

Pilot, l'importanza della prima impressione

Emiliano Chirchiano

Università degli Studi di Napoli Federico II

Nell'attuale scenario televisivo post-seriale, in cui tutte le caratteristiche della serialità televisiva vengono in qualche modo trascese, è ancora corretto parlare di pilot?

Nel tempo concesso da un singolo episodio, il pilot può mostrare solo la superficie di contenuti che si riveleranno, probabilmente, molto più complessi. In uno strano ménage à trois, prima di conquistare il cuore del pubblico, deve convincere il network, assecondandone le logiche economiche e produttive. Più il serial andrà avanti più le trame e i personaggi prenderanno strade differenti da quelle mostrate nell'episodio iniziale; a volte superando le aspettative, a volte deludendole.

Quello che si instaura tra pubblico e serie televisiva è un legame. Proprio come accade in una relazione affettiva, la prima impressione acquista fondamentale importanza. Il pubblico deve innamorarsi della serie, dei suoi personaggi, delle atmosfere, del microcosmo di relazioni affettive. Come si sposa questo concetto di episodio strutturante con le nuove modalità distributive offerte dalle piattaforme nate dall'ibridazione tra web e televisione (Netflix, Sky On Demand ecc.)?

Le nuove abitudini di fruizione da parte di un pubblico che presenta caratteristiche bulimiche, abituato sempre di più al binge-watching e insofferente al ritmo cadenzato imposto dal palinsesto, minimizzano l'impatto di questo speciale episodio?

Esaminare il modo in cui le serie televisive iniziano diventa uno strumento fondamentale per comprendere a pieno la narrazione seriale contemporanea.

In the current television scenario, where all the features of TV series are somehow transcended, is it still correct to talk about "pilot episodes"? In the time of a single episode, the pilot can only show the surface of far more complex contents and, in a curious ménage à trois, before conquering the hearts of the audience, it must persuade producers, complying with their economic and productive logics. Audiences and series establish a bond. Just as in a loving relationship, the first impression is crucial. The audience must fall in love with the series, its characters, the atmosphere, the microcosm of emotional relationships. How can we blend this concept of a structuring episode with new distribution methods offered by platforms born from web and television hybridization? Dose the new habits of a bulimic audience, used to "binge-watch" and intolerant to the rhythm imposed by the TV schedule, minimize the impact of this special episode? Studying how TV series begins becomes a fundamental tool to understand the contemporary narrative.

Key Words: TV Series, Storytelling, Post-broadcast Television

L'esperienza storica della televisione e dei suoi modelli narrativi, così come quella del cinema, è indissolubilmente legata alla dimensione industriale di cui è espressione. Non può esistere cinema o televisione artigianale, sia per il denso insieme delle professionalità coinvolte, sia per la natura di media di massa. Come afferma Sergio Brancato (2011):

Dietro la fortuna del telefilm [...] esiste un vasto e diversificato processo di serializzazione del prodotto estetico che ha vissuto nell'azione di media dalle caratteristiche tecno-culturali tra loro assai diverse, eppure apparentati dalla comune adesione al piano sistemico della comunicazione industriale. (p.13-14)

Senza quindi cadere in tentazioni apocalittiche o visioni della produzione audiovisiva legate a esperienze – fondamentali quanto remote – della sociologia dei media dai toni *francofortesi*, possiamo guardare al *pilot* (termine inglese che indica il primo episodio di una serie televisiva) come al prototipo di una serie: il modello originale, il primo esemplare di un costrutto culturale rispetto al quale verranno prodotti i successivi episodi.

Ogni episodio seguente, infatti, sarà una sua estensione “genetica”, una graduale esplorazione delle circostanze, dei personaggi e dei temi in esso stabiliti. I pilot, in questa prospettiva, rappresentano la cosmogonia dell'universo-racconto, l'inizio di qualcosa che - come accade nel caso della lunga serialità – potrà potenzialmente non avere fine. Il pilot è una promessa vincolante, la prima stesura di un “contratto” che espone allo spettatore ciò cui andrà incontro se deciderà responsabilmente di seguire la serie. Ogni episodio successivo sarà quindi, in qualche modo, allo stesso tempo uguale alla sua matrice ma - nel complesso - diverso. L'impianto narrativo, la premessa, sarà costantemente presente restando stabile fondazione per il corso di tutta la narrazione.

La natura prototipica del pilot, però, non si evince dalla sola struttura narrativa. Anche la composizione del cast, ad esempio, rientra nei termini di questo contratto che lega audience e autore. L'insieme degli attori resterà, per la durata della serie, quasi del tutto inalterato: al suo interno troveremo i cosiddetti *regulars*, attori presenti regolarmente nella maggior parte degli episodi, interpreti dei ruoli principali, e numerose *guest-star*, ospiti, che arricchiranno di volta in volta il cast dei singoli episodi con personaggi a volte ricorrenti ma non presenti stabilmente.

