondersi nei palinsesti nazionali la prima ondata di prodotti seriali statunitensi di alto livello, imponendo uno standard qualitativo fino a quel momento ignoto alla produzione nazionale e mettendo in discussione i presupposti di tanta parte della critica negativa sulla televisione (si pensi anche solo a *E.R.*, *Twin Peaks*, *X-Files*). Da quel periodo in avanti, la qualità televisiva diventa un concetto non più estraneo alla fiction seriale, ma anzi profondamente interno ad essa, quantomeno nelle espressioni della produzione nazionale che la critica considera tali, come *Il Maresciallo Rocca* (1996-2005) o *Il commissario Montalbano* (1999-2013). Tuttavia, il termine di paragone per definire la qualità televisiva dei prodotti nazionali resta la prossimità con gli

standard estetici del cinema: quanto più una serie presenta marche stilistiche che la avvicinano al film, tanto più viene definita di qualità.

La prossimità all'estetica del cinema è tra i parametri di qualità anche per le due *Golden Age* della televisione americana individuate e descritte da R.J. Thompson già nel 1996, in un contributo molto citato dagli studiosi italiani (Thompson 1996). Secondo lo studioso statunitense, la prima *Golden Age* della televisione coincide con gli esordi del medium e si attesta intorno agli anni Cinquanta<sup>3</sup>. Le analogie fra i prodotti appartenenti alla prima *Golden Age* della televisione americana con la paleotelevisione italiana dello sceneggiato e dell'originale televisivo sono evidenti: prossimità all'ambito delle grandi narrazioni letterarie e al teatro, più che al cinema.

Molto diversa è invece la fisionomia della seconda *Golden Age*, che lo stesso Thompson descrive così:

In qualche momento degli anni Ottanta, la tv divenne arte. Raccolte di sceneggiature televisive fecero la loro comparsa sugli scaffali delle librerie. I dipartimenti universitari di letteratura cominciarono a organizzare corsi intitolati "Analisi del linguaggio televisivo"; e famosi romanzieri, insieme a registi di cinema e teatro, iniziarono a sgomitare per lavorare nel nuovo medium, una volta tanto disprezzato. (Thompson 1996: 59)

Non si intende qui riassumere i contenuti di un dibattito molto denso e vivace su un tema, lo ripetiamo, altrettanto corposo e sfuggente. Ci interessa piuttosto sottolinearne un aspetto, che differenzia il punto di vista anglosassone (e americano in particolare) da quello italiano: nel definire cosa intenda per "televisione di qualità", Thompson sovrappone – quasi senza accorgersene – il discorso

---

<sup>3</sup> "(...) È caratterizzata da teledrammi in diretta. Pièce teatrali, adattamenti di classici dell'alta e media letteratura e, ben presto, storie originali formano il repertorio dei teledrammi, che sono ancora adesso circondati da un'aura mitica, nonostante alcuni critici sottolineino la media qualità artistica della maggior parte di essi", Carini 2003, cit. in Carini 2009: 39, nota.

generale sul linguaggio televisivo ai prodotti seriali narrativi: la televisione di qualità, a suo parere, non è distinta dalla serialità di qualità. Anzi, al contrario: la miglior televisione è la televisione che sa produrre una serialità di alto livello, che si può avvicinare all'arte ma che non rinnega la sua componente industriale, produttiva ed economica.

