

## **Introduzione. Costruire mondi complessi. La fiction televisiva contemporanea e le sue sfide semiotiche**

Nicola Dusi

Università di Modena e Reggio Emilia\*

Ruggero Eugeni

Università Cattolica di Milano\*\*

Giorgio Grignaffini

Università Cattolica di Milano\*\*\*

### **Premessa**

Il numero di *Mediascape* che presentiamo nasce da una giornata di studi dedicata alle serie TV di “qualità” e “complesse” (ma anche alla produzione di fiction seriale più generalista), tenutasi a Reggio Emilia presso l’Aula Magna dell’Università di Modena e Reggio Emilia (UNIMORE), nel maggio 2019.<sup>1</sup> La giornata, intitolata *Semiotica e sociosemiotica della serialità postmediale*, ha riunito ricercatori italiani e internazionali di discipline diverse: non solo semiologi, quindi, ma sociologi e storici della televisione, studiosi di media e di Big Data, accanto ad alcuni produttori e sceneggiatori. I saggi scaturiti da quella giornata e che presentiamo nelle pagine che seguono hanno finito tuttavia per privilegiare una prospettiva più strettamente semiotica.

In queste note introduttive intendiamo anzitutto individuare alcuni aspetti salienti della fiction televisiva contemporanea, a partire dalla metacategoria della sua “complessità”; confrontarli con gli elementi emersi nella ricerca del passato, soprattutto di taglio semiotico; e capire in che modo tali aspetti dialogano con la ricerca semiotica contemporanea – anche sfidandola a rimettere in gioco le proprie categorie e i propri assunti –. I saggi di questo numero (che presentiamo nella terza parte di questa Introduzione) intendono appunto costituire altrettanti tentativi di rispondere a queste sollecitazioni e a queste sfide.

---

\* nicolamaria.dusi@unimore.it

\*\* ruggero.eugeni@unicatt.it

\*\*\* giorgio.grignaffini@unicatt.it

## Il demone della complessità

La serialità televisiva ha assunto negli ultimi dieci/quindici anni un ruolo centrale all'interno del sistema di produzione audiovisiva. Da tante parti si è sottolineato come le serie sono diventate il più potente mezzo di narrazione dell'epoca contemporanea e che, addirittura, la loro qualità estetica e la loro sofisticazione contenutistica permetterebbe di considerarle come la massima espressione dello storytelling, superando come rilevanza sia il romanzo che il cinema. Si tratta di valutazioni che non ci appassionano nel *merito* (non ci interessa stilare classifiche di qualità tra media differenti, tantomeno tra serie televisive e letteratura) ma che, al contrario, sono interessanti nel *metodo*, in quanto rivelano un importante cambio di prospettiva nella considerazione di questo prodotto culturale. Fino a pochi anni fa era infatti impensabile paragonare una serie tv al romanzo, la forma narrativa dominante nel Novecento, o al cinema, in particolare quello autoriale, che con tanta fatica durante il suo primo secolo di storia era riuscito a guadagnare un posto di rilievo nella produzione culturale, con la conseguente attenzione da parte degli intellettuali e dell'accademia.

Cosa è avvenuto perché si producesse questa trasformazione? La tesi che vorremmo proporre è che *a partire dalla metà degli anni zero abbiamo assistito a un incontro tra nuove modalità produttive, narrative e di consumo della fiction televisiva da un lato, e una serie di sguardi critici e disciplinari dall'altro lato, all'insegna del comune concetto di complessità: tale concetto è divenuto in tal modo sia una chiave per spiegare le evoluzioni della fiction televisiva, sia un criterio per giudicare della sua "qualità"*. In altri termini, se oggi parliamo tanto e con tanto entusiasmo della serialità, il motivo è da ricercarsi nel fatto che il discorso critico e teorico (a cominciare come vedremo da quello semiotico) ha individuato una nuova chiave di giudizio del livello qualitativo raggiunto da alcuni prodotti seriali nel loro grado di complessità; nello stesso momento in cui effettivamente la fiction seriale si è fatta più "complessa" a differenti livelli e sotto differenti aspetti. Molti interventi di questo numero di *Mediascapes* si possono leggere come vedremo in questa chiave.

Iniziamo allora dal secondo versante: la "complessificazione" delle serie televisive. Come è noto il concetto di complessità in riferimento alle serie televisive è stato popolarizzato da un importante volume di Jason Mittell del 2015. In quella sede Mittell suggeriva che la complessità delle fiction televisive degli anni zero andasse affrontata a tre livelli e con tre tipi di strumenti: la *poetica storica* può analizzare le relazioni tra forme espressivo-narrative e contesti tecnologici, di produzione, circolazione e ricezione; la *poetica cognitiva* indaga le forme di coinvolgimento e i processi esperienziali progettati per (e sollecitati ne) lo spettatore; la *poetica reader-oriented* scandaglia infine le pratiche di fruizione concrete e le reazioni documentate nelle attività in rete (per esempio le pratiche dei fandom). Il punto di vista di Mittell è estremamente utile per comprendere due punti: la complessità della "nuova" fiction televisiva non è un fenomeno semplice ma al contrario stratificato e articolato; e i differenti aspetti e livelli della complessità vanno letti nelle loro

reciproche correlazioni e nei loro intrecci. Proviamo dunque a ripercorrere alcuni di questi intrecci.

