

Everything is Awesome – or not?

Evoluzioni e rivoluzioni nella serialità post-Netflix

Chiara Checcaglini

Negli ultimi anni si sono moltiplicate riflessioni che pongono il settore della serialità televisiva al centro di un'ondata di cambiamenti particolarmente energica.

Le prospettive di osservazione su queste mutazioni condividono alcune premesse. Sono ritenuti attori determinanti nel cambiamento i nuovi provider di contenuti che hanno fatto il loro ingresso nel mercato accanto alle tradizionali tipologie di reti: nello specifico, l'affermazione delle piattaforme *over-the-top* (OTT) non sarebbe cruciale solo dal punto di vista degli assetti economici del sistema dell'entertainment televisivo a base U.S.A., ma starebbe conducendo a significative modificazioni anche a livelli meno immediatamente misurabili, come la struttura e la messa in forma dei contenuti stessi delle serie televisive. Il modello di distribuzione e il rapporto tra servizio e consumatore rappresentato da soggetti come Netflix starebbe cioè gradualmente influenzando elementi estetico-stilistici che riguardano la sfera creativa della produzione seriale.

La relazione tra contesto economico-produttivo e opzioni creative è in realtà una delle caratteristiche principali di un sistema industriale che si è sempre fondato sulla quantificabilità del feedback, sia esso legato agli spettatori venduti agli inserzionisti, o alle sottoscrizioni vendute agli spettatori. Negli ultimi vent'anni però la centralità delle serie televisive nei discorsi culturali, assieme alla legittimazione a cui è

andato incontro il settore¹, ha spostato più in primo piano anche la componente immateriale della costruzione seriale: componenti come la qualità tecnica, il prestigio, il livello di sperimentazione e di eccesso dal punto di vista della rappresentazione diventano essi stessi fattori strategici nella costruzione dell'identità dei network e del loro pubblico.

Il discorso sulle attuali trasformazioni della serialità televisiva sembra oggi addensarsi attorno a due ricorrenze, che si ricollegano a loro volta a due prospettive complementari: da un lato la focalizzazione sul susseguirsi di evoluzioni in base all'individuazione di elementi innovativi, di distinzione da ciò che di volta in volta caratterizza i prodotti precedenti; dall'altro la riflessione sulla conformazione del linguaggio seriale (in termini di struttura, di relazione con il medium e con lo spettatore) e i nessi tra le evoluzioni interne al testo e quelle esterne del contesto distributivo in cui si trova.

Il primo ordine di discorso fa riferimento alla tendenza a denominare l'insieme di elementi formali e tematici secondo cosiddette *Golden Age* (Thompson 1996; Maio 2009) della serialità televisiva, espressione con cui periodicamente vengono raccolte sotto un unico termine-ombrello le serie accomunate da un approccio alla messa in forma del racconto ritenuto di livello più alto della media. In particolare, le innovazioni intervenute nelle serie a partire dalla fine degli anni Novanta hanno facilitato la legittimazione culturale della specificità del linguaggio seriale dell'ultima *Golden Age* e della conseguente ultima versione della *quality TV*, la cui definizione è stata plasmata innanzitutto dalle serie HBO:

high production values, naturalistic performance styles, recognised and esteemed actors, a sense of visual style created through careful, even innovative, camerawork and editing, and a

¹ Sul tema della legittimazione della TV contemporanea si rimanda a Newman, Levine 2012.

² Ovvero le serie di finzione prodotte a partire da una sceneggiatura.

³ Così definita su Twitter dal critico televisivo Emily Nussbaum.

sense of aural style created through the judicious use of appropriate, even original music (Cardwell 2007: 25-26)

Il secondo ordine di questioni è connesso all'ingresso nello scenario dei servizi che distribuiscono contenuti audiovisivi via internet, Netflix su tutti gli altri: il modello strutturato secondo le linee istituzionalizzate durante la cosiddetta ultima *Golden Age* verrebbe così riarticolato dalla nuova ondata di diversificazione dei formati e delle modalità di fruizione, in particolare dalla sovversione della programmazione settimanale degli episodi.