Riassumendo: intorno agli anni Ottanta il dibattito sulla qualità televisiva accende la riflessione al di qua e al di là dell'oceano, dando origine a due posizioni in parte antitetiche che fotografano con precisione la diversa attitudine delle due culture sia verso la televisione come mezzo, sia verso la serialità come genere. La serialità italiana di qualità viene considerata tale se ripropone marche estetiche appartenenti al cinema; la serialità americana di qualità, invece, viene considerata tale se sa valorizzare al meglio le componenti distintive proprie del linguaggio televisivo seriale, se aderisce con esattezza a criteri non solo estetici, ma economici, produttivi, di formato<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Riassumiamo di seguito le caratteristiche della televisione di qualità secondo Thompson: "1. La televisione di qualità si definisce meglio per negativo. Non è televisione "normale"(...) La televisione di qualità infrange le regole. Può farlo prendendo un genere tradizionale e trasformandolo (...) Oppure può sfidare i parametri tradizionali e definire nuovi territori narrativi inesplorati fino a quel momento dalla televisione; 2. La televisione di qualità generalmente ha un "pedigree" di tutto rispetto, composto da programmi in cui compaiono artisti la cui reputazione si è formata in altri media "di classe", come il film; (...) 3. La televisione di qualità attira un'audience di qualità (...); 4. Nonostante il desiderio di conquistare un'audience "alta" dal punto di vista sociodemografico, i programmi di qualità devono spesso sostenere una nobile battaglia sia contro i network costantemente alla ricerca del profitto, sia contro un pubblico spesso critico (...); 5. La televisione di qualità ha generalmente un cast ampio e corale (...); 6. La televisione di qualità ha una memoria (...); 7. La televisione di qualità crea un nuovo genere mescolando tra loro i generi preesistenti (...); 8. La televisione di qualità tende a basarsi su opere letterarie d'autore; (...); 9. I temi centrali intorno a cui ruota la televisione di qualità sono generalmente controversi e di scottante attualità (...); 10. La televisione di qualità tende al



La cosiddetta terza *Golden Age* della serialità statunitense, che secondo alcuni prende le mosse da *The Sopranos* (1999-2007) e la conseguente affermazione della rete via cavo HBO e secondo altri invece esplose con *Lost* (2004-2010), corrisponde ai prodotti che nelle pagine precedenti abbiamo definito “Grande Serialità televisiva”. Indicativamente si tratta dei prodotti americani degli ultimi dieci-quinici anni. Lo stesso Thompson, chiamato a contribuire ad una attualizzazione del suo lavoro a distanza di qualche anno (Thompson, in McCabe, Akass 2007: xvii-xx), ha messo in discussione alcuni dei parametri da lui stesso enunciati dieci anni prima, a conferma della complessità del tema della qualità e della difficoltà (o forse all’inutilità) di trovare un punto fermo alla questione. I parametri intorno ai quali si discute oggi la qualità delle serie tv sono molteplici, come abbiamo già anticipato nelle pagine precedenti. Dal punto di vista tematico ed estetico, una serie tv di qualità oggi è in grado di ampliare le potenzialità narrative del cinema e del romanzo, grazie alla sua scansione in puntate e soprattutto in stagioni:

La serialità contemporanea ripristina l’ampia articolazione delle grandi narrazioni romanzesche facendo però tesoro dell’efficacia della scrittura cinematografica (Bandirali-Terrone 2012: 50)

L’evoluzione del concetto di qualità televisiva nell’ultimo decennio, quantomeno in ambito statunitense e in relazione a prodotti statunitensi, non prescinde dai cosiddetti “production values” (Cardwell, in McCabe-Akass 2007: 26), né dal contesto economico e tecnologico da cui la serie proviene e che ne influenza l’estetica. Il confronto con il cinema non si gioca più in termini di contrapposizione, ma di espansione: una serie tv non è intesa come (cattiva) imitazione del film, ma come una sua estensione, che ne assorbe i caratteri estetici

---

realismo (...); 11. I programmi che contengono le caratteristiche sopra descritte vengono solitamente acclamati e premiati dalla critica (...), (Thompson, 1996, trad. it. in Cardini 2002).

e li amplia, arricchendoli, grazie alla sua struttura episodica e stagionale.

Gli elementi di contesto che nel mercato televisivo americano hanno reso possibile lo slittamento del concetto di qualità televisiva avvicinando sempre più la Grande Serialità all'idea di cinema espanso (e, analogamente, di letteratura espansa dalle immagini) sono sostanzialmente riconducibili a due macroaree: una politica di investimenti economici che ha favorito lo sviluppo della serialità televisiva senza penalizzarla nei confronti del cinema (Hesmondhalgh 2008); e la profonda trasformazione determinata dallo sviluppo tecnologico intorno agli anni Duemila.