In primo luogo, la serialità complex non nasce dal nulla, ma è l'ultimo (per ora) step di sviluppo di una tipologia di programmi, appunto la fiction tv, nata con la televisione stessa e trasformatasi nel corso degli anni per diversi motivi. Tra i principali, ricordiamo il cambiamento del *panorama distributivo*: infatti sia negli USA che in Europa con il passare dei decenni il sistema televisivo va nella direzione di una moltiplicazione dei canali, prima solo gratuiti poi a partire dagli anni '80 anche a pagamento, fino agli ultimi anni in cui sono nate le nuove piattaforme streaming.

Questo causa una maggiore competizione tra le reti che devono diversificare la propria offerta per emergere in uno scenario che sta diventando sempre più affollato: la differenziazione va nella direzione di una progressiva *complessificazione dei modelli narrativi*, come accade con la rivoluzione nello storytelling seriale operata da Steve Bochco con "Hill Street Blues" (NBC, 1981 – 1987), che a inizio anni '80 introduce il principio della continuità intraepisodica in un sistema dominato dall'episodio autoconclusivo, ma anche di una trasformazione del sistema valoriale che porta a ridisegnare in particolare i protagonisti che diventano via via più imperfetti e "cattivi" (Bernardelli, 2017).

Un'altra conseguenza rilevante di questa evoluzione riguarda una *maggiore complessità del sistema dei generi*. La narrazione televisiva nasce e si sviluppa all'interno di un sistema industriale, in cui i principi di serializzazione dei processi produttivi e l'ottimizzazione di quelli distributivi si è da sempre fortemente richiamata ai meccanismi già ben rodati in altri media precedenti come la letteratura, il cinema e la radio. La serialità televisiva struttura quindi già a partire dalle sue origini negli anni '50, un sistema di generi che si rivela fondamentale a monte e a valle del processo. A monte, in quanto gli autori e i produttori possono operare con un notevole risparmio di risorse creative (il genere fornisce schemi narrativi e tipologie di personaggi ben definite e replicabili) ed economiche (ambientazioni riutilizzabili, schemi produttivi ben rodati). A valle, in quanto i distributori - cioè le reti - e gli spettatori possono gli uni proporre e gli altri fruire delle serie che si trovano incasellate in un sistema di aspettative perfettamente conosciuto e condiviso. Un sistema siffatto però genera inevitabilmente ripetitività nell'offerta, così, quando a partire dagli anni '80 la competizione aumenta, è necessario rimettere in discussione i cliché che ormai dominavano. Questo avviene però non in modo traumatico, ma nel segno di una continuità: i generi rimangono come sfondo su cui operare la trasformazione come dimostra "Twin Peaks" (ABC, 1990 – 1991; Showtime, 2017) una delle serie più rappresentative di quegli anni in termini di rottura degli schemi. "Twin Peaks" è una serie fortemente debitrice dell'universo poetico del suo creatore, David Lynch, ma è comunque perfettamente inserita nel genere della detection: è l'esempio perfetto di come il sistema televisivo avrebbe poi operato e tuttora opera, rilavorando continuamente su generi consolidati, rimettendone in discussione gli elementi codificati e offrendo allo spettatore il piacere di apprezzare la variazione sul tema (Dusi, Bianchi, 2019).

Che il sistema dei generi, sia pure rivisitato e corretto sia ancora centrale nell'industria televisiva e che quindi non si debba accentuare il solco che differenzerebbe la serialità

complex da quella mainstream, è provato anche da come le nuove piattaforme di streaming operano sui Big Data. Come emerso dall'intervento di Federico Di Chio durante il convegno, una delle grandi armi a disposizione dei nuovi player è la disponibilità enorme di dati di consumo degli spettatori, le cui pratiche fruibili sono conosciute non in modo aggregato e attraverso approssimazioni statistiche come accade per i dati di ascolto delle reti tradizionali, ma puntualmente, secondo per secondo e individuo per individuo (ma si veda anche Smith, Telang, 2016, e la discussione delle loro tesi da parte di Di Chio nell'edizione italiana del volume). Questa enorme mole di informazioni relative al lato della domanda viene incrociata con i dati relativi ai programmi, i quali sono catalogati proprio attraverso etichette di genere in modo da poter offrire agli spettatori percorsi di visione personalizzati. Esiste quindi un lavoro molto importante e specializzato di "etichettatura" dei programmi, che rivela ancora una volta l'importanza del genere come interfaccia tra domanda e offerta. La rilevanza di questa categoria si manifesta anche quando viene negato o superato in nuove direzioni come accade per la nuova serialità "d'autore", che diventa a sua volta genere, non per caratteristiche formali o di contenuto, ma per la presenza di una "firma" (di uno showrunner, di un regista, di una star) – come dimostrano numerosi interventi di questa raccolta.

## La semiotica e la fiction televisiva

D'altra parte, come abbiamo detto sopra, questa complessificazione multidimensionale dell'oggetto di studio si incontra e si confronta con gli atteggiamenti della teoria, della critica e delle pratiche di analisi, attente a utilizzare la categoria della complessità come strumento di analisi e di giudizio della fiction televisiva seriale. Se ci focalizziamo in particolare sulla riflessione semiotica, possiamo distinguere tre grandi fasi di sviluppo della riflessione.