Oltre l'abbondanza

«There is simply too much television» ha affermato nell'estate del 2015 John Landgraf, CEO della rete FX, durante un incontro con la Television Critics Association, intendendo che le *scripted series*² prodotte annualmente hanno raggiunto numeri vertiginosi (370 nel 2014, 400 nel 2015), più titoli di quanto nessuno riuscirà mai a vedere: il sistema produttivo delle serie televisive statunitensi è destinato, secondo Landgraf, a raggiungere il suo picco nel biennio 2015/2016, per poi necessariamente diminuire la sua portata.

Nonostante la genericità di tale affermazione, l'attenzione dedicata dai media d'oltreoceano all'emergenza *peak TV* rivela che Landgraf ha toccato delle corde sensibili, e che la difficoltà a orientarsi in una mole sempre più vasta di contenuti seriali è questione sentita come attuale, in particolare dagli addetti ai lavori.

Non è affatto chiaro il criterio secondo il quale si possa stabilire un numero limite di serie TV per l'intero sistema, tuttavia la preoccupazione per la sovrabbondanza di produzioni sembra sottintendere anche quella per un esaurimento delle possibilità da esplorare in termini di forme e contenuti: parlare di saturazione significa anche insinuare che non è rimasto quasi niente di nuovo da raccontare.

² Ovvero le serie di finzione prodotte a partire da una sceneggiatura.

Tra i molti commenti alla questione emerge un punto di vista che vede la moltiplicazione esponenziale dei prodotti seriali in termini di diversificazione come strategia necessaria per venire incontro a un pubblico ormai abituato a voler vedere tanto e *subito*: «“Television” is pretty much, at this point, “whatever consumers will watch,” and consumers are pretty permissive when it comes to things like production value» (Garber, Sims, Cruz, et al. 2015).

Ad esempio, secondo il critico Alan Sepinwall «[a]fter all, Peak TV in America has led to not only an incredible amount of quality, but a diversity in both the kinds of quality shows and the kinds of people whose stories are being told» (Sepinwall 18/08/2015); più avanti nell'articolo, il critico aggiunge però che il sovraffollamento non riguarda i ranghi dei “top show”, che raccolgono plauso critico e premi, quanto l'inedita quantità di serie *medie*, ovvero buoni prodotti destinati a rimanere al di fuori dei radar dei critici e delle premiazioni, «second-tier shows that qualify as quality television, but aren't quite considered “prestige”» (Murray 2015).

Questa precisazione ci dà modo di riflettere su come anche rispetto ai fattori stilistici ed estetici – oltre a quelli distributivi – che contraddistinguono le serie e la loro relativa qualità, il quadro odierno non sia più paragonabile a quello degli anni Zero. Il consolidamento di HBO e delle reti *cable* come avamposto del prestigio e dell'innovazione seriale ha infatti portato alla standardizzazione di elementi, temi e motivi che negli anni hanno modellato i gusti dei critici e le aspettative degli spettatori, e reso la serialità televisiva un topic centrale nel discorso culturale. Oggi molti di quegli elementi possono essere facilmente rinvenuti anche nei prodotti delle reti *broadcast*: «network television productions that, although based on the standard formats of broadcast storytelling, are critically comparable to more acclaimed shows, ultimately fitting into the prestige series super-genre» (Brembilla, Tralli 2015: 142). La *quality* diventa dunque un «super-genere» nel quale finiscono per rientrare tante serie diverse «that share some elements of “prestige”» (*ibid.*). Questi elementi cambiano e sfuggono a codificazioni rigide, tanto che la stessa etichetta di *quality* non è più necessariamente riferibile a set di caratteristiche prestabilite:

se le *top series* cominciate tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del Duemila sono prevalentemente drammatiche, di preferenza violente, controverse e cupe, dal respiro cinematografico e con protagonisti “difficult men” disfunzionali (Martin 2014), oggi è normale imbattersi in ottime sit-com, serie comedy o in ibridi come i *dramedy* che rientrano perfettamente in quella che si può definire «good television» (Cardwell 2007). Dall’horror alla commedia, dalle serie *teen* alla sci-fi, al fantasy, serie come *Teen Wolf* (2011-in produzione, MTV), *Orphan Black* (2013-in produzione, Space), *Scandal* (2012-in produzione, ABC), *The Americans* (2013-in produzione, FX) contemplan tutte alcune convenzioni mutate dalle serie di alto profilo. Queste serie rimangono tuttavia al di sotto dei livelli di sofisticatezza necessari per essere considerate di prestigio, non esibiscono cioè quell’insieme di caratteristiche produttive, estetiche, tematiche che differenziano una serie semplicemente buona da una serie etichettata come imperdibile dagli esperti e dagli appassionati. Superato il senso di inferiorità nei confronti dei canali via cavo, i network avrebbero smesso di cercare di imitare nella foggia e nei temi le complesse e prestigiose serie *drama*, per trovare una dignitosa strada intermedia: «a new wave of self-aware, heightened serials that know when to have fun and when to double down on the dramatics» (Garber, Sims, Cruz, et al., 12/08/2015). Questa strada rispecchierebbe anche un allentamento del vincolo tra investimento produttivo e riscontro in termini di ascolti, secondo una strategia che punta alla trasmissione della reputazione del prodotto più che a risultati numerici:

