

Presentazione

Valeria Cavalloro

Filippo Gobbo

1. Le cose che ci piacciono, le cose che studiamo

Chi voglia iniziare a parlare di serialità televisiva nel 2021 si trova a muoversi in uno scenario saturo di discorsi, nel quale è complesso districare le posizioni presenti e ancora più complesso individuare una prospettiva che renda sensata l'elaborazione di contributi ulteriori. È quindi utile chiarire immediatamente la nostra prospettiva: la sezione tematica che segue è stata proposta, preparata e discussa da studiosi di letteratura che non hanno una specializzazione nell'ambito dei *television studies* e che potrebbero persino non corrispondere al profilo ideale dello spettatore accanito di serie tv. In quanto tali, prima ancora di elaborare le nostre proposte ci siamo confrontati con due questioni preliminari: perché parlare di serie televisive e da quale punto di vista parlarne.

Rispondere alla prima domanda è relativamente semplice e sembra diventare sempre più semplice con il passare del tempo. Negli ultimi vent'anni, la serialità televisiva ha conosciuto una doppia fortuna: da un lato un'espansione esplosiva del suo pubblico di riferimento, che grazie all'innovazione tecnologica delle piattaforme di streaming ha travalicato i confini degli "spettatori di televisione" in senso stretto, dall'altro una rapida legittimazione estetica, che ha permesso l'ingresso di questo formato nei discorsi accademici. Man mano che l'impressione di trovarci in una stagione nuova delle produzioni seriali si solidificava in una vera e propria soglia di periodizzazione, sorvegliata dal concetto-feticcio della «qualità», le serie tv sono penetrate negli interessi, nelle conversazioni, e poi nei convegni, nelle riviste e nelle monografie di ricercatori e studiosi che fino a quel momento non avevano avuto uno specifico interesse di ricerca per i prodotti televisivi. In ultima analisi, ci interessiamo alle serie tv di oggi perché le serie tv di oggi ci piacciono, perché abbiamo notato che è accaduto qualcosa nel modo in cui sono prodotte, fruite e studiate, qualcosa che ha aperto uno stimolante canale di interferenza con gli oggetti e le pratiche dei no-

stri studi abituali. Ad esempio, il fatto che – da studiosi di letteratura e di storiografia letteraria – la loro evoluzione recente ci ricordi gli schemi di legittimazione con cui certi generi letterari si sono affermati nei secoli passati e ci fornisca l'invitante occasione di osservare in tempo reale una trasformazione del campo estetico.

La seconda domanda era meno ovvia. Ci sono, nell'ambito della stagione della *quality tv*, problemi di ordine generale che ci interessano in quanto membri della redazione di «Allegoria» e che possono occupare fruttuosamente un posto tra le linee di ricerca che si intrecciano in queste pagine? La nostra impressione è che ci siano e che la serialità televisiva del ventunesimo secolo offra davvero materiali e riflessioni per i discorsi che ci premono. Per parlare di come i generi cambiano nel tempo e di come entrano ed escono dal centro del campo estetico; di come la forma veicoli proposte di interpretazione del reale, dando una rappresentazione e una risposta simbolica a problemi del presente; di come certe storie offrano un'elaborazione figurale di nodi sociali o culturali; di come certi mutamenti di equilibri tra generi segnalino qualcosa sul tempo in cui viviamo e interrogino il nostro rapporto con le forme artistiche; di come metodi e strumenti teorici filtrino la nostra capacità di articolare concettualmente l'esistenza e le caratteristiche degli oggetti che osserviamo. Tutto questo senza dimenticare, tuttavia, che stiamo parlando da letterati di una forma di cui non siamo specialisti ma soltanto, al massimo, fruitori colti, spettatori con un particolare addestramento ermeneutico, che agevola l'accesso a questo diverso campo della narrazione ma che non annulla le possibili distorsioni date dal fatto che le nostre discipline non si sovrappongono perfettamente. Basti pensare al problema radicale posto dalla disseminazione dell'autorialità in prodotti alla cui creazione contribuisce un numero elevatissimo di persone con svariate mansioni, dagli ideatori agli sceneggiatori, ai dialoghisti, fino a coloro che influiscono sul risultato costruendo la parte visibile dello spettacolo, registi, *cameracrew*, direttori del casting, costumisti, direttori della fotografia, direttori artistici che si occupano di trovare o creare i set e tutti i loro oggetti di scena, e così via.