Non è il caso qui di soffermarsi troppo a lungo su un tema che vanta una vastissima bibliografia e che ha occupato i television studies – e non solo – per molti anni, a partire dai noti lavori di Jenkins (2007), Castells (2008), Bolter e Grusin (2003), Manovich (2002) per non citare che i più noti studiosi che hanno introdotto nel dibattito concetti ampiamente dibattuti quali convergenza, ri-mediazione, transmedialità, ecc.

Per gli scopi che ci siamo prefissati qui, basti ricordare che la svolta verso la qualità che ha coinvolto la serialità statunitense prende le mosse non solo da questioni puramente estetiche, ma da ragioni profondamente radicate nel contesto culturale, economico e tecnologico da cui la Grande Serialità origina. Accenniamo solo alla fondamentale rilevanza della cosiddetta “svolta digitale” nella genesi della Grande Serialità, al conseguente ampliamento esponenziale delle piattaforme e dell'offerta televisiva, che a sua volta ha comportato un profondo ripensamento dei concetti di pubblico, di palinsesto, di programmazione e di produzione. Far coincidere la nascita della terza Golden Age con *The Sopranos* significa anche sancire la rilevanza di HBO come nuovo interlocutore del mercato televisivo americano; il suo famosissimo *claim* “It's not tv. It's HBO” descrive perfettamente il clima, gli scenari e le prospettive della televisione e della serialità in quegli anni.

Forse vale la pena di ricordare qui un aspetto relativamente meno considerato dello sviluppo tecnologico, ma che ha giocato un ruolo

fondamentale nella trasformazione del medium televisivo e delle sue relazioni rispetto al cinema: le tecnologie digitali non hanno agito solo sul macrosistema televisivo, moltiplicando i canali e l'offerta, ma anche ad un livello apparentemente più circoscritto ma non meno importante. La digitalizzazione ha profondamente trasformato le tecniche di ripresa e di montaggio, permettendo all'immagine televisiva di raggiungere una qualità molto vicina a quella cinematografica (Nelson, in McCabe-Akass 2007: 43). Questo elemento, insieme agli altri, ha contribuito non poco a ridurre le resistenze dei professionisti del cinema (attori, registi, sceneggiatori) che anche a Hollywood non si sarebbero cimentati volentieri con il mezzo televisivo pre-digitale.

### **Tra tv, cinema e (nuove) tecnologie: il tele-cinefilo**

La cosiddetta "rivoluzione digitale" (definizione un po' semplificatoria usata soprattutto in ambito giornalistico per denotare i molteplici cambiamenti produttivi, distributivi e di consumo di questa fase) degli anni Duemila ha quindi permesso alla serialità televisiva di esplorare confini impensabili fino a pochi anni prima e di espandere le proprie potenzialità narrative in molteplici direzioni. L'abbattimento delle resistenze verso il linguaggio televisivo da parte dell'industria cinematografica in tutte le sue componenti, stimolata da un nuovo mercato digitale molto ricco e in enorme espansione, ha permesso di sperimentare quei linguaggi visivi e narrativi che hanno fatto e fanno la fortuna della Grande Serialità.

L'incontro della tecnologia digitale con gli usi sociali ha fatto deflagrare le potenzialità della nuova serialità "di qualità".

Come ha egregiamente spiegato lo stesso Jenkins (2008), la nascita della *social tv* segna un punto di non ritorno nella storia degli usi della serialità televisiva: non solo ne espande il pubblico, ma ne sottolinea la plasticità rispetto al film.

L'uso dei social network come strumento di interazione, conoscenza e condivisione di contenuti trova nella Grande serialità televisiva un terreno ideale di sviluppo e di applicazione.

Per mettere a fuoco le profonde trasformazioni che l'esplosione dei social network ha comportato sulla fruizione di prodotti seriali televisivi bisogna riprendere brevemente alcuni nodi centrali nei television studies, primo fra tutti il concetto di fandom.