networks realize the best way to create brand loyalty is to encourage quality. Lifetime’s (brilliant) scripted drama *UnREAL* didn’t get great ratings, but just finding a toehold in that Internet hype machine is worth it. (*ibid.*)

Questa nuova conformazione della produzione seriale fa correre alla ricerca di nuove definizioni per delimitare il periodo successivo

all'ultima *Golden Age*: terminologie come *caramel age*³ o *silver age* (Stuever 02/04/2015) si riferiscono a un'abbondanza di prodotti molto diversi fra loro che danno forma a gusti e tendenze ormai "educati" a un certo tipo di narrazione e di assetto formale. Anche in questo caso, le voci a riguardo sono diverse. Per alcuni si tratta di serie che riescono ad agganciare fette di pubblico anche ampie, raccogliendo i frutti di precedenti serie di alto profilo: queste serie

1) [...] don't have an easily identifiable thread connecting them, such as "male anti-hero", and 2) they come in the wake of other golden age shows that pushed the boundaries outwards to allow for this current crop to exist in the first place. (Shorter version: It's far easier to be the show that follows "The Shield" than to be "The Shield"). (McGee 23/04/2013)

Altrove, viene sottolineata l'immissione di originalità che proviene da *writing room* lasciate più libere di sperimentare per rendere le proprie creazioni più competitive. Ciò spinge a rinfrescare anche i generi tradizionali, rintracciabili in serie innovative e a budget relativamente contenuti – oltre alle serie citate aggiungiamo *The Fall* (2013-in produzione, RTÉ One, BBC Two), *Rectify* (2013-in produzione, SundanceTV), *Jane the Virgin* (2014-in produzione, The CW): «[t]he generally low-budget shows like the ones mentioned here have smart ideas, aesthetic bravery and propulsive energy» (Ryan 13/06/2013), condividerebbero cioè con le ormai storiche serie di prestigio l'esibizione di un approccio non compromissorio rispetto a una più ampia varietà di temi, con un'attenzione nei confronti delle questioni di genere, razza, diversità di condizioni sociali che un tempo sui network sarebbe stata più rara.

³ Così definita su Twitter dal critico televisivo Emily Nussbaum.

Il fattore Netflix

All'inizio del 2016 Netflix ha raggiunto praticamente ogni paese del mondo, eccetto una manciata di stati vessati da limitazioni governative (Minaya, Amol 2016). Le modalità d'uso di Netflix non hanno a che fare soltanto con la disponibilità di contenuti e con l'estremizzazione del concetto di rilocalizzazione dell'esperienza di visione (Casetti 2012), ma anche con la relazione tra il prodotto serializzato e il tempo lungo il quale la serializzazione si dispone. Per questo quando diventano a disposizione degli abbonati Netflix sempre più serie originali che associano la novità alla disponibilità immediata, nelle sezioni televisive dei magazine statunitensi ci si interroga sulle future conseguenze di un modello che, al di là del numero effettivo di fruitori, sta avendo un notevole impatto mediatico e culturale.