Non ci è sfuggita la sensazione di arrivare in ritardo sul tema, soprattutto nell'ottica ampia del dibattito internazionale,¹ né quella di essere desti-

1 Per citare solo alcuni punti di riferimento bibliografici generali: la rivista «TV/Series», attiva dal 2012; la rivista «Series. International Journal of TV Serial Narratives», attiva dal 2015; il numero monografico *Mondi a puntate: le Serie Tv Usa*, a cura di L. Bandirali, E. Terrone, in «Segnocinema», 142, 2006; i due numeri monografici a cura di D. Izzo e C. Scarpino *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, in «Ácoma», 36, 2008 e *The Wire e gli altri: l'America nelle sue serie TV*, in «Ácoma», 3ns, 2012; il numero monografico *Serialità letterarie*, a cura di A. Bernardelli, E. Federici, G. Rossini, in «Between», 6, 11, 2016; il numero *Da una serie all'altra*, a cura di V. Spinazzola, in «Tirature», 17, 2017; i volumi: D. Cardini, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma 2004; V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Clueb, Bologna 2008; A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised*, Simon & Schuster, New York 2013;

nati a un ritardo costitutivo sull'oggetto. È del resto nella natura di una rivista cartacea, che richiede mesi o anni di studio, preparazione e realizzazione, il dover farsi carico di un'inattualità ineliminabile rispetto alle vicende dell'immediato presente, tanto più quando si tocca, come in questo caso, un panorama in rapidissima evoluzione, legato a opere che possono avere vertiginosi cambi di fortuna da un anno all'altro e a intere piattaforme che emergono, si affermano e spariscono a volte nel giro di pochi mesi. L'abbiamo osservato con un titolo ormai diventato simbolo dell'instabilità dei risultati, *Game of Thrones*, e lo possiamo osservare tuttora con il fenomeno della *streaming war*, che terremota lo scenario dei prodotti seriali *on demand* ormai settimanalmente, con contese sui diritti di distribuzione, passaggi di titoli da un catalogo all'altro, guerre di produzione.

2. Una breve premessa storica

Per inquadrare il percorso di legittimazione delle serie tv contemporanee occorre ricordare che queste opere escono da una lunga storia di pregiudizio estetico: non solo in quanto serie tv, ma, almeno in una certa misura, in quanto serie *tout court*. La serialità televisiva porta infatti con sé il peccato originale pronunciato per secoli da una tradizione che ha selezionato come valori dominanti alcune caratteristiche che la pubblicazione serializzata non voleva o non poteva applicare. Ad esempio l'idea, di ascendenza latamente aristotelica, che pubblicare "a puntate" comportasse necessariamente la rinuncia a quel fattore di controllo compositivo per cui l'autore può sorvegliare costantemente il progredire del testo, riservandosi il diritto (e il dovere) di garantire l'unità organica dell'opera come *intero*. Per non parlare delle conseguenze – vere o presunte – dell'esposizione prematura dell'opera a un "pubblico generalista" *ante litteram*, quello della stampa periodica: un leviatano dai gusti grossolani che, grazie al potere ricattatorio della copia acquistata, poteva tenere al guinzaglio l'autore, impotente o connivente. Un polo di tensione nel campo della produzione di narrazioni ottocentesca di cui oggi possiamo ancora intravedere le tracce nella

A.D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, New York and London 2014; J. Mittell, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York and London 2015; G. Rossini, *Le serie TV*, il Mulino, Bologna 2016; *Media of Serial Narrative*, ed. F. Kelleter, The Ohio State University Press, Columbus 2017; A. Bernardelli, G. Grignaffini, *Che cos'è una serie televisiva?*, Carocci, Roma 2017; D. Cardini, *Long TV. Le serie televisive viste da vicino*, Unicopli, Milano 2017; *Reading Contemporary Serial Television Universes. A Narrative Ecosystem Framework*, eds. P. Brembilla, I. De Pascalis, Routledge, New York and London 2018; J. Mareike, *Netflix and the Re-invention of Television*, Palgrave, London 2018; P. Brembilla, *It's all connected. L'evoluzione delle serie tv statunitensi*, FrancoAngeli, Milano 2018; *Transatlantic Television Drama. Industries, Programs & Fans*, eds. M. Hills, M. Hilmes, R. Pearson, Oxford University Press, Oxford 2019; *How to Watch Television. Second edition*, eds. E. Thompson, J. Mittell, New York University Press, New York and London 2020; N. Dusi, G. Grignaffini, *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Carocci, Roma 2020; la collana «SuperTele» di minimumfax, diretta da L. Barra e F. Guarnaccia.