È indubbio che uno degli elementi costitutivi della Grande Serialità rispetto alle serie appartenenti al periodo precedente è la capacità massiccia e quantitativamente significativa di generare fenomeni di fandom. Non che nel periodo precedente il fandom non esistesse, come ha ben illustrato Jenkins a proposito di programmi di culto come *Star Trek*, *X-Files* o *Twin Peaks* (*ibid.*). Nell'era della Grande Serialità, però, il fandom assume altri contorni e genera altre implicazioni.

Se è vero che nelle sue prime manifestazioni il fandom corrisponde ad una passione forte per un oggetto mediale che si esprime principalmente in luoghi di nicchia (pensiamo alle convention dei *Trekkies*, ai forum di nicchia, "nascosti" nelle pieghe del web degli inizi, in cui si discutevano fra pochi appassionati le trame intricate di *Twin Peaks*, alle webzines, e quindi ai blog), la diffusione massiccia dei social network trasforma il fandom in qualcosa di molto diverso rispetto alle sue manifestazioni precedenti:

Il fandom nell'era di internet e del digitale esce dalle restrizioni spazio-temporali connesse alla sua tradizionale povertà di mezzi e perde buona parte della sua separatezza rituale per entrare in maniera massiccia nella vita quotidiana e nelle identità delle persone che ne sono coinvolte. Le pratiche del fandom diventano, in breve, ampiamente disponibili. (Scaglioni 2006: 43)

La passione per un oggetto mediale nei social network si trasforma in un discorso condiviso, in una discussione in cui il commento e – soprattutto – la sua visibilità diventano l'espressione quasi esclusiva. Condividere con i propri contatti il punto di vista su

una serie tv offre, tramite i social network, la possibilità di mettere in comune – ma soprattutto di mettere “in mostra” – la propria competenza, le proprie curiosità, la propria conoscenza.

Il web ha reso più mainstream il fandom, consentendo a molti più spettatori di partecipare ad attività normalmente riservate a comunità marginali interessate a testualità marginali. (...) Parrebbe che il web abbia aperto i confini del fandom, consentendo a più persone di partecipare a culture di fandom e finendo per designare molti più programmi televisivi, film e celebrità come degni di diventare oggetti di culto per dei fan. (Pullen 2000, cit. in Scaglioni 2006: 230)

Quindi i social network attivano una doppia dinamica di espansione del testo oggetto di culto e del suo pubblico, in questo caso una serie tv: innanzitutto permettono di portare alla luce il discorso condiviso su un determinato prodotto, togliendosi dalla nicchia e proiettandosi sul vastissimo palcoscenico del *mainstream*. Chiunque, su Facebook o su Twitter, può esprimere il suo parere su una serie televisiva e può confrontarsi (o scontrarsi) col punto di vista altrui. Questo fenomeno di condivisione e discussione ha come risultato la possibilità di esprimere giudizi in tempo reale sui programmi in onda e costituisce un serbatoio preziosissimo di contenuti per l'industria televisiva che, non a caso, ha già sottoposto i social network a criteri di rating del gradimento dei programmi che duplicano - in maniera discutibile - le dinamiche della televisione tradizionale e della misurazione degli ascolti.

Inoltre, l'emersione del mondo sommerso del fandom dalla nicchia al palcoscenico mainstream comporta anche una ulteriore conseguenza che si riverbera sulla percezione collettiva e sulla costruzione di senso della serialità: il discorso su una determinata serie televisiva risulta evidente anche a una persona che non la segue o non la conosce, appare sulla sua *timeline* di Twitter, compare sulla bacheca del suo profilo Facebook e di fatto si impone alla sua attenzione, coinvolgendolo nella costruzione del discorso collettivo su di essa.

Parallelamente all'emersione di un fandom nascosto e alla sua consacrazione nel territorio del mainstream, si manifesta un atteggiamento fortemente individualista e narcisista da parte dei soggetti coinvolti nello scambio di informazioni via social network: è un piacere parlare per primi di una serie, essere i primi a commentare una puntata, essere i più veloci a scovare una nuova serie, essere i primi a vedere la nuova stagione, ecc.