L'inizio, per una narrazione serializzata, è un momento letteralmente fondante. Stabilisce ciò che seguirà nelle dinamiche della storia ma, soprattutto, nell'ambito dell'ibridazione tra logiche industriali e produzione artistica rappresentata dalla serialità televisiva, se lo spettatore (figura che in questo caso corrisponde anche al consumatore) sarà motivato a proseguire nella sua attività di consumo. Come conferma una oramai ampia letteratura sociologica, lo spettatore non è tuttavia un soggetto passivo, subalterno alle logiche del consumo industriale; al contrario, la forma dell'industria cinematografica deriva dalle scelte spettatoriali e dalla loro analisi: lo *studio system*, il sistema dei generi, l'importanza dei dati generati dalle più moderne piattaforme distributive, possono essere considerati come un “organismo industriale cresciuto a ridosso dello spettatore e solamente grazie alle sostanze che questi gli metteva a disposizione” (Denunzio, 2004, pp.136-137). Ciò è ancora più pertinente in un orizzonte della comunicazione

caratterizzato dallo scompaginamento della massa e dal riequilibrio del rapporto di forza tra autore e spettatore, le cui distanze sono quotidianamente minimizzate grazie alla convergenza fra media (Jenkins, 2007) innescata dalle tecnologie digitali. Esaminare il modo in cui le serie televisive hanno inizio è quindi uno strumento fondamentale per comprendere a pieno il funzionamento della narrazione seriale: sia essa televisiva, legata alla distribuzione broadcast, sia essa post-seriale, rivolta ai pubblici disaggregati.

Il big-bang della narrazione seriale

Sostenere che “tutte le serie hanno un inizio” può sembrare ovvio, ma sottintende una complessità oggettiva relativa al prodotto televisivo. Per quanto riguarda alcune specifiche tipologie di serialità, in particolare le soap opera e la lunga serialità televisiva (pensiamo, per esempio, a *I Simpsons*, presenti nei palinsesti televisivi da oltre 20 anni, o serie particolarmente longeve come l’italiana *Un posto al sole*) gli inizi narrativi sono così infinitamente remoti che solo una piccola percentuale degli spettatori può affermare di ricordarli esattamente, mettendo in discussione il valore fondamentale dell’episodio pilota.

Questo fenomeno, in realtà, non riguarda solo serial straordinariamente lunghi: spesso gli spettatori, anche per serie che non raggiungono durate ventennali, si aggregano al flusso narrativo senza partire dall’inizio, incrinando le certezze sull’idea di uniformità della narrazione concepita dagli autori. Mettendo in dubbio l’importanza della prima impressione data dal pilot; venendo meno a quel primo contatto fra autore e spettatore di cui si parlava in precedenza. Proprio per sopperire a questa mancanza, uno degli obiettivi principali sia dei *recaps* (i riassunti delle puntate precedenti posti in capo ai nuovi episodi) che dei *season premiere* (gli episodi che danno inizio a una nuova stagione di un serial) è quello di invitare nuovi spettatori a seguire una narrazione che ha già avuto inizio, utilizzando alcuni artifici narrativi – è il caso, ad esempio, dei “micro-inizi” - che servono sia a ri-orientare i vecchi spettatori, riannodando i fili di una narrazione a volte sospesa per lunghi periodi necessari alla lavorazione, sia ad accoglierne nuovi.

Con l’affermarsi delle versioni home video - prima con le cassette VHS poi con i supporti ottici DVD e Blu-ray Disc - e l’emergere di piattaforme di streaming che offrono la possibilità di fruire delle intere stagioni, consegue l’abitudine, nel mondo spettatoriale, di guardare i prodotti seriali dall’inizio, non affidandosi più ai passaggi televisivo, rendendo l’esperienza narrativa - soprattutto per i prodotti maggiormente complessi - più gratificante. L’emergere di nuove tecnologie e modalità distributive permette a questa nuova tipologia di spettatore di gestire in completa autonomia i tempi della fruizione, modificando ulteriormente il rapporto di forza tra autore e spettatore. Anche nello scenario attuale, che vede convergere l’esperienza spettatoriale di media differenti (Denunzio, 2004), confondendo cinema, fumetto, videogames, Tv generalista, Tv tematiche e piattaforme di streaming, il pilot parte con un pesante carico di responsabilità.