marginalizzazione subita dalle opere a puntate di scrittori, del resto popolarissimi, come Dickens, Sue e Dumas.² Ma si potrebbe nominare anche il fatto che le serie televisive, soprattutto ai loro esordi, tendano a fondare il meccanismo di ingaggio dello spettatore – per usare una bipartizione di Forster – non sul piano dei nessi casuali, che richiedono articolazione, struttura e un ordinamento gerarchico tra le diverse parti del racconto, ma su quello della mera sequenza temporale, dell’addizione orizzontale di contenuto a contenuto che permette l’accesso in qualunque punto e irretisce lo spettatore con quella “curiosità del dopo” che è la dimensione narrativa del cavernicolo preistorico. È l’idea di una presunta “genuinità” del coinvolgimento estetico del lettore, per ottenere il quale l’opera non dovrebbe avvalersi di “stratagemmi” o “trucchi” come la *suspense* o il *cliffhanger*.

Dal peso di questo curriculum problematico la serialità televisiva si è liberata gradualmente attraverso una storia di sperimentazioni formali, rivoluzioni dell’apparato industriale (e persino legislativo) e di progressive rivalutazioni critico-accademiche. La valorizzazione di un modello narrativo complesso è così l’opera di diversi attori che agiscono non solo all’interno del dominio creativo (sceneggiatori o registi) ma anche all’esterno di esso. In altri termini, non dobbiamo pensare la complessità narrativa come il frutto di autori e autrici geniali che con il solo ingegno creativo hanno modificato un intero panorama mediale, come vorrebbe una certa vulgata propagandistica (si pensi alla progressiva promozione dello *showrunner* da *produttore* ad *autore* all’interno dell’immaginario come una strategia di brandizzazione). Al contrario, una svolta paradigmatica di questo tipo deve essere concepita alla luce del contesto in cui queste nuove narrazioni nascono e dei cambiamenti che lo hanno attraversato.

Il primo cambiamento è quello che si registra all’altezza degli anni Ottanta e interessa la ricalibrazione degli obiettivi dell’industria televisiva americana nella definizione del concetto di “serie di successo”, con il passaggio di preferenza da un pubblico di massa a un pubblico di nicchia, che sia il più possibile appassionato e fedele. Il tentativo di fidelizzare lo spettatore si accompagna così alla possibilità di nuove forme narrative e in particolare alla ricerca di un modello flessibile di “serie serializzata”, ossia di un racconto ibrido tra la tradizionale *serie episodica* (una narrazione composta da episodi autoconclusivi e potenzialmente autonomi, facilmente accessibile anche per lo spettatore occasionale) e il *serial* (narrazione lunga a puntate come le *soap opera*, fondata sulla continuità e un primo accenno di investimento cognitivo dello spettatore). È un’ibridazione che apre possibilità inedite dal punto di vista narrativo, giocando con le continuità del serial e le discontinuità delle serie episodica: dalla prima la serie serializza-

2 E. Piga Bruni, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018, pp. 26-27.

ta recupera il tempo lungo della narrazione che permette un approfondimento delle tematiche e del carattere di personaggi; della seconda quella flessibilità pressoché infinita data dalle diverse storie raccontate. Tuttavia, tale possibilità si concretizza solo nel momento in cui il sistema dei personaggi non viene più organizzato con figure di primo e secondo piano, ma viene reso più democratico e corale. L'uguale dignità dei personaggi trova così il suo correlativo formale nel montaggio alternato dei segmenti narrativi loro dedicati e nel progressivo accorciamento di questi ultimi. Attraverso questo «protagonismo corale»³ le serie guadagnano maggiore complessità e dinamicità: il continuo cambiamento dei protagonisti può ampliare la gamma di toni e degli stili utilizzati (dalla serietà del *drama* si può passare così al tono leggero della *comedy*); l'intreccio di diverse storie aumenta il ritmo narrativo «senza bisogno di infarcire ogni storia di eventi spettacolari»;⁴ la differenziazione del cast per etnia, genere, estrazione sociale e stile di vita apre la possibilità di identificazione a un numero maggiore di spettatori e, allo stesso tempo, la narrazione a più fuochi relativizza prospettive e posizioni ideologiche.