La diffusione di questo atteggiamento narcisista si applica perfettamente alle caratteristiche della televisione in generale e alla Grande Serialità televisiva in particolare. L'espansione verticale e orizzontale della struttura narrativa delle serie tv (Thompson 2003), insieme alla suddivisione in puntate e stagioni, si presta benissimo a sollecitare il confronto e il commento sull'andamento delle storie e favorisce l'attività di *spoiling* tipicamente sollecitata dal prodotto seriale narrativo (Jenkins 2006).

Infine, è noto che la digitalizzazione ha prodotto anche il fenomeno cosiddetto del multiscreen, che permette di fruire di un contenuto televisivo su schermi diversi dalla tv di casa, e portatili.

Si verifica allora la stratificazione di tre componenti distinte che concorrono a delineare la fisionomia della Grande Serialità e del suo nuovo spettatore: il prodotto seriale televisivo espande l'estetica del film ampliandone la narrazione su dimensioni temporali totalmente nuove; lo sviluppo tecnologico favorisce la progressiva erosione dei confini produttivi del cinema e della televisione ed il conseguente processo osmotico di scambio tra professionalità produttive e creative (dal cinema alla tv e viceversa); la fisionomia di un nuovo spettatore-fan che, grazie ai social network e alle pratiche discorsive che consentono, sceglie la Grande Serialità come terreno privilegiato per esibire se stesso.

Assistiamo, insomma, ad un interessante processo di rispecchiamento quasi ossimorico tra le trasformazioni del testo mediale narrativo all'incrocio fra televisione e cinema, e le trasformazioni della fisionomia del suo spettatore, che definirei appunto "tele-cinefilo".

Se proviamo a delinearne il profilo sulla base di quanto detto sin qui, il tele-cinefilo dimostra una fisionomia molto stimolante: ama moltissimo il cinema, di cui è grande conoscitore, e si avvicina alle serie televisive perché – appunto – sono cinema espanso. Infatti, solitamente il tele-cinefilo non guarda la televisione tradizionale né ama il cinema “di consumo”. Praticando con assiduità la socialità in rete, esercita in quei luoghi virtuali la sua competenza cinematografica (che riguarda prevalentemente l’estetica del film), applicandola con soddisfazione a quella che ritiene – appunto – la massima estensione possibile del linguaggio cinematografico: la serie televisiva di qualità.

Vi ritrova infatti gli attori, i registi, gli sceneggiatori che provengono dal cinema che più ama; si svincola decisamente dalle modalità di fruizione sia del cinema di sala, sia soprattutto della televisione tradizionale, privilegiando la visione solitaria sul computer o sul tablet. Non a caso la modalità di visione che caratterizza il tele-cinefilo è il cosiddetto “binge watching”, cioè il consumo vorace e rapidissimo di una intera serie senza soluzione di continuità, non rispettando la scansione in puntate né tantomeno aspettandone la messa in onda televisiva. La Grande Serialità si consuma possibilmente tutta d’un fiato per poter godere appieno della sua caratteristica essenziale, cioè proprio quella espansione narrativa che porta i limiti temporali di visione troppo ristretti del film ad un’esperienza estremamente appagante: avere la sensazione che non finisca mai, che non si debba aspettare per incontrare quell’universo narrativo ma anzi sia possibile immergersi dentro per giorni, senza fare altro e senza smettere mai.