Per quel che concerne la sfera economica serve come banco di prova per la serie, fornendo un’infrastruttura per il programma, la definizione del cast, le tecnologie

necessarie, le professionalità da coinvolgere nel progetto e la valutazione dei conseguenti costi. Oltre a pianificare la redditività dello show, il pilot è una scommessa che deve convincere prima di tutto un ristretto pubblico di dirigenti televisivi a caccia di un possibile successo, poi i potenziali spettatori che, coinvolti dalle storie, proseguiranno la loro attività di fruizione. Il pilot, quindi, ci mostra una visione in fieri di quello che la serie potrà divenire, cercando di orientare gli spettatori all'interno della storia. Nell'arco di un solo episodio è necessario introdurre il cast principale in modo da rendere evidenti le peculiarità dei protagonisti in una maniera sufficientemente originale da non cadere nello stereotipo o nella clonazione di archetipi fin troppo familiari, cercando di distaccarsi dalla convenzionalità, da non sembrare qualcosa di "già visto" pur rimanendo all'interno dei confini stabiliti dal genere, strumento essenziale per la configurazione dell'orizzonte delle aspettative del pubblico e per la definizione delle caratteristiche comunicative di un programma (cfr. Grignaffini, 2004). Se la fiction seriale costituisce di per sé ciò che possiamo definire come macro-genere del racconto audiovisivo (cfr. Innocenti & Pescatore, 2008), la categorizzazione ulteriore in generi determina il modo in cui questi vengono selezionati, distribuiti e interpretati. Nell'attuale contesto mediatico, che vede ridotta l'importanza della televisione generalista in virtù dell'espansione delle televisioni tematiche, alcune delle quali legate indissolubilmente a un genere tanto da farne riferimento nel loro stesso nome, definire il genere di una fiction è una valutazione indispensabile per definire il progetto produttivo. Il concetto di genere, in particolare per i prodotti televisivi, presuppone una costante ibridazione e ri-combinazione all'interno delle narrazioni. Lo sviluppo, dicevamo, delle pay-tv tematiche, è strutturato particolarmente intorno a mercati di nicchia che rispecchiano specifiche preferenze.

Soprattutto nella fase generalista della costruzione di racconti seriali l'industria ha cercato di imporre, col meccanismo dei generi, uno standard, una modalità produttiva in grado di ottimizzare il rapporto tra impresa culturale e consumo (Brancato, 2011). Le rigide regole produttive imposte dai network influenzano il linguaggio della serialità, ma, allo stesso tempo, i suoi codici stilistici determinano un ben preciso patto comunicativo con lo spettatore (Cardini, 2004). Sebbene la televisione stia vivendo oggi una fase di degenerazione (Brancato, 2007) e di ibridazione tecnologica e culturale, ai pilot è ancora affidato il compito gravoso di sintetizzare questa complessa chimica per cui i nuovi show, rispettosi della loro ambigua natura bifronte, devono essere contemporaneamente originali e innovativi quanto familiari e comprensibili al pubblico. In maniera apparentemente contraddittoria, i pilot si dimostrano essere gli episodi più "atipici" delle serie ma anche un mezzo convenzionale con cui le serie vengono vendute ai network e agli spettatori stessi; incaricati di una doppia funzione: quella di istruire e stimolare il pubblico (Mittel, 2015). Guidare lo spettatore durante l'inizio della narrazione, orientandolo alle norme intrinseche adottate dalla serie, presentando le proprie strategie in modo da creare sintonia con lo stile del racconto.

Sia dal punto di vista narrativo che dal punto di vista produttivo esiste un reticolo complesso di opzioni che caratterizzano gli episodi pilota. Una volta messa a punto la struttura della serie, i suoi protagonisti e la rete delle loro interazioni, e giunti a chiarire

quali siano i conflitti e come andranno superati, resta da concepire quali storie raccontare e come farlo.

Dal punto di vista narrativo possiamo distinguere due tipologie di pilot: l'episodio regolare o la premessa (*premise pilot*). Ognuno di questi approcci ha vantaggi e svantaggi che vanno attentamente valutati: partire nel modo sbagliato può avere effetti disastrosi sulla riuscita dell'intero progetto. Mentre un *premise pilot* imposta la narrazione mostrando una serie di eventi da cui scaturiscono i conflitti e i rapporti dei protagonisti, un approccio differente, legato forse in maniera più stretta alla struttura della serialità classica, è quello dell'episodio regolare. In questo caso il pilot dovrà introdurre personaggi e intrecci all'interno di una struttura iterativa in un episodio regolare.