La *prima* fase vede un ideale momento fondativo in un convegno tenuto presso il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino dal 15 al 17 luglio 1983 dedicato alla *Estetica della serialità*, organizzato da Francesco Casetti in collaborazione con la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. L'iniziativa (cui partecipano tra gli altri Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Seymour Chatman, Jacques Aumont e Omar Calabrese) darà luogo a un volume curato da Casetti (1984a), che oltre a riprendere il testo degli interventi presenta anche alcuni contributi originali. Ci soffermiamo per ragioni di spazio su due saggi in particolare. Umberto Eco (1984) disegna da parte sua una "Tipologia della ripetizione" destinata ad essere citatissima; di essa non ci interessa tanto l'articolazione (con la distinzione tra Ripresa o sequel, Ricalco o remake, Serie, Saga o serial, e Dialogismo intertestuale), quanto piuttosto la sua esplicita valenza intermediale: per Eco, "Dallas" e la "Comédie humaine" sono costruiti alla stessa maniera (come saghe), e l'analisi delle serie televisive non fa altro che prolungare le sue precedenti analisi su Superman, James Bond o i personaggi dei feuilletons di Eugène Sue (Eco, 1964; 1978). Differente l'approccio di Omar Calabrese (1983), che sposta la riflessione dall'approccio

semiotico a quello semiotico-estetico e vede nella fiction televisiva degli anni Ottanta l'avvento di una nuova estetica neobarocca basata su una dialettica tra la ripetizione (di personaggi, schemi narrativi, formule espressive, etc.) e l'introduzione di differenze, scarti, *différences* anche minime ma significative per uno spettatore ipercompetente che sa coglierle e valutarle positivamente come forme di neo-sprezzatura. Si tratta di una mossa importante (e condivisa da altri intellettuali del periodo: si veda AaVv, 1983; Casetti, 1984b; e più tardi l'antologia di testi Casetti, Villa, 1992; e Basso, Calabrese, et. al., 1994): le serie televisive vengono sottratte al giudizio negativo a priori tanto idealistico quanto francofortese legato alla ripetitività delle loro formule, per essere elette a esempio di una nuova estetica definibile grosso modo "post-moderna". Senza poter ripercorrere la discussione che ne nasce con Eco (che sospetta in Calabrese una traccia di snobismo nella nuova versione dell'intervento in Eco, 1985), e senza poter approfondire gli sviluppi del neobarocco di Calabrese (1987), ci limitiamo a osservare che i due interventi seguono una strategia comune: *valorizzare le serie televisive analizzando un fenomeno ancora relativamente semplice in una prospettiva di complessità*. Importa meno sotto questo aspetto che la complessità stia (al momento) soprattutto nell'occhio di chi guarda: le serie televisive appaiono al semiologo e all'estetologo un fenomeno complesso, vuoi perché sono da ricondurre alla rete semiotica dei fenomeni intertestuali (Eco); vuoi perché nella loro standardizzazione si nasconde un principio estetico di differenziazione che rende più elaborata e sofisticata la relazione con lo spettatore (Calabrese). In altri termini, la complessità ha da subito costituito uno strumento di valorizzazione teorica ed estetica della serialità televisiva; ma essa è *nata prima nello sguardo teorico (e in particolare semiotico ed estetico-semiotico) che nel campo dei fenomeni indagati*.

Anche la *seconda* fase del rapporto tra semiotica e serie televisive ha il suo punto di avvio ideale in un Convegno: si tratta questa volta di quello dedicato a "Semiotica e fiction" tenuto presso l'Università di San Marino (dal 29 giugno al 1° luglio 2007) e organizzato da Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini. Gli atti del convegno (in Pozzato, Grignaffini, 2008) rendono conto di una situazione profondamente mutata. Per un verso si è avviata la "complessificazione" delle serie televisive, anche se al momento il termine e il concetto non sono ancora del tutto chiari: si avverte con chiarezza la ibridazione dei generi (soprattutto nei confronti con i prodotti del passato), la tendenza a "elasticizzare" i plot in modo da consentirne uno sviluppo anche intermediale, la espansione delle nuove narrazioni seriali *multistrand* globalizzate, la relazione sempre più intima e prolungata delle fiction con gli spettatori, le loro pratiche di vita, i loro corpi, le loro emozioni, una serie di tematiche presenti anche in altri interventi del periodo: si veda l'antologia di testi di Innocenti, Pescatore (2008) e la raccolta di Grasso, Scaglioni (2009). Per altro verso è mutato il panorama della semiotica e delle sue metodologie, che hanno abbandonato una koinè solida e sono divenuti essi stessi molteplici e complessi; permane in ogni caso un punto comune, costituito dalla pratica dell'analisi testuale (e da una riflessione circa la definizione del corpus di analisi che ad essa si collega immediatamente).

La *terza* fase dell'approccio semiotico alle serie televisive è cominciata negli ultimissimi anni: ed è appunto per mappare queste ultime tendenze che è nato il convegno di Reggio Emilia del 2019. Possiamo individuare tre punti di partenza per definire questo nuovo

frame: il primo consiste nella tematizzazione del concetto di *complessità* a partire dal lavoro citato all'inizio di Mittell (2015); il secondo riguarda la consapevolezza che tale complessità è, e deve essere, una caratteristica tanto dell'oggetto quanto della disciplina semiotica: la stessa analisi testuale (e l'idea di discorso come oggetto di studio precipuo) che costituivano in precedenza una base comune minimale, vengono superati in base all'idea di una semiotica che si dedichi per esempio alle pratiche e alle forme di vita; il terzo è infine quel deciso aspetto di marcatura tipica euforizzante che si lega alla qualità della "complessità" su entrambi i versanti (si veda per esempio Favard, Machinal, 2019, in particolare la sezione "Au-delà du prisme narratologique").