La compulsività è una caratteristica molto diffusa fra i tele-cinefili, insieme al nerdismo. Essere “nerd”, in questa cornice, significa – come dicevamo poc’anzi – esibire competenze iperspecialistiche su aspetti apparentemente secondari di oggetti di consumo comune<sup>5</sup>, arrivare prima degli altri a “mettere le mani” sulla novità, a saperne più degli altri e soprattutto prima degli altri, ad essere riconosciuto esperto e

---

<sup>5</sup> Sulle molteplici definizioni di “nerd” si veda Nugent 2011.

autorevole dalla comunità digitale in cui ci si trova inseriti e alla quale si partecipa attraverso i social network. Su queste basi, poi, si inseriscono altri interessanti atteggiamenti che caratterizzano questo nuovo spettatore: la ricerca dell'autorevolezza che permette di segnalare alla propria comunità di riferimento cosa guardare e cosa no; il gusto per le anteprime; anche il gusto del gossip; l'esercizio della stroncatura; la ricerca delle citazioni.

Insomma: il tele-cinefilo applica alla Grande Serialità televisiva le categorie analitiche e critiche che derivano dal cinema, e mette in secondo piano – quando non ignora apertamente – la componente televisiva di questi prodotti. Basti pensare, a conferma di ciò, alla rilevanza che negli ultimissimi anni ha ottenuto presso questo particolare tipo di pubblico la cerimonia di premiazione degli Emmys. Da “Oscar di serie B”, come venivano considerati, a evento di grandissimo rilievo per un pubblico (di tele-cinefili) sempre più ampio e internazionale: interessante notare che in origine gli Emmys riguardavano tutta la produzione televisiva americana e oggi, invece, vertono pressoché unicamente sulle serie televisive e sui loro protagonisti: attori, registi, musicisti, sceneggiatori sfilano su un *red carpet* che non ha assolutamente nulla da invidiare a quello del Kodak Theatre di Los Angeles, dove vengono tradizionalmente assegnati gli Academy Awards.

## **Conclusioni**

### **I rischi della telecinefilia (in Italia)**

In Italia, come abbiamo visto, la situazione relativa alla diffusione e alla valorizzazione della serialità televisiva è ben diversa rispetto agli Stati Uniti. Se anche in America la sudditanza della televisione nei confronti del cinema è stata una realtà concreta almeno fino agli anni Novanta, come abbiamo visto, da allora in poi il rapporto di forza fra i due media si è profondamente modificato e ha dato origine a quei bellissimi prodotti seriali che oggi fanno la felicità dei tele-cinefili nostrani.



Anche nei social network italiani è molto attiva la discussione sulla serialità, con le modalità descritte sopra. Questa pratica però, a differenza di quanto accade in altri Paesi, si inserisce in una cornice culturale in cui la riflessione sulla televisione, come dicevano in apertura di queste pagine, soffre a tutt'oggi di una sensibile marginalizzazione e di un forte pregiudizio culturale, di cui un segno evidente è rappresentato, fra gli altri, dalle numerose imprecisioni definitorie e lessicali che accompagnano la discussione sui prodotti narrativi seriali.

In sostanza, in Italia l'interesse per la serialità televisiva di importazione, oggi, si veste quasi unicamente delle categorie concettuali con cui storicamente nel nostro Paese si è discusso di cinema. Ne è la prova proprio il fatto che mai come oggi si discute di serialità televisiva, ma riferendosi solamente a quella che abbiamo appunto definito Grande Serialità (non alla fiction italiana, tranne alcune eccezioni) e con un apparato concettuale e teorico che appartiene al cinema, e non agli studi sulla televisione che, come abbiamo ricordato, nel nostro Paese hanno stentato a lungo ad ottenere dignità accademica.

Insomma: *True Detective*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones* secondo il tele-cinefilo italiano sono cinema (espanso), e non televisione.

È diversa la relazione fra industria televisiva e cinematografica e, soprattutto in Italia, mancano le categorie concettuali per ragionare di televisione, perché la televisione sconta ancora la sua sudditanza nei confronti del cinema. E quindi, si rischia di ricadere nel pregiudizio culturale da cui si proviene: parlare di televisione fingendo che sia cinema, o comunque ignorando che sia televisione. Ed esiste il rischio concreto di perdere un'occasione: anziché riconoscere lo specifico televisivo della Grande Serialità, interpretandola come un proficuo e stimolante ampliamento dell'estetica cinematografica e delle sue potenzialità narrative, si espunge totalmente la componente televisiva ignorandola, come a vergognarsene.

