

Presenza e persistenza. Il ruolo delle serie tv nell'era del tempo liquido

Valeria Cavalloro

1. L'epoca senza riti

L'episodio pilota di *The Big Bang Theory* viene trasmesso il 24 settembre 2007, in un mondo in cui il browser più popolare è Internet Explorer, il nuovissimo iPhone Edge è da pochi mesi il primo smartphone della storia, lo Space Shuttle Endeavour ha appena concluso una missione per l'assemblaggio della Stazione Spaziale Internazionale, e negli Stati Uniti di George W. Bush sta iniziando a circolare la notizia di una possibile crisi dei mutui subprime. Un ragazzo di 18 anni che avesse iniziato a guardare la serie il giorno della sua prima messa in onda ne avrebbe compiuti trenta prima di vederne il finale, e avrebbe fatto in tempo ad assistere alla contraddizione del rilascio delle specifiche per la tecnologia 5G tra le cicatrici di una crisi economica decennale, leggendo la notizia sul proprio smartphone, tra quella della seconda candidatura del presidente Trump e quella della prima immagine di un buco nero ricavata dalle osservazioni dell'Event Horizon Telescope sulla galassia M87, a 56 milioni di anni luce da noi.

Quanto tempo passiamo a guardare serie tv?

Secondo i dati ricavati dall'indice Nielsen Ratings,¹ che negli Stati Uniti classifica gli show trasmessi sulle piattaforme di streaming in base al numero complessivo di minuti di visione,² le dieci serie più viste del 2020 sono state

1 *Tops of 2020: Nielsen Streaming Unwrapped*, in «Nielsen», 12/1/2021, <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2021/tops-of-2020-nielsen-streaming-unwrapped/> (ultimo accesso: 13/1/2021).

2 Per quanto possa apparire cavilloso, questo metodo di calcolo è l'unico che permette di ottenere una rappresentazione realistica della fruizione dei contenuti sulle piattaforme di streaming, per le quali il conto «per spettatori» è falsato dalla condivisione degli abbonamenti e dalle modalità di registrazione dei dati, che in qualche caso forniscono risultati distorti fino all'inutilizzabilità. Ad esempio, Netflix, che prima considerava «spettatore» di un episodio chiunque lo avesse guardato per almeno il 70% della sua durata, ha recentemente cambiato i propri criteri in modo tale da contare come spettatori «those who “chose to watch and did watch for at least 2 minutes – long enough to indicate the choice was intentional”» (A. Robinson, *Netflix ratings – the most-watched shows of 2020 so far*, in «Digital Spy», 22/12/2020, <https://www.digitalspy.com/tv/a34439138/>

guardate per un totale di quattro miliardi e ottocento milioni di ore, circa cinquecentoquarantottomila anni. In modo abbastanza significativo, di questi dieci programmi, che negli US si trovano tutti su Netflix, soltanto tre sono prodotti originali della piattaforma, e non sono nelle posizioni più alte: sul podio dei contenuti streaming più visti nel 2020 ci sono *The Office* (57.127 milioni di minuti visti), *Grey's Anatomy* (39.405 milioni di minuti visti) e *Criminal Minds* (35.414 milioni di minuti visti), tre titoli acquisiti che provengono da un lungo passato televisivo nei palinsesti rispettivamente di NBC (2005-2013), ABC (2005-2021, in corso) e CBS (2005-2020). Mentre i tre «Netflix Originals» più visti, *Ozark* (30.462 milioni di minuti visti), *Lucifer* (18.975 milioni di minuti visti) e *The Crown* (16.275 milioni di minuti visti) si trovano soltanto al quarto, all'ottavo e al decimo posto, e il «fenomeno mediatico» dell'estate 2020, *Tiger King*, risulta fuori dalla top ten.³

Circa cinquecentoquarantottomila anni spesi collettivamente solo sulle prime dieci serie dei servizi di streaming, senza calcolare il tempo investito a guardare serie trasmesse in televisione. E il fatto che la fruizione delle serie offerte da servizi digitali sia misurata in minuti e non più per numero di spettatori collegati è di per sé sintomatico di un cambiamento di epoca: del resto, le vecchie metodologie di misurazione dell'audience erano basate sulla dinamica di previsione e aggiustamento resa possibile dal palinsesto e dai suoi meccanismi di verifica (come l'Auditel in Italia),⁴ e per diversi anni gli istituti statistici che fornivano i dati per quantificare il successo o l'insuccesso di un programma si sono arrovellati per aggiornare i propri mezzi⁵ in un contesto in cui le pratiche di visione si moltiplicavano

netflix-ratings-most-watched-2020/, ultimo accesso: 28/12/2020, corsivo mio), anche se i primi due minuti, che peraltro spesso comprendono la sigla, appaiono come un parametro ben povero per dichiarare che un utente «ha visto l'episodio».

3 Va notato che questo tipo di classifica non è in grado di tenere conto delle differenze tra il minutaggio complessivo di serie composte da stagioni di lunghezza diversa e con episodi di diversa durata, né tantomeno di segnalare in che proporzione i minuti di visione complessivi siano distribuiti tra l'ultima stagione rilasciata e le stagioni precedenti (magari riportate in auge da una riproposizione nel catalogo di una piattaforma). Tuttavia, anche se l'elemento del *total runtime* influisce sul calcolo, non c'è una diretta corrispondenza tra la lunghezza complessiva e la posizione conquistata: ad esempio, *NCIS*, che ha una durata di quasi 400 ore, ha totalizzato un numero di minuti di visione che è meno della metà di quello di *The Office*, che ha una durata complessiva di circa 99 ore, e più basso di quello di *Ozark*, che in tutto dura appena 30 ore. Questo per specificare che studi come quello del Nielsen Ratings servono più che altro a segnalare dove si colloca e come si distribuisce in generale l'investimento temporale del pubblico, senza addentrarsi in ulteriori elaborazioni dei dati che potrebbero eventualmente fornire un indice di «peso specifico» del minutaggio di ogni singolo show.

4 L. Barra, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 68-70.

5 Come si legge in un commento ai Nielsen TV Ratings del 2019-2020, «ratings just aren't as crucial as they used to be, given the multiple ways people now consume content – and the long tail of that consumption. But they remain the most common way to compare the linear performance of shows both on broadcast and cable»: M. Schneider, *100 Most-Watched TV Shows of 2019-2020: Winners and Losers*, in «Variety», May 21, 2020, <https://variety.com/2020/tv/news/most-popular-tv-shows-highest-rated-2019-2020-season-masked-singer-last-dance-1234612885/> (ultimo accesso: 28/12/2020).

e ogni «ulteriore collasso delle norme della fruizione lineare minacciava di frammentare le varie audience sia a livello temporale sia nella vasta offerta di contenuti».⁶ Alle piattaforme di streaming non interessa calcolare quanti utenti hanno usufruito del servizio. Interessa quantificare quanto a lungo vi si sono trattenuti. Ma che cosa ci dicono questi tempi di visione, che toccano estensioni talmente enormi da essere quasi difficili da pensare? Perché dedichiamo così tanto tempo a seguire questi prodotti? Perché li prendiamo così sul serio, nonostante fino a non molti anni fa rappresentassero la provincia rattoppata del reame audiovisivo, dominato dalla nobiltà inarrivabile del cinema? Insomma, sapremmo dire perché ci piacciono così tanto le serie?

Negli ultimi decenni un certo addensamento del discorso accademico sulle serie tv sembrerebbe suggerire una risposta: ovviamente – si può dire – le serie di oggi ci piacciono perché sono *di qualità*,⁷ sono *complesse*,⁸ sono *Grande Serialità*.⁹ Sono ancora lunghi racconti audiovisivi divisi in episodi, certo, ma non sono lo stesso prodotto che erano in passato, abbiamo persino iniziato a identificarle con definizioni nuove per rimarcare quanta strada hanno fatto rispetto a quando li chiamavamo tutti “telefilm”, quel vasto termine ibrido che in Italia per alcuni decenni ha rappresentato «il tentativo di definire un formato per il quale non esisteva analogo, fino a quel momento».¹⁰ Ma davvero il passaggio alla “qualità” è l’unica ragione dietro il successo esplosivo delle serie come forma audiovisiva apicale del XXI secolo?

Riprendiamo per un istante la classifica di prima. Non può sfuggire a chiunque abbia visto queste serie, o ne abbia anche solo sentito parlare, che esiste un vistoso divario qualitativo tra un titolo come *The Crown* e serie come *Grey’s Anatomy* o *Criminal Minds*, rispettivamente un *medical drama* e un *police procedural* che, pur essendo usciti appena dieci anni prima rispetto all’*historical drama* sulla casa reale britannica, sembrano quasi appartenere a una generazione differente. Eppure sono loro le più viste, quelle che complessivamente nel 2020 hanno attratto il maggior investimento

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell’era
del tempo liquido

6 A.D. Lotz, *Post network. La rivoluzione della tv*, trad. it. di L. Martini, minimumfax, Roma 2017, p. 372.

7 L’elaborazione del concetto di «quality tv» si deve a R.J. Thompson, *Television’s Second Golden Age. From «Hill Street Blues» to «E.R.»*, Syracuse University Press, New York 1996, che lo conia per indicare uno stile particolare di serialità televisiva affine al cinema ed emersa negli anni Ottanta per poi espandersi nel decennio seguente, solidificando le basi di quello che è diventato lo standard seriale odierno. Cfr. sulla storia della legittimazione delle serie tv nel quadro della loro evoluzione estetica, produttiva e normativa, almeno G. Rossini, *Le serie TV*, il Mulino, Bologna 2016.

8 La definizione «complex tv» è stata proposta e lungamente elaborata da J. Mittell, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, trad. it. di M. Maraschi, minimumfax, Roma 2017.