Accanto a queste innovazioni sul versante narrativo, ne esistono altre, non meno importanti, che interessano il piano visuale. È infatti a partire dagli anni Ottanta che la serialità televisiva americana mostra i primi timidi tentativi di affrancarsi da quel “grado zero” stilistico che aveva contraddistinto la serialità classica (sulla quale gravava ancora un'eredità drammaturgica, fondata sul primato della parola) per avvicinarsi a un'estetica visuale progressivamente più consapevole⁵ e, a partire dagli anni Zero, più cinematografica. Al cinema punta, per esempio, una delle più fortunate emittenti via cavo, HBO, il cui *corporate slogan* adottato a partire dal 1996 – «It's not tv. It's HBO» – ricorda costantemente agli abbonati la qualità anti-televisiva del proprio palinsesto. Ecco che una pausa più lunga del normale, una scena priva di dialoghi oppure un'inquadratura che si adagia su un dettaglio d'ambiente e apparentemente ininfluenza ai fini dell'economia drammatica, non diventano più eccezioni disturbanti ma piacevoli regole. Al *glance* (l'occhiata distratta) con cui si guardavano le serie classiche subentra così il *gaze* (lo sguardo attento e indagatore) che la Grande serialità contemporanea pretende dal proprio spettatore. Tra i consumatori di serialità inizia così a emergere una nuova figura, quella del «tele-cinefilo», ossia di uno spettatore dotato di un capitale culturale elevato, che solitamente «non guarda la televisione tradizionale né ama il cinema “di consumo”» e che applica le proprie competenze cinematografiche alle serie te-

3 Rossini, *Le serie TV*, cit., p. 72.

4 *Ibidem*.

5 J.T. Caldwell, *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995.

levisive di qualità, che ritiene «la massima estensione possibile del linguaggio cinematografico».⁶

Si tratta di un nuovo tipo di fruizione: appassionata, attenta e fidelizzata, che richiede strategie commerciali e spazi di discussione nuovi per essere soddisfatta. La programmazione settimanale non è più sufficiente per questo tipo di spettatore che desidera vedere e ri-vedere un particolare episodio e soprattutto discuterne con appassionati come lui. In quest'ottica due innovazioni tecnologiche offrono alla complessità narrativa il giusto supporto affinché essa venga apprezzata anche sul versante della fruizione. Ci riferiamo da una parte alla creazione di supporti di memoria nuovi per l'epoca, come i dvd, dall'altra la presenza crescente della rete. La diffusione dei cofanetti che raccolgono le serie in dvd non solo rivoluziona la modalità di fruizione (cosa del resto già possibile dai tempi del videoregistratore)⁷ ma soprattutto nobilita il prodotto rendendolo un oggetto fisico, collezionabile, emancipato dal palinsesto e dotato di un'autonomia estetica mai avuta prima. Arricchita a livello paratestuale di contenuti speciali – interviste, scene di *backstage* o tagliate in fase di montaggio – il racconto seriale diviene così un oggetto quasi feticistico per gli spettatori, che garantisce attrattive e gratificazioni superiori a quelle dei programmi tradizionali.

Tuttavia, se le serie televisive diventano oggetti da collezionare, da esporre nella libreria di casa, è anche perché a monte vengono nobilitate prima di tutto dagli spettatori, attraverso una pratica ermeneutica costante e condivisa dei più appassionati tra loro. Grazie alla rete e alla sua progressiva fruibilità (web 2.0.) questi si incontrano, discutono, analizzano e, così facendo, contribuiscono da una parte ad alimentare un ecosistema espanso e interattivo di cui il prodotto seriale rappresenta il centro gravitazionale, dall'altra creano vere e proprie comunità ermeneutiche, i *fandom*, che si dotano di un loro specifico linguaggio, spesso identificato come “nerd”, e creano le proprie personali enciclopedie collettive e condivise (d'altronde sono gli stessi anni in cui viene lanciata un'enciclopedia “orizzontale” come *Wikipedia*).⁸

Oggi, quelle tendenze in atto all'inizio degli anni Zero ci appaiono nel migliore dei casi naturali o, addirittura, sorpassate. Discutere di una serie televisiva è un gesto a portata tutti. Bastano poche rudimentali conoscenze

6 D. Cardini, *Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva*, in «Between», 4, 8, 2014, pp. 1-30: p. 23.

7 Lotz, *Post Network*, cit.

8 Si pensi, per esempio, a una piattaforma come «TV tropes» (<https://tvtropes.org/>), vera e propria enciclopedia dedicata all'analisi e alla raccolta di figure, motivi tematici e tecniche narrative utilizzate dalla serialità televisiva. Sebbene molte delle voci della piattaforma si presentino come un elenco di riproposizioni di un certo motivo o tema all'interno del panorama mediale (in maniera simile a quanto facevano i critici positivisti della *Stoffgeschichte*), dimostrano comunque una vivacità e un interesse nuovo per i racconti seriali.