All'interno di questa idea espansa di complessità possiamo distinguere grosso modo due movimenti (che riguardano appunto tanto la fiction televisiva quanto la teoria incaricata di analizzarne le dinamiche). Il primo movimento è *centrifugo*: all'interno della televisione "convergente" (Di Chio, 2017) e "postnetwork" (Butler, 2018; Lotz, 2014 e 2018), e dopo l'ingresso in campo di Netflix e delle altre piattaforme di streaming e OTT (vedi per esempio Cunningham, Craig, 2019; Lobato, 2019; Re, 2017), la fiction televisiva si fa estremamente espansa, intermediale e transmediale, esposta alla microtargetizzazione dei Big Data e gli algoritmi di profilazione, al *binge watching*, ai fenomeni di fandom in rete, ai commenti (e qualche volta ai prolungamenti) sui social, ai collegamenti tra serie dello stesso multiverso, alla combinazione tra le narrazioni verticali di un episodio e quelle orizzontali (mono o multistrand) che attraversano episodi e stagioni, e così via (vedi per esempio Hill, 2019; per alcune panoramiche aggiornate sulle trasformazioni del mezzo televisivo si vedano Gray, Lotz, 2019; Scaglioni, Sfardini, 2018; Thompson, Mittel, 2020; Wasko, Meehan, 2020).<sup>2</sup> Pescatore (2018) e Brembilla, De Pascalis (2020) parlano con una metafora biologica di "ecosistemi narrativi" in costante espansione e adattamento; e Dusi (2019) propone di adottare / adattare alla nuova situazione alcuni modelli semiotici specifici, come ad esempio quello delle "forme di vita" proposto da Jacques Fontanille (2015); oppure il modello dei "regimi di interazione" proposto nella prospettiva sociosemiotica da Eric Landowski (2005); o, ancora, il modello della "semiosfera" che Jurij Lotman (1984) aveva lanciato negli anni Ottanta per studiare la semiotica della cultura, e che i suoi allievi della scuola di Tartu ripropongono per ragionare sulla transmedialità contemporanea (Saldre e Torop, 2012).

Il secondo movimento reperibile è al contrario *centripeto*: il prodotto discorsivo di fiction (nella sua articolazione in puntata, stagione, serie) mantiene in ogni caso un posto centrale all'interno dell'universo espanso sopra tratteggiato; di qui anche un possibile punto di ancoraggio (di ritorno e di ripartenza) delle riflessioni semiotiche. Certo, alcune tematiche semiotiche assumono oggi più rilievo di altre. In particolare (suggeriscono Dusi e Grignaffini, 2020) appare centrale l'idea di *storyworld*: le serie televisive sono incaricate oggi soprattutto di creare e "arredare" mondi possibili, che siano per un verso "abitabili" dai loro spettatori e tali da ibridarsi con gli ambienti di vita quotidiana (dai cosplayers all'acquisto compulsivo degli abiti della protagonista di "Emily in Paris"<sup>3</sup>) e per altro verso espandibili anche grazie all'intervento degli spettatori – prosumers. Si impone allora una rilettura del "mondo possibile" di una serie TV, almeno per come veniva definito in semiotica testuale da Eco (1979), per cui un insieme di regole narrative fissava il 'canone'

di un mondo arredato in modo stabile. In questi termini, lo *storyworld* diventa un insieme spurio e dinamico (Ryan 2014), più ampio rispetto al mondo possibile perché si adegua allo sviluppo spazio-temporale dei racconti seriali, trasformando l'ordine della mappa testuale "statica" in una serie di mappe parziali e in costante trasformazione. Nello *storyworld* di una serie TV contemporanea convivono allora l'espansione di un mondo possibile e le sue trasformazioni ad opera di tutti i soggetti a monte (autori, produttori o distributori) e a valle (le *audience* e i fan). E la costruzione di uno *storyworld* diviene a tutti gli effetti una pratica di *worldmaking*.<sup>4</sup>

## I contributi di questo numero

I due movimenti centrifugo e centripeto che abbiamo delineato nel rapporto tra semiotica e fiction televisiva ci sembrano caratterizzare sotto differenti aspetti anche i saggi che compongono questo numero di *Mediascapes*.

Nicola Dusi e Mauro Salvador indagano le relazioni tra *Intermediale*, *transmediale*, *crossmediale* nella serie distopica "Westworld" (HBO, 2016 – in produzione), rileggendo le relazioni interne all'ecosistema mediale (Pescatore 2018) come un universo fondamentalmente traduttivo e reinterpretativo, nella prospettiva della semiotica della cultura di Lotman. "Westworld" si apre a legami intertestuali e intermediali in una "continuità intersemiotica" e transmediale tra mondi possibili che dal film d'esordio porta al sequel cinematografico e una prima miniserie, fino alla serie attuale che si declina nei paratesti di lancio e di mantenimento della produzione. Al polo opposto del *continuum* si pone invece il modo crossmediale, "sfrangiato e in relazione di parziale discontinuità e differenza rispetto al mondo finzionale di partenza", che Dusi e Salvador ritrovano ad esempio nel "gioco strategico-gestionale", ancillare alla serie contemporanea e alle esperienze on line dei fan, "in cui il giocatore è chiamato a lavorare per il corretto funzionamento di uno scenario appartenente al mondo narrativo originale". Le analisi si interrogano sui meccanismi semiotici di questi passaggi intermediali, transmediali e crossmediali, in particolare su quali "esperienze mediali" (Eugeni, 2010) costituiscano le strategie di *engagement* di spettatori e fruitori di tali prodotti, ad esempio per la serie HBO l'effetto di senso per cui si entra e si esce dalla situazione narrativa "bloccano la nostra voglia di empatizzare con i personaggi", mentre nel gioco si semplifica il discorso sull'empatia e il sistema "assomiglia di più a una mansione da ufficio risorse umane". Nella discontinuità dei prodotti crossmediali, si può allora mantenere una parziale "continuità di mondi", oppure usare lo *storyworld* "per espanderlo in direzioni che portano anche a trasformazioni radicali".