9 L’etichetta «Grande Serialità» è proposta e discussa da D. Cardini in vari studi, tra cui *Long TV. Le serie televisive viste da vicino*, Unicopli, Milano 2017.

10 D. Cardini, *Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva*, in «Between», IV, 8, 2014, pp. 1-30: p. 11.

temporale da parte del pubblico.¹¹ Il che è un primo possibile indizio del fatto che, se usciamo momentaneamente dalla bolla della fascinazione accademica per la Grande Serialità e dal suo (oscillante) canone di opere nobilitate, e osserviamo i nostri consumi culturali come società in generale, il tempo che dedichiamo a vedere serie tv non dipende (soltanto) dalla valutazione della complessità narrativa, della maestria registica o dello sforzo produttivo, ma da qualcosa di diverso, che taglia trasversalmente il campo della serialità e non sembra tenere necessariamente conto dei numerosi e raffinati parametri analizzati dalla bibliografia specializzata. Viene allora spontaneo farsi un'altra domanda: è stato il miglioramento di qualità delle serie ad aver conquistato la nostra attenzione e l'investimento del nostro tempo, o siamo noi che con la nostra attenzione e il nostro tempo abbiamo riversato nel campo della serialità televisiva i mezzi per giocare e vincere la scommessa del salto di qualità? C'è qualcosa che ci attrae nelle serie tv, indipendentemente dalla raffinatezza della loro esecuzione, e che nella nostra epoca le ha rese oggetti estetici così efficaci da innescare la vorticoso evoluzione a cui abbiamo assistito negli ultimi decenni?

C'è una storia, in *Ogni maledetto lunedì su due*, in cui Zerocalcare racconta una delle esperienze più emblematiche della contemporaneità digitalizzata, ovvero lo smarrimento dell'utente web in quella che chiama *La fascia oraria delle Bermuda*: «quell'arco di tempo tra le nove di sera e le due di notte in cui persone all'apparenza normali si siedono davanti al computer e in un battito di ciglia si accorgono che sono inspiegabilmente trascorse cinque ore, inghiottite in una fitta coltre di nebbia e oblio, che pregiudica consegne, esami, salute...».¹² Ben oltre la restrizione al momento serale-notturno, l'esperienza del tempo risucchiato da attività online di cui non conserviamo una chiara memoria è un fatto che si insinua nelle giornate della maggior parte di noi, riempiendo non solo pause, attese o tragitti di viaggio, ma esondando sul nostro tempo di vita e di lavoro, con una mobilità inquietante, che si insinua da una piccola fessura – “solo dieci minuti” – e può dilagare per ore aggirando la nostra consapevolezza. Un fenomeno che sperimentiamo tutti, chi più chi meno, in quanto abitanti dell'epoca digitale: non è pigrizia o mancanza di concentrazione, qualcosa è cambiato nel modo in cui funziona il nostro tempo.

La cronologia della svolta qualitativa nella serialità coincide con grande precisione con un altro vasto fenomeno, quello che Zygmunt Bauman

11 La tendenza è ulteriormente confermata, e anzi ne esce ingigantita, se si guardano i gli ascolti della televisione americana per lo stesso periodo, dove, tolti i programmi sportivi e i *reality*, le serie più viste sono nell'ordine *NCIS* (CBS, 15,4 milioni di spettatori), *FBI* (CBS, 12,8 milioni di spettatori), *Blue Bloods* (CBS, 12,1 milioni di spettatori), *Chicago Fire* (NBC, 11,9 milioni di spettatori), *Chicago PD* (NBC, 11,5 milioni di spettatori), *Young Sheldon* (CBS, 11,4 milioni di spettatori), *Chicago Med* (NBC, 11,3 milioni di spettatori), *This Is Us* (NBC, 11,2 milioni di spettatori), vale a dire quattro *crime drama*, un *action drama*, un *medical drama*, una *sitcom* e un *family drama*.

12 Zerocalcare, *Ogni maledetto lunedì su due*, Bao Publishing, Milano 2013, pp. 87-91: p. 89.

ha identificato come «modernità liquida», uno stato di atomizzazione antropologica generale che allunga le radici nella storia degli ultimi secoli, ma si scatena alla fine degli anni Settanta, quando viene meno quella forma di controllo e stabilizzazione del mondo che si basava sulla costruzione di comunità uniformi e in cui «a garantire l'integrità, la compattezza del luogo e il suo asservimento alla logica dell'omogeneità era la standardizzazione del tempo». ¹³ Per Bauman, la storia del tempo della modernità è la storia di una progressiva diversificazione delle esperienze temporali degli individui: una polverizzazione totale delle modalità in cui percepiamo, registriamo e articoliamo il tempo, un percorso di logoramento e caduta delle sincronie sociali e dei rituali che le cementavano, dettato dal «tracollo accelerato della capacità di autoriproduzione del mondo degli esseri umani». ¹⁴ Il mondo fissato nella memoria collettiva della tradizione era un mondo fatto di riti: ovviamente quelli religiosi, ma anche quelli laici del tempo lavorativo nelle fabbriche, quelli della vita domestica allineata ai ritmi di gestione del sonno, dei pasti, della spesa, della scuola dei figli, persino quelli dell'intrattenimento, coordinati con i «vuoti» del tempo lavorativo, tutti sincronizzati tra loro. Nella fase storica che stiamo vivendo queste strutture temporali risultano tutte sgretolate: la grande negoziazione dei tempi di lavoro che aveva rappresentato uno dei più infuocati fronti di conflitto dell'ultimo secolo, allineando vaste masse di lavoratori che condividevano gli stessi orari, oggi è diventata scontro miniaturizzato tra aziende e gruppi di individui sempre più piccoli che competono per ogni minuto speso in una pausa pranzo, in un percorso attraverso un magazzino, nella consegna di una pizza; la ritualità domestica è disciolta in abitudini sempre più asincrone, dettate da esigenze occupazionali che non prevedono più pause condivise ma al contrario intrecciano turnazioni fatte apposta per sovrapporsi e non lasciare mai dei vuoti; i luoghi di intrattenimento non sono più le destinazioni della domenica o delle feste, ma mete di un flusso continuo, tese all'obiettivo dell'*anytime*, pronte ad accogliere chi è libero di volta in volta, anche solo per mezz'ora – una mezz'ora che non coincide più con la mezz'ora di qualcun altro. Se alla fine degli anni Novanta una delle più efficaci periodizzazioni della storia della televisione ¹⁵ proponeva di distinguere la produzione audiovisiva domestica in tre epoche basate sulla quantità dei prodotti disponibili – quella della *scarcity*, quella dell'*availability*, e quella del *plenty* – oggi, a vent'anni di distanza, possiamo riprendere lo stesso criterio e dire che ci troviamo pienamente nell'epoca dell'*infinity*: quella in cui la quantità è esplosa al punto tale da

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

13 Z. Bauman, *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 129.

14 Z. Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia nel mondo liquido*, trad. it. di S. D'Amico, Laterza, Roma-Bari 2019, p. 112.

15 Vd. J. Ellis, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris, London and New York 1999.

non essere più nemmeno misurabile, rovesciando il senso di abbondanza e libertà del *plenty* nel senso di smarrimento e angoscia che ci assale davanti a un'offerta abnorme da cui siamo sopraffatti e quasi ipnotizzati.

Il tempo della modernità liquida è il tempo di un sistema antropologico che è ormai completamente impregnato da quella crisi dell'esperienza raccontata dal folgorante passaggio di Benjamin sullo strappo della guerra: «una generazione, che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano». ¹⁶ Allo stesso modo, quasi con le stesse parole, Bauman osserva che «alla fine degli anni Settanta, uomini e donne si sono trovati ad affrontare le sfide della vita in uno scenario che era stato trasformato in modo surrettizio ma irrimediabile, al punto da rendere privi di senso gli insegnamenti per la vita già appresi e da esigere una revisione approfondita e un esame accurato delle strategie per l'esistenza». ¹⁷ Ci troviamo quindi in un sistema in cui esperienza e memoria hanno perso il loro ruolo, perché la conservazione delle regole si è fatta incerta e un'accelerazione inarrestabile richiede il ricambio sempre più rapido delle conoscenze riutilizzabili, così che dove prima si aveva un passaggio ben scandito di norme, abitudini e competenze tra una generazione e la successiva, ora si ha una frantumazione non solo tra i genitori e i figli, ma tra le fasi della vita di una stessa persona, tra decenni, anni, a volte mesi, sotto un cielo di parole-chiave come velocità, provvisorietà, precarietà, cambiamento, instabilità.

Una storia di frammentazione che si ripete identica sul fronte dei consumi culturali, dove il punto di partenza è occupato da quella che è stata forse la più pervasiva forma di standardizzazione del tempo culturale del Novecento: il *palinsesto*. Ereditato dalla radio, il palinsesto agisce nel secolo della televisione come calendario universale per intere nazioni, «una forma di scrittura del tempo» ¹⁸ che «assicura agli spettatori un flusso costante su cui “si può contare” nella vita quotidiana, offre prevedibilità e ordine alla forma dell'output televisivo», ¹⁹ e attraverso «la ritualità dell'appuntamento quotidiano o plurisettimanale crea un rapporto fiduciario solidissimo con il pubblico». ²⁰ E non solo: la cadenza infallibile della programmazione e la dimensione circoscritta dell'offerta agiscono anche come veicoli del commento collettivo su ciò che si è visto: «i programmi della sera veni-

16 W. Benjamin, *Esperienza e povertà* [1933], in Id., *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 539-540.

17 Bauman, *Modus vivendi*, cit., p. 55.

18 Barra, *Palinsesto*, cit., p. 39.

19 C. Penati, A. Sfondini, *Ridefinire il tempo. Tra storytelling e consumo*, in *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, a cura di F. Cleto e F. Pasquali, Unicopli, Milano 2018, p. 26.