L'idea del *premise pilot* si discosta maggiormente dalla struttura classica della serialità televisiva, permette di introdurre al pubblico i personaggi e gli eventi in una maniera molto più semplice e lineare. È il tipo di esordio narrativo a cui siamo abituati spesso nel cinema e nel romanzo. Scrivere un pilot sotto forma di episodio regolare è un esercizio molto complicato: riuscire ad introdurre una storia e nello stesso tempo creare una struttura ripetibile è molto complesso visto che i conflitti messi in gioco nella creazione della storia non possono riprodursi in ogni singolo episodio, poiché la narrazione seriale evolve costantemente nell'oscillazione tra differenza e ripetizione.

Nello scegliere quale struttura dare al pilot, molto dipende dal genere di serie che si sta cercando di costruire. Le forme narrative più eterogenee convergono nel panorama televisivo, ibridando di continuo le loro caratteristiche. I pilot premessa sono più legati alle nuove forme del racconto seriale, distanti dalla struttura e dalla ripetibilità. Essi vengono raccontati con un linguaggio molto più simile a quello di un lungometraggio cinematografico: la narrazione in questo caso diventa più complessa, rompe il vincolo dell'iterazione e di facile accessibilità alla storia, richiedendo uno sforzo di attenzione maggiore da parte dello spettatore, che dovrà conoscere il pregresso di ogni episodio per poterlo comprendere. È il caso, questo, di recenti serie di particolare successo come *Game of thrones* o *Stranger Things*, che pur mantenendo alcuni legami con la struttura seriale possono essere assimilati a lungometraggi della durata di un'intera stagione, suddivisi in episodi per puro esercizio di comodità, e spesso fruiti come tali, in modalità bulimiche come il *bingewatching*.

Iniziare a raccontare una storia, introdurre i protagonisti all'interno di un reticolo ripetibile e riconoscibile è legato, invece, a un tipo di narrazione "procedurale" (si pensi alle varie serie poliziesche come *C.S.I.*, *La signora in giallo*, *Il commissario Montalbano*, basati su una struttura centrata sul "caso del giorno") riconducibile ad un approccio classico, ma ancora esistente e in piena salute, della serialità.

Se la serie di stampo procedurale tende a sviluppare una forma d'indipendenza inter-episodica, le serie che iniziano con un *premise pilot* costringono invece lo spettatore a considerare una macro-storia che funge da collante narrativo, fondamentale ai fini della comprensione e allo stesso riconoscimento del microcosmo seriale di riferimento.

Il pilot di *Lost*, ad esempio, raccontando il naufragio dei protagonisti su una misteriosa isola deserta è uno dei più classici esempi di *premise pilot*: senza gli eventi raccontati in questo episodio non avrebbe senso l'intero impianto narrativo. Avremmo potuto

raccontare la stessa storia di *Lost* partendo con un episodio regolare? Probabilmente sì, ma affrontando molte più difficoltà. La premessa, in questo caso gli effetti dell'incidente aereo di cui siamo testimoni nel primo episodio, ci permette di comprendere il senso dell'intera narrazione. Diversamente avremmo dovuto caricare lo spettatore di un ulteriore livello di complessità nel decifrare il rebus dei flashback, affidando a questi ultimi anche la narrazione dell'evento che ha accomunato il loro destino, proiettandoli sull'isola misteriosa.

D'altro canto *Mad Men*, pur essendo una serie che per molti aspetti ha segnato in maniera indelebile il modo di fare televisione, ha una struttura assolutamente regolare e il suo pilot non ha nulla di diverso da qualunque altro episodio della serie, pur essendo questa una serie sofisticata e complessa, lontana anni luce dalla semplicità delle strutture procedurali che solitamente caratterizzano questa tipologia di pilot.

Ancora, il pilot del telefilm di culto degli anni novanta, *Twin Peaks*, vera e propria pietra miliare della post-serialità (cfr. Brancato, 2011; Abruzzese 1984), si apre con due minuti e mezzo di titoli di apertura, cosa che per il pubblico odierno può rappresentare una strana anomalia. Sullo sfondo delle riprese del lavoro quotidiano di una segheria industriale, accompagnati da una musica sognante, gli spettatori sono introdotti all'interno di un'atmosfera rilassata e meditativa, inusuale rispetto ai ritmi televisivi canonici.

Ai titoli di apertura segue una sequenza che, allo stesso tempo, ne mantiene il tono e ne rompe il ritmo. Vediamo Josie intenta in alcune attività - mantenendo il tono languido della ripresa precedente - della sua routine mattutina, quindi Pete che ritrova il corpo senza vita di Laura Palmer (avvolto, come probabilmente molti di voi ricorderanno, iconicamente nella plastica) e chiama l'ufficio dello sceriffo ottenendo una risposta, involontariamente comica, dalla receptionist Lucy. Come vediamo, nei soli primi cinque minuti dell'episodio lo spettatore è introdotto a stranianti accostamenti di stile, una visione ironica di momenti drammatici (il ritrovamento del cadavere e la risposta di Lucy alla chiamata) e, in generale, un'atmosfera che spesso rasenta la sfera onirica; in cui il pubblico è volutamente abbandonato all'incertezza su come rispondere emotivamente a ciò che accade sullo schermo. Queste tendenze vengono rafforzate nel corso dell'episodio, che, tra le altre cose, istituisce la norma intrinseca che ogni episodio si svolge nel lasso di tempo di un giorno. Il finale aperto dell'episodio intriga gli spettatori invogliandoli a proseguire nella serie, mentre lo stile e la forma narrativa stabiliscono cosa aspettarsi dai successivi episodi.