L'abbuffata seriale e i suoi effetti sulla percezione del racconto sono considerati da alcuni un vero e proprio nuovo genere (Poniewozik 2015) o persino una nuova forma d'arte (VanDerWerff 2015). Tuttavia dopo l'uscita di alcune nuove serie originali su Netflix, ancora Sepinwall⁴ scrive un'accorata difesa dell'episodio come forma espressiva a sé, con una propria coerenza e una ragione d'essere che oltrepassa il mero progredire della trama (Sepinwall 2015). Lo storytelling seriale richiede, per Sepinwall, un equilibrio tra narrazione orizzontale e spinte verticali interne all'episodio, mentre nelle serie originali Netflix, in particolare quelle in cui l'azione ha un ruolo dominante, come *Marvel's Jessica Jones* (2015-in produzione, Netflix), il critico scorge il rischio di una successione di episodi finalizzata alla progressione di un unico plot principale, che dimentica l'"arte della costruzione dell'episodio" («There's an art to making an episode of television», *ibid.*): essa si identificherebbe specialmente con quegli episodi che, pur facendo parte di una trama più complessa e che copre l'arco stagionale, si distinguono anche per la costruzione

⁴ Alan Sepinwall è uno dei critici televisivi americani più autorevoli e seguiti, famoso per aver reso popolare la forma della recensione episodio per episodio e l'approccio critico "da fan" (Levin 2011).

drammaturgica interna, per la coerenza di un plot non necessariamente autoconclusivo, ma che dia un necessario senso di chiusura, in altre parole per una “godibilità” a sé stante. Dopo che la serializzazione del plot è stata uno dei tratti distintivi del *quality drama* (si pensi a *The Wire* [2002-2008, HBO], citato da Sepinwall, ma anche a *The Sopranos* [1999-2007, HBO]), e ha abituato lo spettatore a un investimento cognitivo maggiore, secondo il critico la modalità di fruizione di piattaforme come Netflix finiscono per impoverire l’esperienza con un’eccessiva velocità e un tipo di immersione più immediata ma più superficiale⁵.

Le due prime stagioni delle serie citate da Sepinwall, *Marvel’s Daredevil* (2015-in produzione, Netflix) e *Marvel’s Jessica Jones*, si contraddistinguono effettivamente per un plot principale che ruota su un unico conflitto tra i rispettivi protagonisti – esseri umani dotati di superpoteri – e un grande *villain*: entrambe le serie attendono diversi episodi prima di esibire l’antagonista, e in entrambe lo sbilanciamento tra la *plotline* primaria e quelle secondarie è piuttosto netto. Tuttavia non va sottovalutato il fatto che certi prodotti esibiscono espansioni testuali e paratestuali che a tutti gli effetti modificano e integrano l’esperienza della visione.

Se è dunque comprensibile soffermarsi sulle problematiche strutturali di prodotti che rispondono pur sempre alle caratteristiche basilari delle serie TV, ovvero la suddivisione in stagioni ed episodi consequenziali, è utile però ricordare l’appartenenza di *Daredevil* e *Jessica Jones* – esplicitata fin dal titolo – al Marvel Cinematic Universe, che comprende i film, le serie e tutti i prodotti ancillari dell’universo Marvel. È vero che le due serie Netflix citate sono più autonome rispetto ad esempio a *Marvel’s Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013-in produzione, ABC), che intreccia il proprio racconto con quello di *Captain America: The Winter Soldier* (Anthony e Joe Russo, 2014), e *Marvel’s Agent Carter* (2015-in produzione, ABC), la cui protagonista era già comparsa in *Captain America: the First Avenger* (*Capitan America: il primo Vendicatore*, Joe Johnston, 2011); tuttavia i reciproci rimandi

⁵ Tra i commentatori che hanno espresso pareri negativi o critici sulla fruizione *binge* citiamo ad esempio Pagels 2012 e Sternbergh 2015.

interni e i riferimenti ad eventi avvenuti altrove nello stesso universo (ad esempio la “battaglia di New York” vista in *The Avengers* [Joss Whedon, 2012]) le collocano decisamente all’interno del progetto.

Queste occorrenze ribadiscono che in uno scenario composito e attraversato da esigenze diverse e specifiche dei vari attori in gioco, anche l’analisi delle testualità, delle tendenze e delle forme narrative seriali contemporanee richiede elasticità e attenzione ai fenomeni contestuali. Ad esempio, i testi seriali contemporanei tendono a valorizzare la fidelizzazione e l’engagement dello spettatore, sia quando si tratta di strategie commerciali ad ampio raggio (come nel MCU), sia in operazioni più localizzate. È il caso di *Better Call Saul* (2005-in produzione, AMC), il prequel/spin-off di *Breaking Bad* (2008-2013, AMC), con la quale condivide, oltre ad alcuni personaggi, molti membri del team creativo: peculiarità che, nell’evidente diversità delle due serie per ritmo e tono del racconto, si rispecchia soprattutto in sottili affinità stilistiche, che chiamano esplicitamente in causa lo spettatore più attento.