Andrea Bernardelli nel suo articolo *Letteratura serializzata*, sulla serie "Babylon Berlin" creata dal regista Tom Tykwer (X-Filme Creative Pool, Beta Film, Sky Deutschland, Degeto Film, 2017 - in produzione), ragiona su come serializzare la letteratura, in particolare la serie dei romanzi di Volker Kutscher incentrati sulle indagini del commissario Gereon Rath, diventanti una serie dal ricco budget grazie alla co- produzione tedesca e americana. Oltre alla traduzione intersemiotica tra due linguaggi con materie e sostanze dell'espressione diverse, come i romanzi e la fiction TV, in cui si trasformano i mondi

testuali per sottrazione o per espansione, Bernardelli è interessato alle costrizioni socioculturali che plasmano il processo di internazionalizzazione (e globalizzazione) dell'adattamento televisivo. Bernardelli si chiede come si produce una forma di *global television* efficace, e come “le dinamiche economiche e commerciali di produzione determinano un cambiamento delle dinamiche di scrittura”. La risposta arriva attraverso l'analisi della strategia narrativa e della costruzione dei personaggi nei romanzi e nella serie TV, dimostrando il ruolo fondante del contesto storico-culturale nella trasformazione traduttiva della serie. La Berlino degli anni tra il 1929 e il 1933 diventa il motore di diverse conflittualità, declinate non solo nelle tensioni politiche, ma anche nelle relazioni private e affettive. Oltre alla conflittualità, ad ogni livello del racconto, Bernardelli propone allora che il plusvalore della serie europee rispetto a quelle statunitensi sia propriamente “il gusto *local* della contestualizzazione unito a tematiche universali”.

Cristina Demaria e Francesco Piluso, nel loro articolo sulle *Distopie contemporanee*, analizzano il caso “Bandersnatch”, l'episodio interattivo della serie antologica “Black Mirror” diretto da David Slade (Channel Four 2011 - 2014; Netflix 2015 - in produzione). La fantascienza distopica viene interpretata da Demaria e Piluso come un'epica che attraversa in modo ubiquo i media contemporanei, portando a pratiche di “premediazione” (Grusin 2010), intese come una tendenza dei racconti medialità ad “anticipare, anziché fornire, informazioni, attraverso lo sviluppo narrativo di possibili scenari futuri”. Tra comprensione critica e paranoia del controllo, della repressione e della de-soggettivazione data dalle tecnologie digitali, l'efficacia comunicativa di una serie come “Black Mirror”, e in generale dei racconti distopici contemporanei, deriva secondo gli autori dal loro fornire delle “rielaborazioni finzionali dei *traumi* culturali e sociali che non solo abbiamo già vissuto, ma che temiamo di dover continuare a vivere”. Una sorta di risposta anticipata (o postposta), che parla sia della trasformazione delle pratiche di consumo mediale, sia della “metamorfosi della cultura” in atto.

Charo Lacalle, nel suo articolo (in spagnolo) dal titolo *VoD: la nuova era del lettore modello*, analizza le valorizzazioni narrative e figurative della miniserie *Arde Madrid* (Movistar+, 2018), una commedia che ibrida i generi (noir, thriller, racconto storico) ambientata a Madrid nel 1961, incentrata sul personaggio di Ava Gardner (e sul suo vicino di casa l'ex presidente argentino Juan Domingo Perón), in un'epoca chiave della storia spagnola: il “liberismo” economico e la “Dolce vita” sociale dell'ultimo periodo del franchismo. La serie si propone come un *remix* che ibrida reale e finzionale, eventi biografici e storici misti a pura invenzione narrativa. Nella lettura di Lacalle, la serie apre numerose rimediazioni intertestuali e intermediali con il cinema spagnolo e americano degli anni Cinquanta, costruendo una sorta di “mnemotopo” del patrimonio culturale cinematografico legato alla diva e alla sua costruzione mitica. Lacalle si interroga al contempo sull'operazione di “marketing transmediale” operata con la campagna di lancio della serie sulla stampa e sulle reti medialità: tutti paratesti al contempo ancillari e attivamente reinterpretativi, che riescono trasformare una serie TV fortemente contestualizzata spazio-temporalmente in una sorta di “referente” di quella stessa “memoria sociale che si proponeva di recuperare”. Lacalle si sofferma così sulle relazioni semiotiche tra testi seriali e loro paratesti nell'era digitale (che li ha visti proliferare): alle



strategie autoriali dello sceneggiatore della serie corrispondono infatti mosse interpretative spettatoriali, nel passaggio transmediale che permette ai paratesti di orientare la fruizione stessa della serie. Riprendendo Ricoeur (1986), Lacalle sostiene allora che i paratesti mediali di *Arde Madrid* sono “un ri-dire che riattiva il dire del testo”, e fanno da ponte “tra la funzione referenziale del testo e la storia, e tra il testo e l’autore modello”, in un’operazione di marketing transmediale che risemantizza al contempo la serie e il suo contesto storico.