In *How I Met Your Mother* la serie si apre con una sovraimpressione che recita "Anno 2030" sull'inquadratura di due adolescenti che guardano verso la telecamera. Una voce fuori campo (del Ted del futuro) recita: «Ragazzi, ho intenzione di raccontarvi una storia incredibile: la storia di come ho incontrato vostra madre». Citare il titolo della serie nella prima battuta del pilot può apparire banale. In realtà questa apertura stabilisce, nell'arco di pochi secondi, i contorni della serie e la sua modalità narrativa: sappiamo sin da subito che HIMYM utilizzerà la forma del racconto di vecchi ricordi da parte del protagonista, con l'utilizzo di voci fuori campo e sovraimpressioni grafiche. Il pilot procede mostrando il piglio auto-ironico della voce narrante: alla domanda della figlia "durerà molto?", il Ted del futuro risponde laconicamente "Sì"; una risposta che possiamo considerare particolarmente adatta vista la longevità della serie (durata ben 9 stagioni). Il racconto prosegue con il

primo flashback, “25 anni fa”, e vengono introdotti i cinque protagonisti e i luoghi chiave del racconto. Le loro relazioni e il loro passato verranno inclusi nella storia mediante l'utilizzo di fermo-immagine, flashback (a volte incorporati all'interno di altri flashback) e split-screen. La voce del Ted del futuro risponde alle domande dei figli e, indirettamente, a quelle degli spettatori. Il pilot mette subito in mostra anche una strategia trans-mediale in fase embrionale (vista l'età anagrafica dello show): Barney, uno dei protagonisti, nel corso dell'episodio fa riferimento al suo blog; un sito realmente esistente, ospitato sui server della CBS, in cui il personaggio riflette e approfondisce, nel suo particolare stile, gli eventi di ogni episodio. In questo episodio vengono introdotti anche degli elementi che dispongono una netta linea di demarcazione da altre serie comedy che hanno trattato argomenti simili: se parliamo di cinque amici trentenni con gli intrecci delle loro vite metropolitane, non possiamo evitare di sentire fortissimo l'eco dell'impianto narrativo di *Friends*. Rispetto a quest'ultima, però, *HIMYM* imposta una narrazione più complessa e un intreccio dal sapore spesso misterioso, stuzzicando la curiosità dello spettatore. Mostrando, da un lato, la struttura familiare e consolidata della sit-com, mettendo però evidenza gli elementi che la differenziano da tutte le serie che l'hanno preceduta.

La stagione degli amori

L'industria televisiva, in quanto tale, non può sfuggire alla contingentazione e alla sincronia imposta ai tempi del lavoro. La lavorazione delle serie televisive non può sfuggire a questa logica. Esistono, quindi, specifici periodi dell'anno in cui le serie vengono progettate, cercando di pareggiare l'equilibrio tra attività industriale e opera dell'ingegno: da un lato, come dicevamo, la necessaria libertà per gli sceneggiatori di scrivere una storia che sia al contempo nuova ma generalizzabile, di immaginare mondi narrativi disarticolabili in maniera seriale; dall'altra, l'esigenza tangibile di recuperare le migliori professionalità e le attrezzature necessarie alla sua creazione, individuare le location più adatte alla narrazione e alla lavorazione, tenendo conto degli invalicabili limiti di spesa imposti dal budget. Assistiamo quindi, in alcuni specifici e limitati periodi dell'anno, a vere e proprie corse contro il tempo per costruire una squadra di professionisti che possa garantire al prodotto televisivo un successo duraturo. Questo periodo, prendendo in analisi il sistema televisivo statunitense, avanguardia assoluta per quel che riguarda la produzione di serialità televisiva, si estende tra l'estate e l'inizio dell'autunno. A ridosso della trasmissione di serie considerate di minore importanza - e per questo trasmesse nel periodo estivo, nel quale l'ampiezza della platea televisiva si contrae attirando meno investimenti pubblicitari - gli uffici dei maggiori network televisivi si affollano di bozze di potenziali successi televisivi: i cosiddetti *elevator pitch* (veloce sinossi di una possibile serie televisiva, così stringata da poter essere letta nella durata di un viaggio in ascensore). Solo una piccola parte di questi brevissimi abstract riesce, nel ristretto spazio loro concesso, a far breccia nel cuore dei produttori mostrando tutto il proprio potenziale narrativo e commerciale; pochi secondi, lo spazio di una veloce lettura per impressionare

positivamente i dirigenti dei network, convincerli del successo del progetto passando alla delicatissima fase di pre-produzione. All'inizio della stagione autunnale, le idee che dimostrano di disporre delle caratteristiche necessarie per diventare un prodotto televisivo seriale passano alla fase di pre-produzione.