Si preferisce ignorare, ad esempio, che il linguaggio della Grande Serialità è profondamente televisivo nella scansione in puntate e stagioni, nel ritmo che imprime alle storie, nella possibilità di

intrecciarle verticalmente e orizzontalmente (Thompson 2003), nella presenza del *cliffhanger* a fine puntata che riattiva il coinvolgimento dello spettatore, nella possibilità di “congelare” un personaggio e farlo ritornare dopo molto tempo.

Anche la programmazione della Grande Serialità sui canali tv, appannaggio prevalente della piattaforma satellitare, adombra l'intenzione di mascherarne per quanto possibile la componente televisiva. Per molto tempo infatti (prima dell'inaugurazione recente del canale dedicato Sky Atlantic) una parte, quella ritenuta più pregiata della serialità statunitense di qualità è stata inserita nel palinsesto di Sky Cinema: si pensi a *Game of Thrones*. E anche ora che esiste Sky Atlantic si assiste a manifestazioni molto simili a quelle che accompagnano il lancio di un film: proiezioni di anteprime su grande schermo, presentazioni ai Festival di cinema o cerimonie di premiazione. Persino il “Morandini”, storico dizionario del cinema italiano, nella sua edizione del 2014 ha cambiato titolo, diventando “Dizionario dei film e delle serie televisive”, con l'inclusione di 250 titoli di serie tv - e una certa confusione concettuale e terminologica che infatti porta alla scelta di una foto del *Commissario Montalbano* in copertina...

Oltre alla reiterazione della ghettizzazione della televisione rispetto al cinema, anziché il superamento di una dicotomia che non ha ragione di esistere perché già superata dalle forme stesse della narrazione per immagini, la nuova tele-cinefilia italiana presenta un secondo rischio concreto, che consiste nel continuo confronto fra la produzione seriale nazionale e la Grande Serialità statunitense. All'uscita di ogni nuova serie tv americana si assiste inevitabilmente e su più fronti (accademico, professionale, giornalistico, fino al discorso comune) alla diffusa lamentela secondo cui “in Italia non riusciremo mai a produrre *Breaking Bad*”, dimenticando ogni volta che non è possibile, non è ragionevole né fondato teoricamente mettere a confronto due sistemi produttivi e culturali tanto diversi, oltretutto rimarcando costantemente la sudditanza di uno nei riguardi dell'altro.

Di fatto, così come non è corretto paragonare la produzione italiana e quella statunitense mettendole sullo stesso piano, non è neppure corretto affermare che il prodotto italiano sia sempre inferiore a quello di importazione. Gli esperimenti recenti realizzati da Sky (Barra-Scaglioni 2013) ne sono una prova (*Gomorra-La serie, Romanzo Criminale*), benché anche a questo proposito sarebbe auspicabile approfondire attentamente e obiettivamente tutte le numerose sfaccettature di un tema che, come ci auguriamo di aver dimostrato in queste pagine, è tutt'altro che semplice da affrontare e non merita di essere eccessivamente semplificato.

## Bibliografia

- Abruzzese Alberto, (a cura di), *Ai confini della serialità*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1984.
- Abruzzese Alberto, *Lo splendore della tv*, Costa&Nolan, Genova, 1995.
- Bandirali, Luca – Terrone, Enrico, *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano, 2012.
- Bettetini G., *L'audiovisivo dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano 1996.
- Bolter, Jay D. – Grusin, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione fra vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano, 2002.
- Brancato Sergio, *Senza fine. Immaginario e scrittura della fiction seriale in Italia*, Liguori, Napoli 2007.
- Buonanno, Milly, *La fiction italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2012.
- Buonanno, Milly, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Sansoni, Milano, 2002.
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma, 1987.
- Cardini, Daniela – Capecchi Saveria “Un posto al sole: produzione, contenuti e pubblico della prima soap opera italiana”, *Problemi dell'informazione*, n.2, giugno 1998.
- Cardini, Daniela, “Looking for ‘A place in the sun’? The Italian way to soap opera”, *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age. Global Industries and New Audiences*, Eds. Mari Castaneda, Diana I. Rios, Peter Lang, New York, 2011.
- Cardini, Daniela (ed.), *Le serie sono serie*, Arcipelago, Milano, 2010.
- Cardini, Daniela, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma, 2004.
- Cardini, Daniela (ed.), *La televisione racconta*, Arcipelago, Milano, 2002.
- Carini, Stefania, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Vita&Pensiero, Milano, 2009.
- Casetti, Francesco, *L'immagine al plurale. La serialità nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia, 1984.
- Colombo, Fausto, *La cultura sottile*, Bompiani, Milano, 1998.