Anche il contributo di Alice Giannitrapani (*Dimmi che sigla guardi e ti dirò chi sei*) si sofferma sulla relazione tra serie TV e quei paratesti sempre più raffinati che sono le sigle dell’era post-televisiva. Si tratta di costruire premesse e promesse comunicative, per serie TV intese come *brand* di cui la sigla diventa un preciso “marchio identitario”. Non solo, ma secondo Giannitrapani la sigla opera una “funzione seduttiva”, tesa a ribadire il contratto comunicativo con lo spettatore o, meglio, a suggerire “chiavi di lettura con cui approcciarsi ai contenuti della serie”. Giannitrapani propone una prima classificazione di questi modi, che vanno dalla presentazione dei contenuti discorsivi (temi, spazi, dimensione temporale, personaggi principali), al posizionamento dello spettatore su un “mood emozionale” (spesso con sigle enfatiche), oppure prettamente sensoriale; o invece privilegiano la dimensione cognitiva, fornendo indizi e facendo lavorare interpretativamente lo spettatore, anche sfidandolo sulla conoscenza del mondo possibile finzionale. L’analisi di Giannitrapani suggerisce la tendenza alla progressiva “autonomizzazione” della sigla come prodotto mediale, che in alcuni casi (ad esempio in “Better call Saul”) attiva modi metatestuali che parodiano gli stilemi delle sigle contemporanee.

Lucio Spaziante, nel suo saggio *Tv playlist*, approfondisce il ruolo della musica nelle serie TV partendo dagli anni Settanta ad oggi, analizzandolo in parallelo con l’uso delle colonne sonore nel cinema e negli spot pubblicitari, e con l’evoluzione dei programmi televisivi dedicati alla musica pop e ai videoclip. Il ruolo della musica nella narrazione audiovisiva, in particolare nelle serie TV recenti, presenta trasformazioni significative sia sul piano produttivo sia sul piano del linguaggio. Si rinnova ad esempio, passando dal cinema alle serie TV, l’uso delle *compilation score*, cioè delle colonne sonore composte di brani pre-esistenti (quindi con musiche non originali), in molteplici operazioni in cui emerge il nuovo ruolo del “supervisore musicale”. Una figura che si occupa di questioni legate ai diritti e alle licenze d’uso mentre può selezionare artisti sconosciuti usando le serie TV per meccanismi promozionali, oppure può insistere sulla ricerca di autenticità storico-contestuale fino a inserire, per prima volta, un brano dei Beatles in una serie TV (in una puntata di “Mad Men”), o anche lavorare a un “assemblaggio di brani prelevati da una lunga lista di colonne sonore di film classici”, come accade nel caso della serie “Homecoming” (Amazon Prime, 2018 – in produzione). Tra i molti esempi, Spaziante si sofferma sulla serie “Better Call Saul” (AMC, 2015 - 2020), *spin-off* di “Breaking Bad” (AMC, 2008 – 2013), entrambe ideate dallo showrunner Vince Gilligan, nelle quali il supervisore musicale sostiene lo “specifico ruolo narrativo” della musica. Nelle analisi di Spaziante si rende esplicito come “la selezione efficace di un brano musicale può ridefinire in modo sostanziale il tono di una scena”, perché permette di fornire inedite “sfumature di significato”.

Federico Montanari si sofferma sulla serie TV “Il nome della rosa” (Raiuno, 2019) tratta dal romanzo di Umberto Eco nel suo saggio dal titolo *Figure eretiche e conflitti socioculturali*. Il tema dell’eresia trattato nel romanzo di Eco diventa nell’analisi di Montanari una rete pervasiva soggiacente, che si sviluppa sia sul piano espressivo sia del contenuto e si riarticola in modo efficace nell’adattamento della serie televisiva proprio perché la riscrittura della serie riesce a farla emergere con forza, “amplificando e al contempo *spremono* ed esplicitando questo livello”. Montanari riparte dal concetto di “opera aperta” di Eco (1962) per collegarlo alla molteplicità delle interpretazioni, ma anche a un’idea di “pluritestualità” o di “palinsestualità” stratificata che appare germinativa delle stesse aperture e reinterpretazioni intermediali, nonché di quella “forma di proliferazione” definita come crossmedia e transmedia storytelling. L’articolo di Montanari fa brillare (nel senso esplosivo) molte prospettive teoriche, muovendo da un confronto tra Eco e Luhmann (1984) (riletto da Esposito, 2013), tra “immanenza” e “contingenza” (e una potenza generatrice di processi di senso data da una fondamentale “indeterminatezza”); per passare ai “piani di consistenza” che legano forze interne ed esterne ai testi secondo Deleuze e Guattari (1993), e alla “radical mediation” di Grusin (2015), e ripensare così gli universi di senso “come intrinsecamente legati alla dimensione interna” (o testuale). Per Montanari, “se l’esterno è l’ambito della possibilità di cui si nutre l’universo intertestuale, vi è proliferazione esterna solo se c’è un *interno* che opera”. È un modo di interpretare l’adattamento del romanzo di Eco nella serie TV come parte di un più ampio meccanismo mediale, in cui emerge la capacità creativa “di autoprodursi e di proliferare” dei testi e dei prodotti socio-culturali. Montanari spiega così anche l’intuizione di Mittell (2015, p. 7) per il quale un carattere della nuova serialità televisiva consisterebbe nel fatto che “non sono gli spettatori ad essere attivi, ma è l’oggetto culturale a imporlo: le serie sono fatte per stimolare gli spettatori, per confonderli in modo strategico e obbligarli a orientarsi nei vari mondi narrativi”.