20 D. Cardini, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma 2004, pp. 52-53.

vano visti più o meno da tutti e diventavano oggetto di conversazione il giorno successivo».²¹ Il palinsesto è insomma il grande rito che stabilizza il flusso del tempo e sincronizza la dimensione privata con quella pubblica, garantendo grazie alla distribuzione strategica e regolare dei contenuti la distinzione tra tempi quotidiani e tempi festivi: «da un lato, prodotti portatori di una dimensione ordinaria, quotidiana, rituale della fruizione televisiva [...]; dall'altro, prodotti che irrompono nella quotidianità, festivizzano le serate ordinarie della settimana con un appuntamento capace di contrarre il tempo del palinsesto nell'attesa delle [sic] nuova puntata settimanale, che tende a trasfigurarsi nell'attesa di un evento».²²

La scansione seriale della produzione e il ritmo seriale della narrazione riecheggiano e favoriscono – in un gioco di specchi – la ritualità della fruizione. Il pubblico del prodotto culturale si costruisce grazie alla rassicurante ripetizione seriale, capace di proporre – con ritmi modellati sulla quotidianità – appuntamenti cadenzati e facilmente reperibili, in grado di creare una stabile relazione di “consumo”. Aspettare con ansia il numero del prossimo fumetto o fotoromanzo, sintonizzarsi ogni giorno su un canale radiofonico o televisivo per ascoltare (o guardare) una soap opera, la nuova puntata di un quiz o il notiziario del giorno sono indicatori di una relazione abitudinaria, fedele e consapevole tra il pubblico ed un media in un dato periodo storico.²³

Negli stessi anni in cui la modernità liquida inizia a esplodere, anche il palinsesto inizia a subire un progressivo indebolimento, che si manifesta più vistosamente nella spaccatura che segna la storia della televisione negli Stati Uniti, fino a quel momento dominata da una coincidenza tra il concetto stesso di “televisione” e le tre grandi reti nazionali, ABC, CBS, e NBC. «Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta la solidità del *Classic Network System* inizia a scricchiolare», dapprima a causa degli interventi normativi che intaccano l'oligopolio favorendo la moltiplicazione di reti indipendenti, che hanno finalmente la possibilità di concorrere alla spartizione del mercato pubblicitario, poi con l'entrata in scena di innovazioni tecnologiche come il telecomando, il videoregistratore, le *console* videoludiche e le videocamere domestiche, che «permisero utilizzi del televisore diversi dalla semplice sintonizzazione su uno dei tre canali principali», e infine, soprattutto, con la «diffusione dei canali via cavo, che rivoluzionarono alla base l'idea stessa di fare televisione»,²⁴ sostituendo il modello del

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

21 Rossini, *Le serie TV*, cit., p. 15. Cfr. E. Piga Bruni, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018, p. 29: «la televisione entra nelle case di tutti e grazie all'accessibilità delle serie costituisce uno strumento potente per la condivisione dell'esperienza estetica e dell'immaginario collettivo».

22 Penati, Sfardini, *Ridefinire il tempo*, cit., pp. 29-30.

23 Cardini, *Long TV*, cit., p. 16.

24 Rossini, *Le serie TV*, cit., pp. 53-55.

broadcasting con quello del *narrowcasting*, che sancisce il definitivo passaggio dal mito di un grande pubblico generalista e uniforme a quello di un pubblico fatto di singole nicchie autonome e non comunicanti. Con la moltiplicazione dei canali e la frantumazione dell'audience il grande rito del palinsesto si dissolve: ora in ogni casa e in ogni stanza si possono vedere contemporaneamente cose diverse, di durate diverse, calibrate su interessi diversi, che puntano a conquistare il singolo spettatore e non hanno più alcun interesse per la prospettiva di "riunire la famiglia", men che meno la nazione. Anche la stagione, unità di misura fondamentale del palinsesto,²⁵ che prima era dettata dalle esigenze dell'anno pubblicitario, ne esce trasformata: se i vecchi programmi televisivi dell'era dei network avevano regolarmente 22 episodi, che coincidevano con le 22 settimane delle campagne promozionali estese da ottobre a maggio, le tv via cavo, che non sono vincolate alle richieste degli inserzionisti, iniziano a proporre prodotti di 13 episodi, più compatti e meno rischiosi dal punto di vista produttivo,²⁶ che spezzano l'anno in due tronconi e diffondono l'abitudine a una nuova temporalità, a un nuovo ritmo inizio-fine. Nel corso degli anni Novanta e soprattutto a partire dalla diffusione delle infrastrutture digitali, questa iniziale spaccatura ha continuato a ramificarsi e a sminuzzare l'esperienza dei consumi culturali fino all'atomizzazione, in un contesto sempre più dominato dalla «riducibilità tecnica», il principio per cui ogni testo «può essere man mano frazionato nei segmenti più diversi» e distribuito in uno scenario comunicativo in cui l'opera intera sembra ormai definitivamente sostituita dalla «moltiplicazione dei brani».²⁷ I programmi televisivi sono tagliati in segmenti autonomi di pochi minuti quasi completamente slegati l'uno dall'altro, la cui dispersione è ulteriormente accentuata dalla pratica sempre più comune di ridistribuirli individualmente sui siti internet ufficiali dei rispettivi canali televisivi, spesso senza rispettare neanche l'ordine in cui si susseguivano durante la trasmissione. Una (dis)articolazione che vale tanto per le trasmissioni di "non nobile" intrattenimento, come i contenitori generalisti del pomeriggio e i quiz preserali, quanto per i prodotti di prima serata che presupporrebbero un'audience relativamente coinvolta, come i talk show politici, in cui al modello monolitico inaugurato negli anni Sessanta da *Tribuna politica* si è ormai del tutto sostituito un andamento sincopato che alterna vorticosamente brevi video-reportage, interviste a singoli personaggi pubblici, fasi di dibattito, presentazioni di statistiche e sondaggi, con una continua turnazione degli ospiti in sala e in

25 *Ivi*, p. 34: «la stagione si è trasformata in una sorta di orologio regolatore della pratica televisiva: l'intero ciclo produttivo, dalla presentazione di un'idea alla produzione fino alla vendita degli spazi pubblicitari è regolamentato in base al ritmo stagionale». Cfr. Barra, *Palinsesto*, cit., p. 41.

26 Cardini, *Long TV*, cit., pp. 79-80.

27 P. Ortoleva, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Torino 2019, p. 297.

collegamento. Situazione che si fa ancora più frammentaria e accelerata se passiamo dalla televisione a internet, dove i ritmi che scandiscono la temporalità dei prodotti culturali sono addirittura convulsi: a dicembre 2018 la lunghezza media dei video di YouTube è di 11,7 minuti (la lunghezza minima indispensabile per oltrepassare il confine dei dieci minuti oltre il quale la piattaforma consente l'inserimento di una seconda pubblicità oltre il *pre-roll* iniziale);²⁸ dopo la controversa campagna del *pivot to video*²⁹ i social network si sono popolati di contenuti dai formati minimali, o in alcuni casi addirittura votati all'effimero (come le *stories* di Instagram, clip di massimo 15 secondi che vengono cancellate dopo 24 ore), che anche quando fanno parte di un progetto artistico consapevole come nel caso delle webserie scelgono comunque di restare confinati entro la brevissima durata, «in media dai tre ai dieci minuti», con l'esplicito obiettivo di poter «essere fruiti sui dispositivi mobili durante pause lavoro, attese in stazioni, aeroporti, quando si hanno a disposizione brevi porzioni di tempo libero».³⁰ Un tempo libero che non è più collettivamente condiviso, perché la modernità liquida ha dissolto le strutture che lo regolavano, inclusa la vecchia coincidenza tra «tempo sociale e tempo televisivo, non più sincronizzati dai ritmi di un unico orologio elettronico».³¹

Man mano che il tempo libero si è venuto segmentando, e ampliando dai giorni di festa di tradizione religiosa a quella giornata libera ma non festiva che è (in società cristiane) il sabato, alle settimane di ferie annuali, fino alle parti «vuote» delle stesse giornate lavorative, il consumo di fiction lo ha accompagnato, continuando a moltiplicarsi. E a partire dalla seconda metà del Novecento, con la televisione poi con la digitalizzazione, il tempo libero si è esteso fino ai più minuscoli frammenti del tempo di vita. [...] L'aspetto più evidente, ed essenziale, sta nella rottura della cornice, di credenze e di riti, propria tradizionalmente del festivo, nell'aprirsi di tutto il tempo al mito nella sua versione lieve e individualizzata, nei suoi modelli di consumo.³²

L'esperienza che oggi facciamo dei prodotti culturali si sta spostando verso il polo dell'investimento temporale non programmato, casuale, individualizzato. Il meccanismo dominante non è quello della strutturazione del tempo in giornate, settimane e mesi, basato sulla ripetizione e sul ri-

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

28 J. Clement, *Average YouTube video length as of December 2018, by category*, in «Statista», July 17, 2019, <https://www.statista.com/statistics/1026923/youtube-video-category-average-length/> (ultimo accesso: 5/12/2020).

29 La campagna con cui Facebook ha convinto molte testate giornalistiche, e non solo, a tradurre in formato video una parte dei loro contenuti falsificando le statistiche sulla resa delle inserzioni pubblicitarie.

30 M. Lino, *Formati ridotti. La temporalità narrativa delle webserie*, in *Tempo di serie*, cit., pp. 83-97: pp. 83 e 88-89.