Il casting, il processo di selezioni del nucleo di attori che prenderà parte alla narrazione televisiva, è uno dei momenti più delicati di questo processo, al pari della scrittura della sceneggiatura. Scegliere gli interpreti di una serie TV è, infatti, un delicato esercizio di redazione e pianificazione. Ogni attore porta con sé il suo bagaglio pregresso di interpretazioni, fandom, successi e insuccessi, creando una vera e propria intertestualità (Kristeva, 1967) che mette in relazione la serie con altre serie che hanno visto gli stessi attori protagonisti.

Italo Calvino, nel suo celebre meta-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), esemplifica in maniera limpida il meccanismo dell'intertestualità, nelle parole di uno dei suoi protagonisti:

Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. Questo non avviene senza sforzo: per comporre quel libro generale, ogni libro particolare deve trasformarsi, entrare in rapporto coi libri che ho letto precedentemente, diventarne il corollario o lo sviluppo o la confutazione o la glossa o il testo di referenza.

Per le serie televisive l'intertestualità ha un ruolo ancora più significativo rispetto a quella del testo scritto. Tra una narrazione e l'altra ci sono in comune riferimenti assoluti e difficilmente occultabili: le maschere e il carisma degli attori protagonisti dello star-system (cfr. Brancato, 2010, 2014). Il casting, in questa prospettiva, costituisce uno strumento per la generazione di *cross-over* tra universi diversi - in maniera più o meno intenzionale - utilizzando attori che, prendendo parte a spettacoli differenti, portano con sé un patrimonio di espressioni, stili e volti immediatamente riconoscibili dallo spettatore. Questa ibridazione indiretta crea, nella mente dello spettatore, una più larga inter-testualità che, se controllata e costruita in maniera consapevole dagli autori, può portare al successo o all'insuccesso della serie stessa. È il caso di *Smallville*, serie che narra - sotto forma di *bildungsroman* - le vicende del giovane Clark Kent prima di divenire Superman, e che ha ospitato, nell'arco delle sue 10 stagioni, numerosi interpreti che in precedenza avevano preso parte a rappresentazioni (sia televisive che cinematografiche) delle avventure del super-eroe della DC comics.

Scegliere a quali casting partecipare è un'operazione di importanza strategica anche per gli attori. Lo script del pilot, come pure una sua bozza, deve convincere anche gli attori coinvolti del proprio potenziale. Le operazioni di casting, effettuati in un periodo così limitato, diventano per gli attori delle vere e proprie scommesse da fare a discapito - o a favore - della propria carriera: scegliere di prendere parte a una serie che si rivelerà un flop potrà avere ripercussioni gravi sulla possibilità di prendere parte, in futuro, a serie di alto profilo. Se poi il pilot, seppur realizzato, non dovesse essere scelto dal network per la produzione dell'intera serie, la partecipazione alla sua lavorazione si rivelerebbe una completa perdita di tempo e soprattutto, una scelta che preclude la partecipazione ad altre

serie. Questo sistema, come sottolinea Amanda Lotz (2007), mostra delle criticità anche dal punto di vista dei network: nei tempi ristretti della stagione dei pilot è necessario mettere sotto contratto creativi e attori per evitare il rischio che possano passare alla concorrenza. Questa necessità favorisce la nascita di accordi di lunga durata, innescando un meccanismo molto simile a quello degli studios hollywoodiani o delle compagnie teatrali.