Nell’intervento di Paolo Fabbri (*Sul genere serial*), trascritto ai fini di questa pubblicazione, l’autore invoca nel lavoro semiotico la necessità di una “specificità dell’analisi testuale”, e ne dà prova analizzando la serie “Shtisel” (Yes Oh, Netflix, 2013 – in produzione): una “forma di vita” dedicata al mondo ebraico ortodosso, con problemi di relazioni tra sé e l’altro e conflitti di valore, tra norme e vincoli socioculturali. Una serie per noi quasi “esotica”, secondo Fabbri, ma innovativa ad esempio per la sua sistematica capacità di “visualizzare” le parabole, oppure per il conflitto che mette in scena tra una cultura fondata sulla scrittura, “anti-iconica o aniconica”, il protagonista che vuole dipingere, e una vivida rappresentazione dei sogni e dei fantasmi. Nella prima parte del saggio, più teorica, Fabbri ragiona sulla relazione tra variazione e ripetizione, distinguendo “iterazioni seriali che provocano delle variazioni di significazione” da quelle che “non apportano realmente trasformazioni”. Riprende poi da Genette (2012) una riflessione sulla definizione di genere dal punto di vista della produzione, del riconoscimento e dell’“apprezzamento collettivo” (inteso in senso saussuriano). Rispetto all’enorme “produttività creativa della testualità mediale”, Fabbri suggerisce di indagare la serialità sia come “classe” sia come “raggruppamento”, ovvero come un “macro” oppure un “meta genere”, e si sofferma sulle invenzioni di genere della “semiosi mediatica”, con

trasformazioni testuali, narrative, o legate alle strategie di enunciazione, oppure con il modo ibridato per cui “i generi si prestano a fare *pastiche* di sé”. Fabbri passa poi ad elencare alcuni problemi di produzione e di riconoscimento, alla base anche delle varianti di scrittura: ad esempio i ritmi che creano sistemi testuali di attenzione nel finale a sorpresa, oppure il conto alla rovescia di un “effetto scadenza”, o ancora i “colpi di scena” (con i modi del *cliffhanger*), che sintetizza come una “*suspence* legata alla scansione [...], con i suoi effetti sugli affetti”. Fabbri si chiede infine se i generi creino “dipendenza” nello spettatore, ma propone di studiare - piuttosto che le affezioni – le defezioni, perché “i generi sono definiti anche dai sistemi di variabili, dalle defezioni che producono”.

Nella giornata di Reggio Emilia si era anche tenuta una tavola rotonda dedicata alla raccolta di (quasi) tutti gli scritti sulla televisione di Umberto Eco, nel volume curato da Gianfranco Marrone per *La nave di Teseo* (uscito nel 2018): abbiamo tenuto conto di alcune di queste riflessioni nella ricostruzione dei rapporti tra serie televisive e semiotica in questa Introduzione. Gli articoli raccolti in questo numero dimostrano, a nostro parere, la vitalità e la varietà dello sguardo semiotico sulla televisione, intimamente sintetizzato nel saggio di Paolo Fabbri che chiude la raccolta. Fabbri ci ha lasciato prima dell'estate, ma le sue parole e le sue intuizioni continuano a guidarci. Gli dedichiamo questo numero di *Mediascapes*.

## Bibliografia

- Aa.Vv. (1983). Il racconto elettronico. *Cinema & Cinema* (Numero speciale). 10 (35-36).
- Basso, P., Calabrese, O., Marsciani, F., Mattioli, O. (1994). *Le passioni nel serial tv*. Roma: RAI VQPT.
- Bernardelli, A. (2017). *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*. Roma: Carocci.
- Brembilla, P. e de Pascalis, I.A. (eds.). (2020). *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*. New York – London: Routledge.
- Boccia Artieri, G. (2012). *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*. Milano: FrancoAngeli.
- Butler, J.G. (2018). *Television. Visual Storytelling and Screen Culture*. New York – London: Routledge.
- Calabrese, C. (1983). I replicanti. *Cinema & Cinema*. 10 (35-36), 25-39. Anche in F. Casetti (a cura di) (1984), *L'immagine al plurale* (pp. 63-83). Venezia: Marsilio.
- Calabrese, C. (1987). *L'età neobarocca*. Roma – Bari: Laterza. Ora in versione ampliata in Calabrese, O. (2013). *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*. Firenze: la Casa Usher.
- Casetti, F. (a cura di). (1984a). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Venezia: Marsilio.
- Casetti, F. (a cura di). (1984b). *Un'altra volta ancora*. Roma – Torino: RAI VQPT – ERI.
- Casetti, F., Villa, F. (a cura di). (1992). *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*, Roma – Torino: RAI VQPT – Nuova ERI.