Altri casi peculiari problematizzano a nostro avviso la lettura delle attuali modalità narrative seriali che vede contrapposta la successione di episodi settimanali (e la relativa fruizione) e la *release* di tutta la stagione: di seguito ne vediamo qualcuno.

Serializzare il presente

Differenziare le *comedy*

Nel 2013 Netflix rilascia i 15 episodi della quarta stagione di *Arrested Development* (2003-2006, Fox; 2013-in produzione, Netflix), cancellata da Fox nel 2006 e letteralmente “salvata” dalla piattaforma streaming qualche anno dopo. L’ideatore, Mitchell Hurwitz, dichiara inizialmente che la serie sarà pensata per essere guardata secondo l’ordine preferito dagli spettatori: alla luce dell’intera *season*, in effetti, essendo ogni episodio narrato da un punto di vista diverso e non cronologico sulla stessa vicenda, la serie sembrerebbe proprio invitare a una visione alternativa a quella sequenziale. Tuttavia, a ridosso

dell'uscita, Hurwitz torna sui suoi passi e afferma il contrario, cioè che la fruizione più corretta è quella sequenziale⁶, in particolare perché cambiando l'ordine delle puntate si perderebbe il senso di molte battute ricorrenti e *inside jokes* (Martin, 2013). Contemporaneamente Hurwitz consiglia di non vedere le puntate tutte insieme in *binge*, pena la perdita della densità e della complessità caratteristiche della comicità di *Arrested Development*. Siamo dunque di fronte al paradosso di un autore che cerca di impostare delle linee-guida per la visione di una serie che è sviluppata e distribuita sulla piattaforma che fa dell'*anytime anywhere* il proprio mantra.

Più recentemente, *Master of None* (2016-in produzione, Netflix), la cui prima stagione è stata anch'essa rilasciata nella sua interezza, offre un esempio di relazione aggiornata tra il singolo episodio e il plot orizzontale: una struttura che per certi versi può sembrare classica, ma che presenta in realtà tratti originalissimi, che sembrano inserirsi nella scia tracciata da *Louie* (2010-in produzione, FX), serie trasmessa dalla *basic cable* FX in episodi di 25-30 minuti a cadenza settimanale, amatissima dalla critica e totalmente inserita in zona *quality*. *Master of None* usa il format tematico e dialogico per dare un quadro di insieme di una specifica generazione geograficamente e culturalmente connotata, con un'inedita attenzione a protagonisti di origine straniera e in particolare asiatica. Alcuni episodi, soprattutto della prima parte, potrebbero tranquillamente essere fruiti come dei brevi saggi antropologici scorporati dal resto⁷; altri, si concentrano sul plot orizzontale della vita sentimentale del protagonista, mostrando tra l'altro una certa variazione di tono e ritmo.

⁶ «Turns out I was not successful in creating a form where the setup follows the punch line», Hurwitz riportato in Dionne 2013.

⁷ Di volta in volta sulla condizione dei migranti di prima generazione, sulla rappresentazione delle minoranze in televisione e al cinema, sulla parità di genere, e così via. Il legame con *Louie* di Louis C.K. affiora anche in una simile inseparabilità tra la serie e il suo ideatore e attore principale, il comico Aziz Ansari.

Tra passato e futuro

Alla Berlinale 2015 viene presentata in anteprima la miniserie *The Night Manager* (2016, BBC One), tratta dall'omonimo romanzo di John Le Carré e diretta da Susan Bier. Non è la prima volta che una miniserie passa dal grande schermo di un festival internazionale: *Mildred Pierce* (2011, HBO) di Todd Haynes (tratta dal libro di James M. Cain), che debuttò nel marzo 2011 su HBO, fu proiettata interamente alla 68° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia lo stesso anno. Nel gennaio 2013 al Sundance Film Festival viene presentata *Top of the Lake* (2013-in produzione, Sundance Channel) di Jane Campion, che sarebbe andata in onda a marzo su Sundance Channel: i sette episodi vengono proiettati tutti insieme uno dopo l'altro con un'unica pausa. *Olive Kitteridge* (2014, HBO), 4 episodi diretti da Lisa Cholodenko tratti dal romanzo di Elizabeth Strout, viene proiettata in anteprima mondiale alla Mostra del Cinema di Venezia 2014.