Nell'era post-network, con l'emergere della tv via cavo e successivamente delle nuove piattaforme distributive che recidono definitivamente il legame tra televisione e post-televisione, la rigida stagionalità si sfalda, perdendo importanza. Non scompare del tutto la stagione dei pilot - i network televisivi esistono ancora, come i palinsesti e la messa in onda serialmente cadenzata - ma la sua importanza viene ridimensionata, spalmata sulla durata dell'intero anno, in una sorta di cantiere permanente. Alla programmazione stagionale si sostituisce una programmazione annuale, continua, sebbene il periodo che va da settembre a maggio continui ad essere l'obiettivo designato per le serie di maggior successo. Queste trasformazioni hanno portato a un riequilibrio delle forze in gioco all'interno dell'industria: liberare alcune parti dello sviluppo delle serie dalla calendarizzazione forzata apre un nuovo ventaglio di opportunità per sceneggiatori, attori e spettatori. Gli scrittori possono permettersi di sviluppare idee non convenzionali senza rischiare, nel caso in cui queste non venissero scelte per la produzione, di restare fermi per un'intera stagione. Lo spettatore, divenuto digitale (Denunzio, 2004, p. 266), è particolarmente interattivo e protagonista di nuove e molteplici forme di fruizione.

Il debutto in società

Dopo aver conquistato la fiducia dei produttori, degli sceneggiatori e degli attori coinvolti nel progetto, la serie - mediante il suo episodio pilota - è pronta a debuttare sugli schermi di quello che potrà diventare il suo pubblico, entrando a far parte del palinsesto televisivo. Negli ultimi vent'anni lo scenario delle trasmissioni è mutato fino a sembrare irriconoscibile. Strategicamente la televisione - intesa come medium di massa caratterizzato da una modalità distributiva broadcast - nonostante abbia innegabilmente perso il suo ruolo di riferimento, continua ad avere un ruolo di primaria importanza per quel che riguarda il primo contatto con il pubblico, soprattutto nel nostro scenario nazionale. La televisione generalista, in quanto matrice potenziale di tutte le proposte televisive, è ancora il luogo dove avviene il primo incontro con il programma. Lo spazio in cui il pubblico può incontrare, vedere per la prima volta, valutare e lasciarsi affascinare da qualcosa che ancora non conosce. Soltanto in un secondo momento deciderà se e come proseguire nella visione valutando tra le molte scelte disponibili: fidelizzandosi all'offerta cadenzata del palinsesto o piuttosto cercando di anticiparla, spostandosi su altre piattaforme e liberandosi dai vincoli temporali. Una pratica che ha molto in comune con lo *showrooming* - l'utilizzo dei negozi per visionare e testare le merci in vendita per poi acquistarle online su piattaforme di e-commerce - e che declassa il palinsesto della tv

generalista al ruolo di semplice vetrina traboccante di novità: strumento che riveste comunque un'importanza cardinale nel processo di vendita (Barra, 2015).

Che sia su un tradizionale schermo televisivo, su uno smart-phone, un tablet o sul monitor del pc, per il pilot ha inizio l'ultima fase della sua missione: convincere il pubblico a entrare a far parte dell'universo seriale, lasciarsi coinvolgere dagli sviluppi della narrazione e abbandonarsi al piacere del racconto. Seguire gli episodi è solo l'inizio di un processo laborioso che trascende la regolarità temporale televisiva, un punto di partenza per un pieno coinvolgimento dello spettatore, sempre più protagonista, con la sua interazione, di una fertile attività partecipativa. Al centro dell'universo esperienziale lo spettatore combina insieme frammenti e processi in base ai suoi personali obiettivi e al contesto d'uso in cui si trova (Brugnoli, 2009). All'origine di quest'universo, il pilot. Autentico big bang della narrazione seriale.

Conclusioni

Le recenti trasformazioni dello scenario televisivo hanno mutato anche il modo in cui i pilot vengono prodotti e presentati al mondo spettatoriale. Netflix, Amazon e altre piattaforme nate come strumento distributivo e da poco subentrate - mediante approcci innovativi che sfruttano particolarmente l'interattività con lo spettatore - anche nel processo produttivo, grazie alle loro caratteristiche intrinseche, possono ottenere un feedback del pubblico diretto e dettagliato, conoscendo più a vicino i gusti dei propri pubblici di riferimento. Possono quindi produrre più di un pilot per poi immetterli tutti - in contemporanea - sulla piattaforma di streaming. Analizzando i risultati dei singoli show - interrogando, in maniera diretta, i propri clienti chiamati ad esprimere il loro gradimento - sfruttano quindi un processo di *crowd-wisdom* (Surowieki, 2004) per decidere quali show produrre per un'intera stagione. Gli altri pilot vengono comunque resi disponibili alla visione e potranno, magari, essere prodotti in un secondo momento. Questo è anche un modo per testare idee fuori dall'ordinario - da riprendere successivamente - e soprattutto bloccarne lo sfruttamento da parte di network concorrenti.