31 Penati, Sfardini, *Ridefinire il tempo*, cit., p. 29.

32 Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, cit., p. 10.

spetto di un patto di visione duraturo, e reso significativo dalla presenza di una chiara parabola inizio-mezzo-fine, ma quello basato sull'atomizzazione dei prodotti e sulla loro offerta completamente orizzontale e destrutturata, che rilancia incessantemente se stessa attivando una dinamica di perenne in-conclusività:³³ una forma di *racconto liquido* in cui il percorso verticale che attraversa la trama è sostituito dal vagabondaggio laterale tra infiniti momenti giustapposti, equivalenti, indifferenti all'ordine di visione. Una strategia pensata prevalentemente per facilitare il nostro passaggio da un micro-segmento all'altro, per allungare la nostra permanenza su una piattaforma o su un canale, trattenendoci di frammento in frammento – “solo *altri* dieci minuti” – e anestetizzando la nostra percezione del tempo, finché non ci rendiamo conto di essere rimasti impercettibilmente intrappolati in tante «fasce orarie delle Bermude».

Sappiamo da Kermodé³⁴ e Ricœur,³⁵ e ancor prima da Benjamin³⁶ (per non dire da Aristotele), che l'esperienza narrativa, e più precisamente l'esperienza della concatenazione inizio-mezzo-fine strutturata attraverso la trama, è un'epifania del senso delle nostre stesse esistenze perché riproduce in miniatura la parabola della vita umana. I racconti ci consentono di dare forma alla temporalità e di posizionarci in essa, differenziando gli istanti e mettendoli in una sequenza ordinata nella quale possiamo cercare i segni di una progressione, di un percorso, di un cambiamento di stato. Ma nel mondo contemporaneo le narrazioni che ci circondano tendono a seguire la logica dell'istantaneità e del «flusso»,³⁷ e quindi a generare l'immagine di «un tempo insignificante», dove «la distanza temporale che separa la fine dall'inizio va assottigliandosi o svanendo del tutto; [...] ci sono solo “momenti”: punti senza dimensioni».³⁸ L'accelerazione del ritmo inizio-mezzo-fine, che ha accorciato l'esperienza delle narrazioni mitragliandoci con storie puntiformi, ha eroso la durata e disarticolato la dinamica che rendeva catartico il dispiegamento del desiderio narrativo, trasfor-

33 Sulla tendenza a rimandare o negare la conclusione come fatto distintivo della *storytelling culture* contemporanea vd. D. Meneghelli, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Bologna 2018. Sulla complementare tendenza a moltiplicare le vie d'accesso a un multiverso finzionale creando una nebulosa di manifestazioni medialità diversificate, che intrappolano l'utente in un gioco di rimbalzi tra supporti fisici e digitali, il riferimento fondamentale è sempre H. Jenkins, *Cultura convergente*, trad. it. di V. Susca e M. Papacchioli, Apogeo, Milano 2010.

34 F. Kermodé, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, Rizzoli, Milano 1972.

35 P. Ricœur, *Tempo e racconto*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1986-1988.

36 W. Benjamin, *Il narratore*, in Id., *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995.

37 Un'interessante elaborazione del concetto di *flusso* come modalità di esperienza mediale alternativa alla *catarsi*, e a questa ormai parificata dopo un percorso di legittimazione che ha eroso i confini tra forme d'arte “nobile” e “popolare”, si trova nel recente saggio di J.D. Bolter, *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, trad. it. di L. Martini, minimumfax, Roma 2020.

38 Bauman, *Modernità liquida*, cit., pp. 133-134.

mandola in una serie di aperture e chiusure che si toccano e non lasciano più alcuno spazio al *mezzo*, alla dimensione della trama che dovrebbe distendersi tra l'incipit e l'epilogo, quella nella quale "avevamo tempo" di rielaborare simbolicamente le nostre esperienze e riconoscere la nostra vita. La conseguenza è che ci ritroviamo soli nella modernità liquida, quella segnata dal tracollo della possibilità di programmare le nostre azioni future e di comprendere le nostre esistenze in uno schema temporale orientato e strutturato; soli nella fase antropologica che sostituisce l'accelerazione del ricambio alla progressione vera e propria, e «riduce sia la storia politica che le vite individuali a una serie di progetti a breve termine e di episodi giustapposti, che sono infiniti in linea di principio e che non si combinano in sequenze compatibili con i concetti di "sviluppo", "maturazione", "carriera" o "progresso" (i quali suggeriscono tutti un ordine di successione predeterminato)». ³⁹ Siamo insomma in piena *crisi della presenza*, per usare la terminologia di Ernesto De Martino, quella circostanza drammatica in cui la «presenza», cioè la nostra capacità di stare consapevolmente nel tempo come flusso che connette passato e futuro, conservando nella memoria un archivio di azioni sperimentate con cui reagire in modo efficace alle possibili minacce dell'ambiente e orientare i nostri gesti successivi, viene dissolta dall'aggressione di un evento o di una situazione che disconnette il campo di relazioni su cui si basa la validità della nostra presenza. «Presenza» è la capacità di controllare l'ordine con cui i dati dell'esperienza ci raggiungono, di organizzare la loro manifestazione per ricondurla alle nostre esigenze, imporre loro le griglie di senso a cui facciamo riferimento e metterli così a servizio del nostro esserci invece di essere travolti dalla loro infinita singolarità. Ma lo scenario in cui viviamo ci assedia da tutti i lati per sabotare questo profondo meccanismo di gestione dell'angoscia dell'esistenza, per scardinare le strutture che ci offrivano presa sul reale «lasciando che i contenuti si facciano valere fuori dalla sintesi, come *elementi non padroneggiati*». ⁴⁰ Una minaccia che si manifesta non soltanto in seguito a eventi che hanno la forma del trauma emotivo localizzato, ma anche più in generale tramite la progressiva frammentazione del mondo e del tempo umano, che pur senza lo strappo del trauma agisce su di noi con altrettanta se non maggiore forza, visto che «in generale, l'indebolimento e l'attenuazione dell'esserci è strettamente legato all'indebolimento e all'attenuazione del mondo nel quale l'esserci è necessariamente immerso», ⁴¹ e la liquefazione della modernità può essere senza dubbio interpretata nei termini di un intenso fenomeno di indebolimento e attenuazione,

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

39 Bauman, *Modus vivendi*, cit., p. VII.

40 E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 159.

41 *Ivi*, p. 88.

o di «spaesamento» – il fenomeno di scomparsa delle griglie di senso che ci lascia indifesi e disarmati di fronte all'aggressione dell'universo.⁴²

Proprio per far fronte a queste fasi di affievolimento del mondo e della presenza, continua De Martino, sorgono le pratiche che compongono «il dramma magico», quei rituali di contenimento che servono ad articolare ed esorcizzare la paura della presenza minacciata dalla prospettiva della propria sparizione, e che agiscono ribadendo gesti prefissati che si offrono come affidabili modelli di comportamento. Un po' come faceva il palinsesto, la cui azione in questo senso appare evidente già solo ripercorrendo brevemente la scelta delle parole con cui gli studiosi prima citati ne descrivono gli effetti sul pubblico: «assicura», «si può contare», «rapporto fiduciario», «rassicurante», «stabile relazione», «relazione abitudinaria». Il palinsesto televisivo classico era rassicurante perché era rituale, dava stabilità al nostro essere nel mondo come gruppo, ribadiva e rafforzava le scansioni del tempo sociale e biologico e in una certa misura addirittura le plasma-va.⁴³ Ma quel palinsesto non esiste più, la televisione oggi è diventata essa stessa parte della generale, angosciante esplosione dei frammenti: è asincrona, de-ritualizzata, scompigliata dal fatto che «l'integrazione delle tecnologie post network nella regolare visione della tv ha dato origine a comportamenti del tutto nuovi e ha creato possibilità di un futuro non lineare».⁴⁴ Una ormai vecchia sorgente di standardizzazione cerimoniale del tempo e degli orizzonti simbolici che ora è disciolta nell'indefinito ammasso dei «miti a bassa intensità», che «si presentano in generale come oggetto di consumo più che di osservanza formale, e di un consumo libero e personale più che condiviso e regolato» e «vengono interiorizzati da milioni di persone non attraverso la solennità del rito bensì attraverso la ripetizione spesso inconsapevole degli atti di consumo».⁴⁵

Dunque questa è la temporalità, sociale e culturale, in cui ci muoviamo. Ma che cosa c'entra con le serie tv?

2. Tre parole per l'era seriale

Prendiamo tre momenti da un'opera che in molti sensi può essere considerata l'archetipo delle narrazioni seriali.

Nell'introduzione delle *Mille e una notte*, il sultano Shahriyâr, ferito dal tradimento della prima moglie, decide di vendicarsi del torto subito e pre-

42 E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino 1977.

43 Barra, *Palinsesto*, cit., p. 40: «l'esempio storico e proverbiale è l'indicazione "A letto dopo *Carosello*", che per vent'anni ha sincronizzato la fine della giornata per i più piccoli con il contenitore di narrazioni pubblicitarie».

44 Lotz, *Post network*, cit., p. 438.

45 Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, cit., pp. XV e XVIII.

venire ulteriori offese con una legge draconiana: cambiare una moglie al giorno, sposando ogni sera una ragazza e ordinandone l'esecuzione all'alba dell'indomani, così da non lasciarle il tempo di violare i voti coniugali. Per fermare la strage, la figlia del visir, Shahrazàd, che «aveva molto letto, e possedeva una memoria tanto prodigiosa, che non aveva dimenticato nulla», costringe il padre a offrirla come vittima del successivo matrimonio, avendo in mente un preciso stratagemma:

Prima di partire si ritirò in segreto con sua sorella Dunyazàd, dicendo:

«Cara sorella, ho bisogno del tuo aiuto in un affare importantissimo. Nostro padre sta per condurmi alla casa del sultano per farmi sua sposa: non spaventarti per questa notizia; ascoltami solamente con pazienza. Quando sarò alla presenza del sultano lo supplicherò di permettere che tu dorma nella camera nuziale, perché io possa ancora in quella notte godere della tua compagnia. Se acconsenti, come spero, al mio desiderio, ricordati di svegliarmi un'ora avanti giorno, e di dirmi pressappoco queste parole: "Sorella mia, ti prego, prima che spunti il giorno, di narrarmi una delle belle favole che tu sai". Io subito te ne racconterò una, e mi lusingo con tal mezzo di liberare il popolo dalla costernazione in cui si trova...»