Elencando questi titoli saltano all'occhio alcune similarità: innanzitutto, le miniserie in questione sono tutte dirette da registi più o meno affermati nel settore cinematografico⁸; in secondo luogo, tutte tranne *Top of the Lake* sono riduzioni di testi letterari. A questi elementi si aggiungono caratteristiche formali e produttive di pregio e un respiro visivo che si adatta al grande schermo: «Esiste ancora una differenza tra serie televisive e film? In questi ultimi anni la qualità tra le due categorie si è sempre di più assottigliata», scrive un cronista italiano a proposito di *Olive Kitteridge*, ma di fatto facendo riferimento alla serialità tutta (Cosua 2014). D'altro canto la stessa protagonista di *Olive Kitteridge* afferma

parlare di tv è riduttivo. Questo è un film di quattro ore. Non dico che lavorare in tv sia negativo, ma la tv via cavo sta realizzando veri e propri prodotti cinematografici da mostrare sul piccolo schermo e il livello della qualità si è alzato moltissimo. (D'Amico 2014)

⁸ Cholodenko viene dalla TV ma ha all'attivo due film di relativo successo, *Laurel Canyon* e *I ragazzi stanno bene*.

La lettura di questo fenomeno e dei commenti citati conduce istintivamente a riconoscervi discorsi di legittimazione che si rifanno al confronto col vecchio per nobilitare il nuovo⁹: in questo caso i festival del cinema sembrano ri-assumere il ruolo di vetrina d'autore istituzionalizzata e sigillo di approvazione dell'artisticità del prodotto.

Accogliendo le riflessioni di Roy Menarini, possiamo però pacificamente affermare che il complesso di inferiorità delle serie televisive nei confronti del grande schermo è ampiamente superato: «cinema e televisione abitano luoghi reciprocamente soddisfacenti» (Menarini 2014: 20) e per di più «da una parte [...] gli strumenti tecnologici enfatizzano l'uniformità del consumo [...] e dall'altra i singoli segmenti sembrano essersi ritagliati nuove identità culturali, e possiedono riconoscibilità certa» (*ivi*). L'uniformità del consumo di cui parla Menarini sottintende dunque anche un'intercambiabilità di oggetti e dispositivi: che si tratti di un episodio di un'ora o mezz'ora, o un film di due e mezza, ogni oggetto testuale può essere fruito su una quantità di schermi diversi. Questa evidenza emerge già in modi più o meno inaspettati, permette l'ibridazione di fandom e stardom televisivi e cinematografici, crea nuove routine e rituali di fruizione.

Le serie e le miniserie proiettate nelle sale cinematografiche diventano allora l'altra faccia della medaglia di questo rimescolamento di schermi e luoghi della visione, ma riportano anche al centro del discorso un compattamento narrativo che sembra tornare a guardare al cinema come riferimento: da un lato la loro struttura le rende più simili a un lungometraggio particolarmente esteso e dunque adattabili alla proiezione come evento speciale nelle manifestazioni cinematografiche; dall'altro, il mantenimento di una scansione in parti o episodi celebra

⁹ Esempi di termini di paragone in senso legittimante sono la pittura per la fotografia, il teatro per il cinema, il cinema per la TV; uno dei rimandi nobilitanti (o non) ricorrenti per la serialità televisiva è stato quello con la letteratura. Naturalmente argomentazioni di questo tipo non tengono conto delle specificità di ogni linguaggio e si sono perlopiù rivelate poco pertinenti e limitanti.

la forma seriale, e rimanda ancora esplicitamente alla scuola della Grande Serialità televisiva (Cardini 2014) di matrice HBO.

Le miniserie, assieme alle serie antologiche¹⁰, sembrano allora accogliere e riarticolare tendenze passate e future della serialità. Da una parte riportano in auge formati antichi, che rimandano ad esempio, nel caso nostrano, agli sceneggiati (Innocenti, Pescatore 2014); dall'altra parte l'esperienza di prodotti di lunghezze variabili ma compatte, e quasi sempre autoconclusive, sembra incarnare perfettamente le peculiarità delle pratiche di fruizione contemporanea come lo streaming e la maratona seriale, fondate sul coinvolgimento immediato e in profondità dall'inizio alla fine della serie: «where most TV of the time assumed you'd dip in and out of a series casually, these mammoth serials assumed they had your attention, all of it, until the story was done» (Poniewozik 2015).