- Colombo, Fausto, *La digitalizzazione dei media*, Carocci, Roma, 2007.
- Di Chio F., *L'illusione difficile. Cinema e serie tv nell'età della disillusione*, Bompiani, Milano 2011
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
- Freccero, Carlo, *Televisione*, Bollati Boringhieri, Milano. 2013
- Grasso. Aldo, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano, 2007.
- Grasso, Aldo – Scaglioni, Massimo, *Che cos'è la televisione*, Garzanti, Milano, 2003.
- Hesmondhalgh, David, *Le industrie culturali*, Egea, Milano 2008
- Jankovich, Mark – Lyons, James (eds.), *Quality Popular Television*, BFI, London, 2003.
- Jenkins, Henry, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.
- Jenkins, Henry, *Fan, blogger e videogamers*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- Lasagni, Maria Cristina - Richeri Giuseppe, *Televisione e qualità*, Nuova Eri, Roma, 1996.
- Livingstone, Sonia, *Lo spettatore intraprendente*, trad. it e cura di Daniela Cardini, Carocci, Roma, 2006.
- McCabe, Janet – Akass, Kim, *Quality tv*, I.B. Tauris, London, 2007.
- McDonald, Dwight, *Masscult e midcult*, Rizzoli, Milano, 1969.
- Miller, Toby (ed.), *Television Studies*, BFI, London, 2002.
- Monteleone Franco, *Cult series vol. I e II*, Dino Audino Editore, Roma, 2005.
- Nugent, Benjamin, *Storia naturale del nerd*, Isbn, Novara, 2011.
- Poli, Chiara, *Maniaci seriali. Le serie tv e i loro fan*, Edizioni di Cineforum, Bergamo, 2012.
- Pullen, Kirsten, "I-love-Xena.com: Creating Online Fan Communities", *web.studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age*, Ed. David Gauntlett, Arnold, London, 2000.
- Sartori, Carlo, *La qualità televisiva*, Bompiani, Milano 1993
- Scaglioni, Massimo - Barra Luca (eds.), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia. Il modello Sky*, Carocci, Roma, 2013.
- Scaglioni, Massimo - Sfardini Anna, *Multi Tv*, Carocci, Roma, 2008.
- Scaglioni, Massimo, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita&Pensiero, Milano, 2006.

Sepinwall, Alan, *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie tv hanno cambiato per sempre la televisione*, BUR Rizzoli, Milano, 2014.

Thompson Kristin, *Storytelling in film and television*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.

Thompson, Robert J., "Preface", *Quality tv*, Eds. Janet McCabe – Kim Akass, I.B. Tauris, London, 2007.

Thompson Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to E.R.*, Syracuse University Press, New York, 1996.

## L'autore

### Daniela Cardini

Docente di Tecniche e generi della fiction radiotelevisiva e di Format e serie tv presso l'Università IULM di Milano. Si occupa da tempo delle tematiche relative alla serialità televisiva, su cui ha pubblicato diversi contributi tra cui: *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli* (2004), e *Le serie sono serie* (2010).

Email: [daniela.cardini@iulm.it](mailto:daniela.cardini@iulm.it)

## Come citare questo articolo

Cardini, Daniela, "Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.Between-Journal.it/>