[...]

Un'ora prima del giorno, essendosi Dunyazàd svegliata, non aveva trascurato di adempiere a quanto le aveva raccomandato sua sorella.

«Sorella mia cara», esclamò, «se non dormi, ti prego, prima che appaia il giorno, di narrarmi una delle novelle che tu sai. Ohimè, questa sarà forse l'ultima volta che godrò di un tale piacere!»

Shahrazàd, invece di rispondere a sua sorella, si voltò al sultano, e gli disse:

«Sire, vostra maestà vuole concedermi che io dia questa soddisfazione a mia sorella?»

«Ben volentieri», rispose il sultano.

Allora Shahrazàd disse a sua sorella di prestarle attenzione: e rivoltasi a Shahriyàr cominciò a narrare la prima novella.⁴⁶

È così che inizia la grande storia di irretimento narrativo che fa da cornice alla raccolta, con un dettaglio raramente commentato: lo strano coinvolgimento di Dunyazàd, che rimane presente nel suo curioso ruolo di ascoltatrice-commentatrice per tutto il resto del libro.

Procediamo oltre l'introduzione, fino alla *Storia del facchino di Bagdad*, che narra la vicenda di un facchino che si ritrova invitato a casa di tre misteriose dame. Le dame stanno tenendo un ricco banchetto, e mentre lo intrattengono nei modi più raffinati vengono raggiunte da altri personaggi che bussano casualmente alla loro porta in cerca di ospitalità, tra cui tre monaci. A tutti quanti viene imposta una regola ferrea: potranno entrare e godere

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

⁴⁶ *Le mille e una notte*, trad. it. di A. Dominicus, Newton Compton, Roma 1991, pp. 19-20.

del banchetto e dei divertimenti a patto di non chiedere nessuna informazione su quello che vedranno. Gli ospiti si impegnano a rispettare la strana richiesta, ma nel corso della serata una serie di eventi inspiegabili li getta nella morsa della curiosità, finché non riescono più a trattenersi e chiedono spiegazioni, provocando la furia delle donne che convocano immediatamente degli schiavi perché uccidano sul posto i trasgressori. Nell'estremo tentativo di salvarsi, questi chiedono di essere graziati in cambio dei racconti delle loro avventure, e la più autorevole tra le tre dame, Zobeida, concede loro uno stretto margine di speranza: li risparmierà a patto che le loro storie siano notevoli e provino la dignità delle loro origini. I tre monaci, prosternati, si accingono quindi a raccontare a turno le proprie vicende, e per fortuna ottengono la grazia e vengono congedati. Tuttavia:

«Basta – disse Zobeida – siamo soddisfatte: ritiratevi dove vi piace». Il monaco, scusandosi, pregò la signora di lasciare che restasse per avere la soddisfazione di ascoltare la storia dei due confratelli, perché non voleva abbandonarli; e quella degli altri tre personaggi della compagnia.

[...]

«Va bene; andate, ritiratevi dove più vi piace, ve lo permetto». Ma invece di uscire, egli supplicò la signora di fargli la grazia concessa al primo monaco, e di lasciargli ascoltare le storie degli altri.

[...]

«Andate, siete liberi tutti e tre, ritiratevi dove più vi piace». Ma uno di essi rispose: «Signora, vi supplichiamo di perdonare la nostra curiosità e di permetterci di ascoltare la storia di questi signori che non hanno ancora parlato»⁴⁷

Nonostante il pericolo mortale a stento scampato, e l'evidente rischio posto dalla suscettibilità e dalla brutale determinazione delle donne, nessuno dei tre monaci coglie l'occasione di abbandonare la casa: il desiderio di sentire i racconti degli altri commensali è troppo forte.

Andiamo ancora più avanti: verso la fine della raccolta si trova la *Storia del principe Ahmed e della fata Pari-Banu*, nella quale è presentata la vicenda di un giovane principe che, dopo essersi allontanato dalla corte del padre, finisce per sposare la fata Pari-Banu che vive in un meraviglioso palazzo nascosto da un incantesimo. Avendo nostalgia del sultano suo padre, il principe Ahmed chiede il permesso di visitarlo, e la fata glielo concede dopo qualche resistenza e dopo avergli raccomandato di tenere segreta la sua identità ultraterrena. Il principe obbedisce e declina più volte le domande del padre, ma la ricchezza del seguito con cui si è presentato a corte genera l'invidia dei cortigiani, che istigano il sultano a servirsi di una maga per inseguire il figlio e scoprirne i segreti con l'inganno, stratagemma che dopo qualche tentativo ha infine successo.

47 *Ivi*, pp. 98, 117, 133.

Ella corse dal sultano, molto contenta di avere tanto bene adempiuta la missione della quale era stata incaricata [...]. Il sultano, avisato del suo arrivo, la fece venire, e vedendola con la faccia triste, giudicò che non fosse riuscita nella sua impresa, e le disse: «Dal tuo aspetto giudico che il tuo viaggio sia stato inutile, e che non mi porti le informazioni che mi aspettavo dalla tua abilità». «Sire», rispose la maga, «la maestà vostra mi permetterà di farle osservare che ella non può e non deve giudicare se mi sia comportata bene o male nell'eseguire l'ordine di cui mi ha onorata, basandosi sul mio aspetto ma anche sulla relazione sincera di ciò che ho fatto, e di quanto mi è accaduto, nulla trascurando per rendermi degna della sua approvazione. Se la maestà vostra scorge della tristezza sul mio viso essa proviene da una ragione diversa da quella che immagina, perché per quanto riguarda la mia missione spero che la maestà vostra sarà contenta. Non le dico quale sia questa ragione, perché il racconto che devo farle, se vuole avere la pazienza di udirmi, gliela farà conoscere».⁴⁸

Nel mondo delle *Mille e una notte*, dove la possibilità di raccontare una storia è un fatto che determina la vita o la morte, il possesso esclusivo del finale è una leva di negoziazione del destino, e la maga se ne dimostra abile utilizzatrice: non solo riuscendo ad appropriarsi della storia del principe Ahmed, ma gestendo strategicamente la storia che lei stessa deve narrare, prima nascondendo la contentezza per il proprio successo con un'espressione triste, mirata a manipolare in anticipo le reazioni del sultano, e poi rifiutandosi di rivelare subito l'esito della missione, così da avere modo di costruire la propria narrazione.

Questi tre brani, scelti tra tanti che *Le mille e una notte* offrono come archetipi delle dinamiche del rapporto tra narratori e pubblico, presentano nella loro forma essenziale tre funzioni del consumo di storie che, a secoli di distanza, sono ancora presenti e vivi nel modo in cui sperimentiamo il consumo di serie tv, anche se hanno cambiato nome.

Prendiamo la presenza di Dunyazàd nella camera del sultano: il suo ruolo è quasi nullo nella cornice, tanto che il narratore si dimentica di menzionarla per centinaia di pagine; l'unica azione che giustifica la sua presenza è quella di sollecitare i racconti della sorella, complimentarsi per la loro bellezza e rimarcare continuamente il profondo rammarico di non poterne sentire altri a causa della sentenza che attende Shahrazàd – sentenza che è regolarmente rimandata all'alba successiva. Il XXI secolo seriale possiede un termine preciso per nominare questo comportamento: Dunyazàd sta *facendo hype*. Il Cambridge Dictionary dà come significati di *hype* «a situation in which something is advertised and discussed in newspapers, on television, etc. a lot in order to attract everyone's interest; information that makes something seem very important or exciting; to make something seem more exciting or important than it is»,⁴⁹ mentre il Collins

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

48 *Ivi*, pp. 939-940.

«the use of a lot of publicity and advertising to make people interested in something such as a product; to advertise or praise [a product] a lot» ma anche «a deception or racket; intensive or exaggerated publicity or sales promotion; to falsify or rig something»,⁵⁰ aggiungendo un elemento semantico che rimanda all'inganno o al raggiro. Ma la definizione forse più efficace la fornisce lo Urban Dictionary, che tra i molti significati ironici inseriti dagli utenti spiega *hype* come «a clever marketing strategy which a product is advertised as the thing everyone must have, to the point where people begin to feel they need to consume it». ⁵¹ L'*hype* è insomma la strategia pubblicitaria caratterizzata dall'enfaticizzazione, ai limiti del fraudolento, della desiderabilità di un certo prodotto, incluso un prodotto culturale. Ma un dettaglio che tutte e tre queste fonti trascurano di mettere in rilievo è che l'*hype* non è soltanto un meccanismo unidirezionale, che parte dall'agenzia pubblicitaria e raggiunge i singoli consumatori; quello è anzi probabilmente il suo aspetto meno distintivo. A contraddistinguere l'*hype* come situazione comunicativa c'è la sua capacità di agire in due fasi: quella della promozione iniziale, che parte dall'interno dell'industria e raggiunge il pubblico, e quella in cui l'informazione fa da miccia all'eccitazione collettiva e smette di avere bisogno dei canali ufficiali perché ha conquistato la cassa di risonanza gratuita offerta dagli individui che rilanciano e moltiplicano l'aspettativa. Individui non casuali: perché l'aspettativa attecchisca e venga moltiplicata bisogna che il gruppo iniziale sia composto da utenti che possiedono già qualche forma di conoscenza sul prodotto, su chi lo produce, sulle sue fonti d'ispirazione, sull'universo mitologico nel quale prenderà posto e insomma in generale sull'ecosistema narrativo di riferimento.⁵² Shahrazàd agisce da abile stratega del marketing: sa che la richiesta di mettersi a raccontare una storia subito prima dell'ora prevista per la sua esecuzione non avrebbe altrettanta forza se venisse direttamente da lei, perché il sultano probabilmente (e correttamente) ne indovinerebbe l'intenzione, quindi passa il compito di sollecitare l'aspettativa a Dunyazàd – colei che non conosce ancora le storie future ma può affidarsi alla sua conoscenza delle storie passate per accreditare l'eccitazione – affinché faccia da ponte per coinvolgere il marito nella dinamica del desiderio narrativo: «disse a sua sorella di prestarle attenzione: *e rivoltasi a Shahriyàr* comin-

49 *Hype*, in Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/hype> (ultimo accesso: 5/12/2020).