Conclusioni

La diversificazione – sia in termini di formati che di temi e contenuti – e la disponibilità appaiono dunque come le due connotazioni principali dello scenario contemporaneo della serialità. Occorre però ridimensionare la portata rivoluzionaria di Netflix come impatto sul racconto seriale, tenendo presente che le ricadute artistico-stilistiche, nell'era post-*golden age*, dipendono sempre di più da scelte strategiche. Come avverte Chuck Tryon:

Although these technological changes have altered the social, legal, cultural, and economic conventions associated with TV as a medium, they also exaggerate their transformative potential. Thus, instead of treating streaming and on-demand formats as revolutionizing television, we should instead see them as convenient narratives that serve to promote more desired modes

¹⁰ Ci riferiamo alle serie antologiche degli ultimi anni, come *American Horror Story* (2011-in produzione, FX), *True Detective* (2014-in produzione, HBO), *Fargo* (2014-in produzione, FX).

of media consumption. This redefinition of television takes place as TV itself becomes increasingly difficult (Tryon 2015: 105).

Se è dunque prematuro decretare fini e cambi di paradigma, sembra più utile considerare di volta in volta i tanti fattori extra-testuali che intervengono nelle delimitazioni e nelle evoluzioni delle narrazioni seriali contemporanee. La moltiplicazione dei soggetti in campo, l'innalzamento del livello della competitività, il riconoscimento culturale della serialità televisiva hanno portato all'immissione nel sistema di un'enorme quantità di produzioni, che se da un lato appare pericolosamente inarrestabile, dall'altra garantisce una straordinaria varietà di proposte. Tenendo presente la rapidità con cui gli elementi in gioco cambiano e si adeguano, per il momento possiamo constatare che l'abbondanza ha come felice conseguenza una diversificazione tematica potenzialmente senza pari, destinata a mantenere ancora le serie televisive al centro del panorama dell'audiovisivo.

Bibliografia

- Brembilla, Paola – Tralli, Lucia, "'With 22 Episodes a Year': Searching for Quality in US Network Television: the Cases of *The Good Wife*, *Brooklyn Nine-Nine* and *Jane the Virgin*", *Comunicazioni sociali*, 2 (2015): 142-152
- Cardini, Daniela "Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serietà televisiva", *Between*, IV.8 (2014)
- Cardwell, Sarah, "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgment", *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Ed. Janet McCabe, Kim Akass, London-New York, I.B. Tauris, 2007: 19-34
- Casetti, Francesco, "The Relocation of Cinema", *Necsus. European Journal of Media Studies* (2012), <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Cosua, Giacomo, "Venezia 71: *Olive Kitteridge* con Frances McDormand", *XL* (06/09/2014), <http://xl.repubblica.it/articoli/venezia-71-olive-kitteridge-con-frances-mcdormand/13253/>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- D'Amico, Valentina, "Frances McDormand a Venezia 71: 'Olive Kitteridge? Il progetto della vita'" *Movieplayer* (01/09/2014), http://movieplayer.it/articoli/frances-mcdormand-a-venezia-71-olive-kitteridge-il-progetto-della-vita_13177/, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Dionne, Zach, "Watching the New Arrested Development Episodes in Whatever Order Won't Work After All", *Vulture* (16/05/2013), <http://www.vulture.com/2013/05/arrested-development-viewed-in-order.html>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Garber, Megan - Sims, David - Cruz, Lenika - Gilbert, Sophie, "Have We Reached 'Peak TV'?", *The Atlantic* (12/08/2015), <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/have-we-reached-peak-tv/401009/>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)