È questo, ad esempio, il caso de "La svastica sul sole" serie tratta dal famoso romanzo di Philip K. Dick, selezionata dagli utenti all'interno di un roster di 5 pilot rilasciati contemporaneamente da Amazon agli inizi del 2015. Nell'estate 2016 Amazon ha perfino oltrepassato le barriere della propria piattaforma Prime pubblicando, gratuitamente, i pilot delle proprie serie su piattaforme aperte e gratuite come YouTube e Facebook; cercando di attirare nuovi potenziali abbonati mediante lo stesso meccanismo di showrooming che descrivevamo, precedentemente, per la tv generalista. Anche Netflix affida ancora al pilot il compito di agganciare l'attenzione del pubblico, scegliendo volontariamente di non produrre alcun trailer per le serie originals, prodotte in proprio; invogliando lo spettatore a iniziare direttamente la visione del prodotto seriale, dal primo episodio.

Nell'attuale scenario televisivo post-seriale, in cui tutte le caratteristiche della serialità televisiva vengono in qualche modo trascese, è lecito domandarsi se sia ancora corretto

parlare di pilot, riflettere sulla persistenza del suo ruolo. La forma seriale, una volta superate le barriere ideologiche e tecniche della trasmissione broadcast generalista, con la conseguente invasione dei territori appartenenti ai media personali, è mutata, maturata, sino a non riconoscersi più nell'etichetta che la contraddistingue. La lunga ed estenuante battaglia con il cinema sembra vinta, relegando quest'ultimo al ruolo di (grande) schermo tra gli schermi in cui viene, trans-medialmente, frammentata la narrazione.

L'importanza del singolo, primo episodio, sembra essere diminuita, pur continuando a mantenere un ruolo essenziale per il successo di una serie. Non è più necessario mettere in mostra tutti i propri talenti per conquistare, nell'arco della durata di un solo episodio, il cuore dello spettatore. Le serie, sempre più spesso, fanno parte di un complesso universo che coinvolge tutto il sistema mediale, un flusso che dialoga costantemente con altri media: libri, fumetti, animazione, videogiochi, film. Difficilmente lo spettatore si troverà spiazzato e impreparato di fronte all'inizio di una narrazione. Sempre che di inizio si possa ancora parlare. Lo spettatore decide di immergersi in un flusso continuo di storie, di universi narrativi complessi e coerenti. Impegnato in un loisir (Morin, 2002) che non rappresenta più soltanto il tempo, sottratto al lavoro, da dedicare a sé stessi: è un tempo pieno e impegnativo (Stebbins, 2007) che presuppone un rapporto continuo e simbiotico con i prodotti dell'immaginario.

Nota biografica

Emiliano Chirchiano, laureato con lode in "Comunicazione sociale, pubblica e politica" alla Federico II di Napoli con una tesi che indaga l'evoluzione e il ruolo cruciale della figura del "nerd" nel sistema mediale, è attualmente studente di dottorato di ricerca in "Scienze sociali e statistiche" presso l'ateneo Federiciano. È autore di articoli in materia di comunicazione e sociologia dei media pubblicati su importanti riviste scientifiche (Mediascapes Journal, H-Ermes journal of communication, Quaderni del circolo Rosselli). I suoi interessi di ricerca orbitano attorno l'influenza reciproca tra società e media, in particolare al rapporto ibridante tra tecnologie di rete, media audiovisivi e videogame.

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1984). *Ai confini della serialità*. Napoli: Società editrice napoletana.
- Aiello, L. (2005). *L'immunità dello spettatore*. Roma: Cooper.
- Barra, L. (2015). *Palinsesto*. Bari: Laterza.
- Brancato, S. (2007). *Senza fine*. Napoli: Liguori.
- Brancato, S. (2010). *La forma fluida del mondo*. S. Maria C. V.: Ipermedium libri.
- Brancato, S. (2014). *Fantasmia della modernità*. S. Maria C. V.: Ipermedium libri.
- Brancato, S. & Bernabei, V. (2011). *Post-serialità*. Napoli: Liguori.
- Brugnoli, G. (2009). *Connettere i punti dell'esperienza*. Intervento presentato Terzo Summit Italiano di Architettura dell'informazione, Forlì, 20-21 febbraio
- Calvino, I. (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.

- Cardini, D. (2004). *La lunga serialità televisiva*. Roma: Carocci.
- Denunzio, F. (2004). *Fuori campo*. Roma: Meltemi.
- Grignaffini, G. (2004). *I generi televisivi*. Roma: Carocci.
- Innocenti, V. & Pescatore, G. (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva*. Bologna: Archetipolibri.
- Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- Kristeva, J. (1969). *Sēmeiōtikē*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lotz, A. (2007). *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press.
- Mittel, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press
- Morin, E. (2002). *Lo spirito del tempo*. Roma: Meltemi.
- Stebbins, R. (2007). *Serious leisure*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.
- Surowiecki, J. (2004). *The wisdom of crowds*. New York: Doubleday.