50 *Hype*, in Collins English Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/hype> (ultimo accesso: 5/12/2020).

51 *Hype*, in Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=hype> (ultimo accesso: 5/12/2020), corsivo mio.

52 Cfr. M. Boni, *La produzione di discorsività sociale negli ecosistemi narrativi*, in *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, a cura di G. Pescatore, Carocci, Roma 2018, pp. 57-70.

ciò a narrare la prima novella». Allo stesso modo, le case di produzione e distribuzione oggi sanno che le strategie di autopromozione sono più deboli e rischiose rispetto all'impiego del passaparola degli utenti, e che lanciare una campagna estensiva è più dispendioso e potenzialmente meno efficace che calibrare la comunicazione in modo da colpire il target giusto e lasciare che l'effetto valanga si scateni da sé. Se il lancio della notizia è stato architettato in modo da raggiungere la nicchia di pubblico giusta, la continua conversazione globale dei social network si attiva per coinvolgere un numero sempre più largo di persone, e nella massa atomizzata degli utenti inizia ad accadere un fenomeno significativo: la condivisione dell'attesa diventa l'innesco che allinea migliaia e poi milioni di individui sconosciuti e dà l'avvio alla formazione di un accenno di *comunità*. È il primo germe di quella struttura pseudo-sociale che, se il prodotto sarà all'altezza delle aspettative, dall'iniziale stato liquido (o addirittura gassoso) della popolazione digitale si rapprenderà in una delle strutture più solide e compatte di questi decenni, il *fandom* – la comunità degli appassionati – accessorio prezioso della serialità degli ultimi decenni.

Passiamo alla storia del facchino, delle dame misteriose e dei tre monaci che non vogliono lasciare la casa in cui hanno appena rischiato di morire perché desiderano ascoltare le storie degli altri ospiti. Da un punto di vista strettamente narrativo, non c'è alcun bisogno che i tre personaggi rimangano nella stanza: il meccanismo trasversale della raccolta, quello della storia che per essere conosciuta deve essere narrata da qualcuno a qualcun altro, potrebbe reggersi tranquillamente grazie alla presenza delle donne che hanno richiesto il racconto, gli altri non sono necessari a sostenere l'espedito. Ma la premessa simbolica che regge il mondo delle *Mille e una notte* pone il godimento narrativo al di sopra di ogni altro valore, persino della vita e della morte, della giustizia, della vendetta o dell'onore; il potere di una storia sorprendente, meravigliosa e inaudita è superiore alla paura di essere uccisi, ed è allora perfettamente naturale che i tre monaci, scampati a stento dalla decapitazione, invece di fuggire dall'inquietante dimora appena si presenta l'occasione implorino la padrona di lasciarli rimanere ad ascoltare. Anche per questo comportamento oggi esiste un nome, o più correttamente un acronimo: *fomo*, o *fear of missing out*. Per *fomo*, il Cambridge Dictionary presenta la definizione di «worried feeling that you may miss exciting events that other people are going to, especially caused by things you see on social media»,⁵³ e similmente l'Oxford English Dictionary riporta: «anxiety that an exciting or interesting event

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

53 *Fomo*, in Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/fomo> (ultimo accesso: 5/12/2020).

may currently be happening elsewhere, often aroused by posts seen on social media». ⁵⁴ A differenza dell' *hype*, che la precede e si basa sull'eccitazione coordinata, ed è contrassegnata dal segno positivo dell'inclusione nella comunità, la *fomo* è il secondo tempo negativo dell'esperienza seriale nel mondo dei social, una forma di ansia che mette le radici nella prospettiva opposta, quella dell'esclusione dalla comunità, in particolare da una comunità che si sta divertendo, che sta rinsaldando il proprio legame attraverso la condivisione del piacere estetico. Una dinamica che potremmo avvicinare a quella del «desiderio mimetico»: ⁵⁵ i tre monaci che sfidano la paura della morte per non perdersi le storie degli altri – per non essere, letteralmente, *espulsi* dal contesto narrativo – sono la personificazione della spinta a consumare un prodotto culturale non tanto per la sua attrattiva in sé, ancora sconosciuta, ma piuttosto per non essere privati della felicità che gli altri consumatori stanno per provare venendo a conoscenza di storie inaudite, per guadagnare l'accesso a una classe simbolica di individui legati dall'accrescimento del loro repertorio di narrazioni “di qualità”. La *fomo* è un desiderio di sincronia: non contempla la possibilità di recuperare la stessa narrazione in un momento successivo, è attiva solo finché il racconto è in corso, riguarda l'essere presenti *contemporaneamente* agli altri. A questo stadio, l'aspettativa si rovescia e diventa la molla in tensione di un evento culturale dal quale può svilupparsi la paura di essere lasciati fuori, in una forma tanto più pervasiva in quanto nel mondo della connessione virtuale planetaria la sincronizzazione dei riferimenti culturali diventa istantanea e si traduce in culto, ⁵⁶ in ricognizione dei requisiti di appartenenza, che finisce per rendere il prodotto in questione quasi “obbligatorio” nell'ottica di un meccanismo reputazionale. ⁵⁷

Torniamo infine alla storia del principe Ahmed e di Pari-Banu. Su ordine del sultano, la maga ha fraudolentemente scoperto le informazioni che il principe ha escluso dal suo precedente resoconto, ed è corsa a riferirle a corte. Come dimostra il seguito del racconto, che qui funziona da specchio rovesciato della dinamica della cornice, in cui Shahrazàd sopravvive alla morte perché è l'unica a conoscere le conclusioni delle storie con cui intrattiene il marito, il furto dell'informazione è un danno e procura conseguenze nefaste e mortifere (il principe verrà sottoposto a prove rischiose, e sia il sultano che la maga verranno brutalmente uccisi come punizione per i loro intrighi). Non solo: in quanto conoscenza irregolare, si dà solo attraverso l'interferenza del piano magico, cioè con il ricorso a forme

54 *Fomo*, in Oxford English Dictionary, <https://www.lexico.com/definition/fomo> (ultimo accesso: 5/12/2020).

55 R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano 2002.

56 M. Scaglioni, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita&Pensiero, Milano 2006.

57 Mittell, *Complex Tv*, cit., *passim*.

di violazione e scassinamento dei confini che proteggono la storia di un individuo, che così non è più l'unico capace di raccontarsi, ma può essere raccontato contro la sua volontà, anticipando l'epilogo e infrangendo peraltro l'ordine sacro dell'espone «dall'inizio alla fine». Il furto e l'anticipazione fraudolenta dell'informazione è un "crimine narrativo" anche nel nostro tempo, forse il più grave reato culturale di questa epoca, e oggi gli diamo il nome di *spoiler*.

Per il Merriam-Webster *spoiler* è, oltre al componente meccanico che regola l'aerodinamica di alcuni veicoli, una «information about the plot of a motion picture or TV program that can spoil a viewer's sense of surprise or suspense; also: a person who discloses such information»;⁵⁸ per il Collins «an article, review, etc that reveals an important detail of the plot of a TV series, book, etc, and reduces its interest to someone who has not yet seen or read it»;⁵⁹ e per il Cambridge: «information in a newspaper article, blog, etc. that tells you what happens in a television programme, which may spoil your enjoyment of it if you have not already seen it».⁶⁰ «Surprise», «suspense», «interest», «enjoyment»: lo *spoiler* è il gesto che aggredisce i centri vitali del piacere estetico, sabotando quel meccanismo di promessa e differimento della conclusione che «crea e mantiene acceso il desiderio, garantendo che il punto terminale [...] potrà offrire quel che potremmo chiamare un luminoso ed equilibrato riposo, a un tempo appagamento e prospettiva corretta»,⁶¹ che può risultare pienamente compiuto solo a patto che venga rispettato il più fondamentale dei patti di lettura, ovvero l'adesione all'ordine con cui il testo presenta le informazioni. Rappresenta il terzo e ultimo tempo dell'esperienza seriale contemporanea. Come l'intervento della maga che spia il principe Ahmed, la sottrazione e rivelazione di informazioni che dovrebbero rimanere celate si configura come atto narrativo fraudolento per eccellenza. In primo luogo, perché richiede l'ingerenza di un piano ulteriore a quello dei "comuni mortali" (o comuni spettatori), che nel contesto del mondo digitale si traduce nell'uso di espedienti tecnologici scorretti o addirittura illegali: VPN⁶² che aggirano le restrizioni geografiche e permettono di accedere a contenuti che la propria

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

58 *Spoiler*, in Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spoiler> (ultimo accesso: 5/12/2020).

59 *Spoiler*, in Collins English Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/spoiler> (ultimo accesso: 5/12/2020).

60 *Spoiler*, in Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/spoiler> (ultimo accesso: 5/12/2020).