- Innocenti, Veronica – Pescatore, Guglielmo, “Changing Series. Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality”, *Between*, IV.8 (2014)
- Levin, Josh, “The TV Guide”, *Slate* (14/02/2011), http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2011/02/the_tv_guide.html, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Martin, Brett, *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: from the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*, London, Faber and Faber, 2013
- Martin, Denise, “Mitch Hurwitz Explains His *Arrested Development* Rules: Watch New Episodes in Order, and Not All at Once”, *Vulture* (29/05/2013), <http://www.vulture.com/2013/05/mitch-hurwitz-dont-binge-watch-arrested-development.html>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- McGee, Ryan, “How the Silver Age of Television Arrived Without Anyone Realizing It”, *Boob Tube Dude* (23/04/2013), <http://boobtubedude.com/index.php/2013/04/23/theories/how-the-silver-age-of-television-arrived-without-anyone-realizing-it/>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Menarini, Roy, “Schermi profondi: lo spazio della narrazione tra cinema e televisione”, *La costruzione dell’immaginario seriale contemporaneo. Eterotopie, personaggi, mondi*, Ed. Sara Martin, Milano-Udine, Mimesis, 2014: 19-24
- Minaya, Ezequiel - Sharman, Amol, “Netflix Expands to 190 Countries”, *The Wall Street Journal* (2016), <http://www.wsj.com/articles/netflix-expands-to-190-countries-1452106429>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Murray, Noel, “Not Prestige, Not Trash: The Rise of “Mid-reputable” TV”, *The A.V. Club* (05/01/2015), <http://www.avclub.com/article/not-prestige-not-trash-rise-mid-reputable-tv-213058>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Newman Michael Z – Levine, Elana, *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge, 2012

- Pagels, Jim, "Stop Binge-Watching TV", *Slate* (09/07/2012), http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/09/binge_watching_tv_why_you_need_to_stop_.html, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Poniewozik, James, "Streaming TV Isn't Just a New Way to Watch. It's a New Genre", *The New York Times* (16/12/2015), http://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html?_r=1, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Ryan, Maureen, "Gillian Anderson, 'The Fall' and the Rise of Subversive Genre Fare", *Huffington Post* (2013), http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/gillian-anderson-the-fall_b_3437487.html, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Sepinwall, Alan, "'Peak TV in America': Is there really too much good scripted television?", *Hitfix* (18/08/2015), <http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/peak-tv-in-america-is-there-really-too-much-good-scripted-television>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Sepinwall, Alan, "Why Your TV Show Doesn't Have to Be a Novel: In Defense of the Episode", *Hitfix* (24/11/2015), <http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/why-your-tv-show-doesnt-have-to-be-a-novel-in-defense-of-the-episode>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Sternbergh, Adam, "Make It Stop: When Binge-Watching Turns to Purge-Watching", *Vulture* (21/04/2015), <http://www.vulture.com/2015/04/when-binge-watching-turns-to-purge-watching.html>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Stuever, Hank, "In TV's Silver Age, a Logjam of Shows That Are 'Pretty Good,' but not Great", *The Washington Post* (02/04/2015), https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/in-tvs-silver-age-a-logjam-of-shows-that-are-pretty-good-but-not-great/2015/04/02/4cf6de2e-d742-11e4-8103-fa84725dbf9d_story.html, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)

Chiara Checcaglini, *Everything is Awesome – or not? Evoluzioni e rivoluzioni nella serialità post-Netflix*

- Tamaro, Gianmaria, “L’inarrestabile avanzata di Netflix nel mondo”, *Wired* (2016), <http://www.wired.it/play/televisione/2016/01/20/linarrestabile-avanzata-netflix-nel-mondo/>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- Tryon, Chuck, “TV Got Better: Netflix’s Original Programming Strategies and Binge Viewing”, *Media Industries Journal*, 2.2 (2015): 104-116
- VanDerWerff, Todd, “The Golden Age of TV is Dead; Long Live the Golden Age of TV”, *The A.V. Club* (20/09/2013), <http://www.avclub.com/article/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden--103129>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)
- VanDerWerff, Todd, “Netflix is accidentally inventing a new art form – not quite TV and not quite film”, *Vox* (30/07/2015), <http://www.vox.com/2015/7/29/9061833/netflix-binge-new-artform>, online (ultimo accesso 29 gennaio 2016)

L’autore

Chiara Checcaglini

Dottore di ricerca in Sociologia della Comunicazione e Scienze dello Spettacolo, i suoi principali interessi di ricerca comprendono la serialità televisiva, la critica cinematografica e seriale, la circolazione dei contenuti audiovisivi nel panorama mediale contemporaneo. Attualmente è impegnata all’Università di Urbino in progetti di ricerca su informazione, social media e serialità. Nel 2015 ha pubblicato per Mimesis la monografia *Breaking Bad. La chimica del male: storia, temi, stile*.

Email: chiara.checcaglini@uniurb.it

L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Checcaglini, Chiara, "Everything is Awesome – or not? Evoluzioni e rivoluzioni nella serialità post-Netflix", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli, E. Federici, G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>