di informatica per scrivere un tweet o un post e commentare o proporre un'analisi di una puntata non è più un privilegio di pochi adepti isolati. Eppure, a questa declinazione sempre più social della rete, per un certo tempo è sembrato corrispondere un isolamento crescente e irreversibile degli spettatori. L'entrata nel panorama mediale di nuove grandi piattaforme di streaming come Netflix e Amazon Prime Video, solo per citare le due più diffuse nel panorama italiano, ha portato con sé nuove strategie commerciali, promuovendo abitudini di fruizione altrettanto inedite. La temporalità della visione, tradizionalmente diluita e condivisa grazie alla programmazione settimanale, si è compressa assumendo tratti compulsivi (la fruizione diventa *binge*, un'incontrollata abbuffata visuale) e ha iniziato a dipingere uno scenario in cui il pubblico seriale pareva destinato alla solitudine. E questa è almeno in parte la realtà delle nostre esperienze quotidiane: la profilazione delle nostre abitudini (sulla base delle quali le piattaforme ci propongono che cosa guardare), assieme allo scardinamento di qualsiasi programmazione, ci isola all'interno di un'offerta mediale in progressiva espansione, in cui ognuno di noi guarda una serie diversa in tempi diversi.

Presentazione

Ma, come capita agli effetti più vistosi di una nuova situazione, la solitudine degli spettatori che per qualche anno è stata ripetutamente presentata come la nuova frontiera della fruizione seriale è solo una parte di un quadro più complesso, che comprende anche meccanismi di allineamento, sincronizzazione e di letterale ri-strutturazione del pubblico. Oltre a potenziali crepe e ombre che le misure di confinamento attuate per fronteggiare la pandemia hanno forse temporaneamente nascosto, ma che non sono sparite. Ad esempio il percepito calo di qualità di alcune produzioni (soprattutto di Netflix, sui cui *originals* si levavano già diverse perplessità a metà del 2019),⁹ il potenziale ritorno alla pirateria dovuto alla moltiplicazione ingestibile delle piattaforme e quindi dei costi di abbonamento,¹⁰ e forse più di tutti, il fantasma di un livellamento dell'interesse collettivo dopo l'esplosione di entusiasmo del ventennio appena passato. E se forse in questo specifico momento l'effetto dell'ondata pandemica distorce la nostra percezione – durante i mesi di lockdown generalizzato una delle poche opzioni disponibili per passare il tempo era quella di aprire il catalogo di una piattaforma di streaming e iniziare a guardare una serie, mentre oggi, che cautamente possiamo rimettere il piede fuori di casa, la riconquistata libertà può renderci meno inclini a

9 B. Makalintal, *Netflix Originals Are More Mediocre Than Ever*, in «Vice», July 18, 2019, <https://www.vice.com/en/article/neaxmw/netflix-originals-are-more-mediocre-than-ever> (ultimo accesso: 4/6/2021).

10 B. Feldman, *Piracy is back*, in «Intelligencer», June 26, 2019, <https://nymag.com/intelligencer/2019/06/piracy-is-back.html> (ultimo accesso: 4/6/2021).

seguire le novità del panorama seriale – resta il fatto che il fallimento delle previsioni di crescita attese da Netflix nel primo trimestre del 2021 colpisce comunque come un’inattesa inversione di tendenza in un settore in piena fioritura.¹¹

3. Confini metodologici

Questi sono solo alcuni dei problemi che la storia della serialità ci sembra portare con sé. Accanto a questi, tuttavia, se ne presentano altri di natura metodologica, più difficili da esorcizzare dato che – come si è anticipato – derivano per buona parte dal nostro stesso *habitus* critico. Ci riferiamo in particolare a certi *topoi* come quello del confronto tra i *drama* seriali contemporanei e la forma del romanzo. Certo, siamo di fronte a un panorama che rende almeno in parte inevitabile soffermarsi sulla somiglianza di famiglia tra quelle che sono in fondo le uniche due forme narrative lunghe di questa epoca, e che condividono alcuni aspetti reali: l’investimento temporale prolungato richiesto al destinatario, la conseguente possibilità (preclusa ad altri formati) di approfondire i mondi rappresentati, le trame e i personaggi, la malleabilità della forma stessa, su cui non gravano i limiti materiali che impongono, ad esempio, a un film per il cinema di non prolungarsi oltre il paio di ore. Ma è comunque uno scenario che richiede un ponderato riassetto degli strumenti analitici ed esige di mantenere la guardia alta rispetto ai pericoli del prendere in prestito metodi e teorie che abbiamo affinato per il romanzo. Il rischio di diventare “più bachtiniani del re”, passando dalla romanzizzazione degli altri generi narrativi alla romanzizzazione delle teorie di tutti i generi è, in altri termini, dietro l’angolo.