- Cunningham, S., Craig, D. (2019). *Social Media Entertainment. The New Intersection of Hollywood and Silicon Valley*. New York: New York University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit.
- Di Chio, F. (a cura di). (2017). *Mediamorfosi 2. Industrie e immaginari dell'audiovisivo digitale*. Milano: Link.
- Dusi, N. (a cura di). (2019). *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*. Perugia: Morlacchi University Press.
- Dusi, N., Bianchi, C. (2019). Introduzione. Identità e variazione nell'universo mediale di Lynch. In N. Dusi, C. Bianchi (a cura di), *David Lynch: mondi intermediali* (pp. 7-16). Milano: FrancoAngeli.
- Dusi, N., Grignaffini, G. (2020). *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminatezza nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani (nuova versione ampliata, 1967).
- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1978). *Il superuomo di massa*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- Eco, U. (1984). Tipologia della ripetizione. In F. Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale* (pp. 19-35). Venezia: Marsilio.
- Eco, U. (1985). L'innovazione nel seriale. In Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi* (pp. 125-146). Milano: Bompiani. Ora in Eco, U. (2018). *Sulla televisione. Scritti 1956-2015* (pp. 341-367). A cura di G. Marrone. Milano: La Nave di Teseo.
- Eco, U. (2018). *Sulla televisione: scritti 1956-2015*. A cura di G. Marrone. Milano: La Nave di Teseo.
- Esposito, E. (2013). "Limits of Interpretation, Closure of Communication: Umberto Eco and Niklas Luhmann Observing Texts". In: A. La Cour, A. Philippopoulos-Mihalopoulos (a cura di). *Luhmann Observed*, London: Palgrave-Macmillan.
- Eugeni, R. (2010). *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci.
- Eugeni, R. (2020). Fake views. Watching bullshits. In A. Rabbito (a cura di), *La cultura del falso. Inganni, illusioni e fake news* (pp. 81-104). Milano: Meltemi.
- Favard, F., Machinal, H. (eds.). (2019). La Sérialité en question(s). *TV/Series* (Numero speciale). 15. Preso da: <http://journals.openedition.org/tvseries/3377>.
- Genette, G. (2012). *Des genres et des oeuvres*. Paris: Seuil.
- Grusin, R. (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. London: Palgrave
- Grusin, R. (2015). Radical Mediation. *Critical Inquiry*, 42/1, 124-148.
- Hill, A. (2019). *Media Experiences. Engaging with Drama and Reality Television*. London – New York: Routledge; trad. it. (2019) *Esperienze mediali. Dalle serie TV al reality*. Roma: minimum fax.
- Innocenti, V., Pescatore, G. (a cura di). (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna: Archetipo.
- Jenkins, H. (2006). *Converge Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press; trad. it. (2007) *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.

- Landowski, E. (2005). *Les interactions risquées*. Paris: PUF.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*: New York: New York University Press; trad. it. (2020) *Netflix nations. Geografia della distribuzione digitale*. Roma: minimum fax.
- Lotman, J.M. (1984). *O semiosfere*, in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu; trad. it. (1985). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Lotz, A.D. (2014). *The Television will be Revolutionized*. New York: New York University Press; trad. it. (2017) *Post network. La rivoluzione della TV*. Roma: minimum fax.
- Lotz, A.D. (2018). *We Now Disrupt This Broadcast. How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Cambridge (Mass.) – London: The MIT Press.
- Luhmann, N. (1984) *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Macmillan.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York – London: New York University Press; trad. it. (2017) *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: minimum fax.
- Pescatore, G. (a cura di). (2018). *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*. Roma: Carocci.
- Pozzato, M.P., Grignaffini, G. (a cura di). (2008). *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Milano: Link Ricerca-RTI.
- Re, V. (a cura di). (2017). *Streaming Media. Distribuzione, circolazione, accesso*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil; trad. it. (2016) *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*. Milano: Jaca Book.
- Ryan, M. L. (2014). *Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*. In M.L. Ryan & J. Thon (eds.), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (pp. 25-49). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Saldre, M. & Torop, P. (2012). *Transmedia Space*. In I. Ibrus & C.A. Scolari (eds.), *Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions* (pp. 25-44). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Scaglioni, M., Sfardini, A. (a cura di). (2017). *La televisione. Modelli teorici e percorsi di analisi*, Roma: Carocci.
- Smith, M.D., Telang, R. (2016). *Streaming, Sharing, Stealing. Big Data and the Future of Entertainment*. Cambridge (Mass.) – London: The MIT Press; trad.it. (2019) *Streaming, sharing, stealing. I big data e il futuro dell'intrattenimento*. Roma: minimum fax.
- Thompson, C. (2020). *QAnon Is Like a Game—a Most Dangerous Game*. *Wired*. Preso da: <https://www.wired.com/story/qanon-most-dangerous-multiplatform-game/>
- Thompson, E., Mittell, J. (eds.). (2020). *How to Watch Television*. New York: New York University Press.
- Wasko, J., Meehan, E.R. (eds.). (2020). *A Companion to Television*. Hoboken – Chichester: Wiley – Blackwell.

## Note

<sup>1</sup> La giornata di studi è stata organizzata da N. Dusi, R. Eugeni, G. Grignaffini, con il patrocinio dell'Università di Modena e Reggio Emilia e della CUC - Consulta Universitaria di Cinema, con il sostegno di ReLab Media – Dipartimento di Comunicazione ed Economia (DCE), il sostegno e la collaborazione del CiSS –*Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco*, Università di Urbino Carlo Bo, nonché con il sostegno della Direzione marketing strategico di Mediaset e in collaborazione con *Media Mutations* - DAMS, Università di Bologna Alma Mater.

<sup>2</sup> Un osservatorio importante per la ricerca sulle serie televisive è dal 2015 la rivista *Series. International Journal of TV Serial narratives*, dell'Università di Bologna: <https://series.unibo.it/index>.

<sup>3</sup> "Emily in Paris", prodotta da Darren Star Production, Jax Media, MTV Studios, è distribuita da Netflix (2020).

<sup>4</sup> Questa definizione ampliata di *storyworld* e *worldmaking* pone in termini nuovi il problema di una definizione di confini della fiction, televisiva e no: per esempio, Eugeni (2020) ha osservato che la diffusione delle *fake news* in rete segue spesso la logica di una espansione condivisa di universi (o ecosistemi) narrativi coerenti. Una riprova più recente è costituita dal caso QAnon, analizzato in termini di ecosistema narrativo videoludico seriale da Thompson (2020).