61 P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 2004, p. 66.

62 La sigla VPN – *Virtual Provider Network* – indica un insieme di servizi che permettono, tra le altre cose, di crittografare il traffico Internet e soprattutto di nascondere o modificare il proprio indirizzo IP attraverso l'uso di server remoti, in modo tale da risultare connessi da un luogo diverso rispetto a quello in cui ci si trova.

comunità locale non può ancora vedere, *data breach* che sottraggono materiali dagli archivi protetti di autori e case di produzione, diffusione di *leak* che approdano alla rete dopo aver percorso una catena di contrabbandieri delle rivelazioni che spesso parte dall'interno dell'industria stessa. Ma, in un senso ancora più profondo, è fraudolento perché viola la norma di condotta della comunità narrativa, che basa la propria compattezza sulla premessa inderogabile che le stesse informazioni vengano rilasciate a tutti nello stesso momento, e che per sorvegliare questo delicato equilibrio si dà rigide regole interne – prima tra tutte quella «spoiler etiquette»⁶³ che impone l'uso dell'avviso *spoiler alert* prima di commentare gli ultimi sviluppi di una storia, come atto di correttezza verso gli utenti che potrebbero essere momentaneamente rimasti indietro nella fruizione.

Hype: il prepararsi emotivamente a una storia in arrivo; *fomo*: il voler partecipare alla scoperta di una storia in corso; *spoiler*: il premunirsi contro le rivelazioni indesiderabili di chi la storia l'ha già finita. Non è sorprendente che tre fenomeni ipercontemporanei siano rintracciabili in un'opera distantissima da noi come *Le mille e una notte*, perché la premessa estetica – e quasi antropologica – che sta dietro la raccolta araba è la stessa che domina i nostri anni di *narrative turn*: è la celebrazione del racconto come perno fondamentale dell'esperienza, lo spostamento del gesto di narrare al centro della mappa dei gesti umani, l'elezione della trama a griglia di interpretazione universale. A essere sorprendente è semmai il fatto che queste tre “emozioni sociali” sopravvivano nel contesto della modernità liquida pur avendo evidentemente bisogno di due condizioni di esistenza tutt'altro che scontate: il posizionamento del destinatario dentro un gruppo di destinatari suoi omologhi, e la loro capacità di collocare se stessi in una cronologia, una forma di temporalità i cui momenti *non* sono tutti equivalenti tra loro.

Nel mondo dominato dalla disorganizzazione completa dei contenuti e dall'isolamento delle esperienze individuali, *hype*, *fomo* e *spoiler* assumono insomma un valore più profondo di quello che possiamo attribuire loro se li osserviamo soltanto come meri fenomeni “social”, come comportamenti da *geek*. Sono i sintomi della graduale ricostituzione di un rito che ci aiuti a gestire la «labilità della presenza»,⁶⁴ le spie che segnalano la ricomparsa di un accenno di struttura nella società e nel tempo, la testimonianza di un'impalcatura che resiste allo stato liquido della contemporaneità ancorandosi a un formato che contraddice la tendenza all'atomizzazione dell'investimento simbolico.

63 «Should viewers bear responsibility for protecting themselves against inadvertently learning what happened on a show they love but for whatever reason failed to watch the first time it aired?»: M. Zoller Seitz, *Spoiler Alert: This Is a Post About Spoiler Etiquette*, in «Vulture», May 4, 2016, <https://www.vulture.com/2016/05/spoiler-alert-this-post-is-on-spoiler-etiquette.html> (ultimo accesso: 5/12/2020).

64 De Martino, *Il mondo magico*, cit.

3. Il tempo delle serie

Il formato che consente a queste due condizioni di verificarsi è quello della serialità – della serialità televisiva in generale, e delle “serie di qualità” in particolare. Può apparire scontato, ma non è un dato secondario il fatto che la serialità televisiva sia una forma lunga, e in alcuni casi molto lunga. È una famiglia di prodotti che condivide la stessa caratteristica che Edgar Allan Poe considerava l’irredimibile difetto del romanzo e del poema, quella di non poter essere fruiti «in un’unica seduta», disperdendo quell’«unità d’effetto» garantita dal racconto breve e grazie alla quale, per tutto il tempo della narrazione, «the soul of the reader is at the writer’s control». ⁶⁵ Le forme lunghe sono le forme che per loro natura *prevedono l’intervallo*, l’interruzione dell’*illusio*, l’intromissione di un tempo altro rispetto a quello dell’immersione mimetica. Una spezzatura grazie alla quale il pubblico è rilasciato dall’irretimento narrativo e può mettere in prospettiva l’esperienza estetica appena avuta, rielaborandola con gli strumenti critici che ha a disposizione, attivando meccanismi cognitivi autonomi e abbandonando il ruolo passivo del destinatario ipnotizzato dall’affabulazione per passare a quello attivo di autore di interpretazioni, ipotesi, teorie. «Entrare in stato di attesa significa far previsioni», ⁶⁶ dice Eco a proposito dei meccanismi di collaborazione tra lettore e libro, ma a differenza del romanzo, in cui le pause che interrompono la lettura non sono del tutto programmabili dall’autore e cambiano da individuo a individuo a seconda della sua velocità di lettura, delle circostanze ambientali e delle finestre temporali che può dedicare alla storia, la serialità televisiva è una straordinaria agenzia di sincronizzazione degli spettatori, perché «nonostante la flessibilità concessa dal dvd o dallo streaming online, [...] chiunque impiega comunque la stessa quantità di tempo per finire un determinato racconto audiovisivo». ⁶⁷ Ed è proprio in virtù di questa sincronia che la serialità è in grado di generare quell’enorme formazione discorsiva coordinata e globale che va oltre il *fandom* e coinvolge l’intera massa degli spettatori in «una forma di intelligenza collettiva che produce informazioni, interpretazioni, discussioni». ⁶⁸ Di generare insomma una *comunità ermeneutica*, una classe di individui «dotata di un sapere comune e di un comune orizzonte di valori», ⁶⁹ in cui «ognuno muove sì dalla propria parzialità, ma non per assolutizzarla, bensì per porla in rapporto dialettico con le

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell’era
del tempo liquido

65 E.A. Poe, *Essays and Reviews*, ed. by G.R. Thompson, Library of America, New York 1984, p. 572.

66 U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1983, p. 112.

67 Mittell, *Complex Tv*, cit., p. 60.

68 *Ivi*, p. 74.

69 R. Luperini, *La classe come comunità ermeneutica*, in «La letteratura e noi», 14 novembre 2013, https://www.lalletteraturaenoi.it/index.php/scuola_e_noi/198-la-classe-come-comunit%C3%A0-ermeneutica.html (ultimo accesso: 5/12/2020).

altre parzialità al fine di creare lo spazio interpretativo e democratico di una verità comune articolata, complessa e tendenzialmente universale». ⁷⁰

Quando le serie tv vanno in onda per la prima volta, infatti, le puntate si alternano a lunghi intervalli temporali, e sono proprio questi vuoti a caratterizzare la visione di una serie [...]. Ma l'aspetto più importante di questi intervalli è che danno il tempo agli spettatori di appassionarsi maggiormente alla serie, partecipando a community, leggendo recensioni e paratesti, e facendo ipotesi sulle puntate future. [...] L'intervallo tra le puntate è un elemento costitutivo di una narrazione seriale, uno spazio nel quale sia gli autori che i lettori possono immaginare gli sviluppi della storia e riflettere sugli eventi passati. [...] E per quanto la trasmissione in palinsesto sia arbitraria e artificiale, essa ha il vantaggio di creare quello schema di consumo collettivo e simultaneo che concede il tempo di riflettere sull'universo narrativo che si va man mano delineando. ⁷¹

Anche se oggi il palinsesto ha in gran parte perso la propria posizione nello scenario dei consumi audiovisivi, la serialità continua a portare con sé quella ritualità della fruizione che la contraddistingue: persino nei casi di serie rilasciate in blocco da piattaforme come Netflix o Amazon Prime Video, che si prestano e quasi invitano al *binge-watching*, e rappresentano di gran lunga il più profondo mutamento nelle pratiche di consumo nella storia della serialità, la divisione in episodi ci indica comunque dove sono le pause, porta con sé i suoi checkpoint ufficiali, i momenti comodi e "giusti" per fermare la riproduzione e assaporare quello che abbiamo appena visto prima di caricare la puntata successiva, o andare a prenderci uno snack, o sospendere la visione perché la giornata è finita e dobbiamo rimandare il seguito all'indomani. L'esistenza dell'intervallo programmato tra un episodio e l'altro, e il fatto che questo intervallo continui a esistere anche nei casi in cui le nuove tecnologie permetterebbero di eliminarlo e di rilasciare un unico lungo prodotto audiovisivo di otto, dieci, venti ore, è il segreto che mantiene viva la forza rituale delle serie tv. Nell'era dei prodotti culturali puntiformi, adatti al consumo individuale e plasmati sull'imperativo dell'usa e getta, il cui contenuto svanisce non appena finisce la visione ed è destinato a essere sostituito da altri contenuti sempre nuovi, a «biodegradarsi» perché tutto ciò che dura è un «impaccio», ⁷² le opere seriali sono quelle opere in cui il racconto inizia e finisce ma poi inizia di nuovo, e il mondo che avevamo visto prima torna davanti ai nostri occhi, non per ripartire da zero, ma per riprendere il percorso che ha interrotto quando l'abbiamo lasciato, pronto a progredire ancora. Che appartenga-

70 R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2008, pp. 65-66.

71 Mittell, *Complex Tv*, pp. 61 e 83.

72 Bauman, *Modus vivendi*, cit., p. 118: «Il tempo scorre, e il trucco sta nel cavalcare l'onda. Se non vuoi affogare, devi continuare a surfare, e questo significa cambiare il guardaroba, il mobilio, la tappezzeria, l'aspetto, le abitudini – in breve, te stesso – il più frequentemente possibile».