A questo si aggiungono altri automatismi metodologici che possono condurci ad applicare strumenti e concetti nati per lo studio della letteratura alla serialità, che pur offrendo un punto d’accesso e un sistema di spunti comparatistici, comportano il rischio di farci scivolare nell’assimilazione indiscriminata di una forma nell’altra, cancellando differenze inaggrabili di produzione, ricezione, composizione estetica.

I saggi presenti all’interno di questa sezione tematica rispondono così a una doppia ingiunzione critica: da una parte, quella di proporre questioni e metodi che possano interessare soprattutto gli studiosi di letteratura; dall’altra, evitare che la scelta di questo destinatario implicito comporti un’eccessiva perdita della specificità e della complessità proprie della serialità televisiva. Per questa ragione, le riflessioni qui presentate da autori

11 M. Valsania, *Netflix delude, meno di 4 milioni di nuovi abbonati nel trimestre del 2021*, in «Il Sole 24 Ore», 20 aprile 2021, <https://www.ilsole24ore.com/art/netflix-delude-meno-4-milioni-nuovi-abbonati-primotrimestre-2021-AExHKWC> (ultimo accesso: 4/6/2021).

di formazione letteraria, che cercano di far coesistere problemi di carattere più generale e teorico con analisi di *case studies* specifici, sono incastonate dai contributi di due specialisti dei *television studies*. I due saggi che incorniciano la sezione sono dedicati all'approfondimento della coppia concettuale indagata: la *serialità* da una parte; la *televisione* dall'altra. Al primo termine della coppia, Sean O'Sullivan ha dedicato delle pagine illuminanti in un articolo uscito su «Narrative» nel 2019 e che qui viene riproposto in traduzione italiana. Il merito di O'Sullivan non è stato solo quello di individuare sei tratti della narrazione seriale, ma anche di creare attraverso questa proposta un modello teorico flessibile, che offre la possibilità di mappare le diverse componenti che determinano le differenze tra testi seriali. Sul secondo termine, quello di televisione, si concentra invece Jason Mittell in un'intervista-riflessione in cui vengono affrontati questioni e problemi interni al campo dei *television studies*: dalla necessità di integrare prospettive specialistiche molteplici alla difficile definizione di un canone televisivo condiviso, fino al ruolo ricoperto dal gusto personale nei processi di valutazione critica dei programmi televisivi. A questi due contributi di taglio maggiormente teorico e metodologico sono affiancati tre saggi che affrontano la serialità televisiva contemporanea da tre diverse prospettive: una socio-simbolica, una narratologica (in senso lato) e una più propriamente tematica.

Partendo dai meccanismi tipici del racconto seriale, il primo saggio, scritto da Valeria Cavalloro, riflette sulla funzione simbolica e rituale della serialità all'interno di una società dominata, secondo la formula di Bauman, dalla temporalità "liquida" della modernità. Antonio Coiro, invece, ha il merito di proporre un'analisi della serialità complessa *iuxta propria principia*, a partire dall'analisi dei *pilot* di alcune serie di successo dei primi anni Zero e dalle innovazioni narrative che li contraddistinguono. Infine, chiude questa sezione tematica il saggio di Filippo Gobbo, che tenta un'applicazione rigorosa dell'analisi del testo televisivo attraverso lo studio di dispositivi stilistici propri del racconto audiovisivo (le inquadrature e il montaggio).

La speranza ultima di questa breve esplorazione della serialità televisiva, che non può offrire se non un minuscolo campionamento delle questioni estetiche, simboliche e critiche coinvolte (e stravolte) dall'affermazione di questo formato, è quella di aprire un discorso che possa continuare in futuro sulle pagine di «Allegoria» nel solco di uno sguardo attento e rigoroso seppur magari laterale e scorciato, gettato dalla riva della letteratura verso quella della televisione.