no all'era del palinsesto o a quella della tv complessa, che siano una *sitcom* a episodi autoconclusivi o un *serial* a trama continua le cui puntate «sono segmenti non autosufficienti, ordinati secondo una sequenza precisa, ognuno dei quali presuppone tutti i precedenti»,⁷³ le serie sono *strutture persistenti*, «permanenti nel tempo e nello spazio mediale, [...] soggetti abnormi, che sconfinano nel tempo e nello spazio, dalla lunga durata».⁷⁴ Forme che sopravvivono alla loro fine provvisoria e all'aprirsi del «tempo che non c'è, quello dell'attesa, quello che ci separa dal prossimo appuntamento»,⁷⁵ e in questo modo ripristinano nella modernità una struttura che «incide direttamente sul nostro stesso fare esperienza del tempo».⁷⁶ Persino nei formati più apparentemente disorganici, quelli delle serie antologiche come *Black Mirror* o *American Horror Story*, che possiamo guardare senza seguire un ordine determinato, a persistere è il meta-mondo della premessa filosofica, tematica o estetica che fa da sotterraneo filo conduttore ai vari episodi, e che sollecita il nostro istinto a fare ipotesi in un modo che è sì diverso da quello di un *cliffhanger*, ma non è meno impellente. Anzi, la nostra competenza di spettatori seriali viene mobilitata forse soprattutto quando il rapporto tra gli episodi non è «letterale», cioè non presenta una consecutività cronologica e narrativa perfettamente lineare, ma un percorso sincopato in cui tra una puntata e l'altra si inseriscono vuoti, slogature, spostamenti di focus più o meno marcati che ci stimolano a prestare attenzione al tema comune, a dare una seconda lettura a quanto visto per ricostruire mentalmente le connessioni apparentemente sospese, a scoprire le regole intrinseche della sequenza.⁷⁷

Naturalmente, delle differenze interne esistono, e la stagione della tv complessa ha portato sulla scena dei mutamenti, in primo luogo nel grado di intensità e dedizione richiesto al pubblico. Rispetto alle serie della prima *golden age*, quelle fatte apposta perché, all'interno della rassicurante griglia del palinsesto, ogni singolo episodio potesse essere seguito «senza

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

73 Rossini, *Le serie TV*, cit., p. 156.

74 I.A. De Pascalis, G. Pescatore, *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi*, in *Ecosistemi narrativi*, cit., pp. 19-30: pp. 22-23.

75 S. Carini, «Quality Tv». *Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza*, in «Ácoma», 36, 2008, pp. 14-24: p. 16.

76 F. Marineo, *Una fenomenologia del tempo seriale*, in *Tempo di serie*, cit., pp. 119-129: cit., p. 125.

77 È la dinamica che Mittell definisce «estetica funzionale»: la costruzione di un prodotto narrativo che non vuole essere interessante solo per il contenuto che veicola ma anche o soprattutto per il virtuosismo con cui lo espone, che funziona come una sorta di «effetto speciale narrativo» la cui efficacia si basa anche sulla manipolazione delle «norme intrinseche del programma» (*Complex Tv*, cit., p. 89). Cfr. S. O'Sullivan, *Sei elementi della narrazione seriale*, trad. it. di F. Gobbo, in «Allegoria», 83, 2021, pp. 16-36: p. 28: Tra gli elementi fondamentali che contraddistinguono le narrazioni seriali, la costruzione dei mondi rappresentati (*world-building*) è quello «in cui la relazione con il tempo è più evidente, dal momento che la natura di molti racconti seriali è quella di costruire in maniera graduale il proprio universo diegetico: la nostra comprensione dei luoghi creati da un serial è la testimonianza implicita della nostra dedizione, in termini di tempo, al racconto seriale stesso».

impegno”,⁷⁸ e che a questo scopo resettavano la scena a ogni iterazione per liberare gli spettatori sia dalla necessità di ricordarsi le premesse sia dall’inconveniente di dover aspettare un’altra puntata per conoscere il finale, la *quality tv* ha insegnato agli spettatori a guardare le serie dall’inizio alla fine, «partendo dal presupposto che una serie sia una narrazione cumulativa che si espande nel tempo, invece di ristabilire un equilibrio stazionario alla fine di ogni episodio»,⁷⁹ e rendendo chiaro che la completezza e l’ordine delle parti non sono più fattori indifferenti alla comprensione dell’opera. Tende a diffondersi l’imperativo dell’integrità della fruizione: le opere seriali di oggi non sono più aperte all’accesso del pubblico in qualunque momento, assolvono alla loro parte del patto estetico solo in cambio di una fruizione lineare, ordinata e completa, rendono chiaro che il costo dell’accesso in un punto casuale è altissimo e può compromettere il piacere estetico potenziale dell’intera opera, o almeno quella parte di piacere estetico che l’opera affida alla costruzione graduale della parabola narrativa e alla rivelazione progressiva di verità inizialmente nascoste e accuratamente centellate. Situazione che si ripercuote anche sulla natura delle comunità ermeneutiche. «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»,⁸⁰ cioè di radunare quel particolare tipo di comunità ermeneutica ristretta che è composta dalla «quality audience»,⁸¹ l’«audience competente»,⁸² quella che tende «a seguire i programmi complessi con maggiore dedizione di quanto non faccia con i programmi tradizionali, costruendo intorno a queste serie solide community online, attraverso le quali i fan possono dare il loro feedback all’industria». ⁸³ Un tipo di gruppi straordinariamente compatti e colti, che non si esprimono solo nell’interazione diretta con le produzioni (e magari arrivano a fare notizia, come «quando una comunità di fandom si costituisce in un “gruppo di pressione” che riesce a far cambiare idea a un produttore circa la cancellazione di uno show [...]. O quando i produttori tengono in conto il parere del pubblico per rimediare a svolte del plot non gradite o per modificare la traiettoria di certi personaggi nell’universo narrativo»),⁸⁴ ma soprattutto ingaggiando un duello interpretativo con la complessità proposta dagli

78 Rossini, *Le serie TV*, cit., pp. 34-35. Vd. «For most of its history, prime time’s collective memory was erased every seven days»: R.J. Thompson, *Television’s Second Golden Age. From «Hill Street Blues» to «E.R.»*, Syracuse University Press, New York 1997, p. 33.

79 Mittell, *Complex Tv*, cit., p. 47.

80 Cardini, *Il tele-cinefilo*, cit., p. 20.

81 Thompson, *Television’s Second Golden Age*, cit., p. 67.

82 Scaglioni, *Tv di culto*, cit., p. 83.

83 Mittell, *Complex Tv*, cit., p. 74.

84 C. Bioni, *Pubblici, utenti, spettatori: il ruolo dell’audience nell’ecosistema dei media*, in *Ecosistemi narrativi*, pp. 163-185: p. 175.

autori, facendosi carico dell'impegno richiesto da quelle serie "di qualità" che insistono sul loro continuo farsi bibliografia di se stesse, che non ammettono distrazioni, salti o dimenticanze. Guardare le serie – e soprattutto queste serie – dall'inizio alla fine, seguendo l'ordine in cui è stato previsto che fossero viste, perché un episodio *non* vale l'altro, ci restituisce una forma dell'apprendere e del mettere a frutto ciò che si è appreso che conferisce stabilità e progresso all'esperienza in una fase storica in cui ogni azione è confinata a se stessa e non crea alcun bagaglio di esperienza. E lo può fare perché ormai le serie tv sono arrivate a quel punto del loro percorso di maturazione estetica che permette loro di prendersi sul serio come linguaggio artistico e quindi di prenderci sul serio come suoi destinatari, affidandoci la responsabilità di prestare abbastanza attenzione ed essere sufficientemente sofisticati da consentire l'esistenza di sperimentazioni formali e narrative che veicolano la complessità.

Le serie che guardiamo e commentiamo insieme per mesi e anni forniscono un mezzo per correggere la liquefazione sia del tempo che della società, creano regole stabili e persistenti in un mondo dominato dal dogma della sostituzione compulsiva di tutte le sue parti che invalida l'esperienza, ripristinano la comunità creando un *legame*, «un termine che indica la stabilità dei corpi solidi, la loro resistenza alla "separazione degli atomi"»,⁸⁵ offrono un'esperienza di incontro che non è l'incontro «tra estranei» che domina la modernità liquida, nel quale «non si riprende il filo lì dove lo si era lasciato al termine del precedente, non c'è alcun aggiornamento sulle pene, le tribolazioni o le gioie vissute nel frattempo, niente da ricordare o raccontare [...] è un evento *privo di un passato*. E spesso è anche *senza futuro*»,⁸⁶ ma è un incontro tra individui che progrediscono nella loro interazione, perché «quality tv has a memory»,⁸⁷ il "quality telefilm" «è un telefilm con una memoria, che continuamente fa riferimento a precedenti storie, episodi, personaggi»,⁸⁸ e noi che li commentiamo siamo curatori e alferi di questa memoria, che diventa anche nostra e ci costruisce.

Come e forse più che nel romanzo, le storie seriali ci danno modo di fare esperienza di quel fatto banale e importantissimo che è «comprendere come e perché gli episodi successivi hanno condotto a questa conclusione, la quale lungi dall'essere prevedibile, deve essere congrua»,⁸⁹ e comprendendo queste storie nella loro estensione temporale, costruita grazie al dono della persistenza, diamo forma e struttura alla nostra stessa temporalità, che possiamo poi vivere collettivamente. È difficile, e forse inutile,

Presenza
e persistenza.
Il ruolo delle
serie tv nell'era
del tempo liquido

85 Bauman, *Modernità liquida*, cit., pp. XXIX e XXII.

86 *Ivi*, p. 104.

87 Thompson, *Television's Second Golden Age*, cit., p. 14.

88 Carini, «Quality Tv», cit., p. 14.

89 Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit., p. 112.

stabilire se diamo importanza alle serie tv perché sono diventate grandi, complesse, “di qualità”, o se le serie tv sono diventate quello che sono perché abbiamo prestato loro abbastanza attenzione, perché non c’era più molto altro a cui prestare attenzione. Ma si può dire che le serie tv ci salvano dal rischio di passare tutta la vita nella «fascia oraria delle Bermude», e forse ci curano dalla crisi della presenza.