



INTRODUZIONE

Nell'autunno del 2001 hanno fatto il loro esordio sulla televisione americana tre serie tv di spionaggio: *The Agency*, *Alias* e *24*. Tutte e tre sono sopravvissute ai bassi ascolti della prima stagione, conquistandosi così il diritto a una seconda stagione, un traguardo raggiunto di rado dalle nuove serie.¹ Inaspettatamente, proprio quella con l'audience migliore, *The Agency*, trasmessa dalla Cbs, è stata cancellata dopo la seconda stagione, nel 2003, mentre *Alias*, trasmessa dalla Abc, si è via via conquistata le sue rispettabili cinque stagioni, e *24*, su Fox, la cui prima stagione era stata la meno seguita delle tre, è durata più di un decennio, ed è stata considerata una delle serie meglio scritte di tutti i tempi. Il destino di queste tre serie offre una panoramica illuminante su quei cambiamenti dello storytelling televisivo che hanno avuto inizio negli anni 2000 e che sono l'argomento di questo libro.

Delle tre serie, *The Agency* era decisamente la più convenzionale: riprendeva quel modello di *procedural* a episodi che la Cbs

aveva testato con successo grazie a *CSI* e a *JAG*, seguite negli anni 2000 da prodotti simili come *NCIS*, *Senza traccia* e *Cold Case*. Per via di certe convinzioni datate sulle caratteristiche di un programma vincente, si pensava che l'approccio convenzionale e la formula rodada di *The Agency* avrebbero incontrato i favori del pubblico (o quanto meno un'audience alta), ma le cose sono andate diversamente, perché durante la seconda stagione gli ascolti sono calati a tal punto da spingere la rete a cancellare il programma, senza che questo suscitasse troppo clamore né lamentele.

Le altre due serie avevano invece un approccio narrativo molto più innovativo e, nonostante la suddetta convinzione che la televisione di successo debba essere convenzionale, hanno avuto un'audience sufficientemente alta da giustificare una prosecuzione. *Alias* era una delle serie più eccentriche apparse fino ad allora in televisione, per via dello stile visivo e sonoro d'impatto, delle trame complicate e di una mitologia complessa: tutto ciò le ha permesso di attrarre un pubblico piccolo ma appassionato, che l'ha accolta come l'erede del fenomeno cult *Buffy l'ammazzavampiri*. Nonostante gli indici d'ascolto non abbiano mai raggiunto quelli sperati dalla Abc per un programma ad alto budget, i riconoscimenti della critica e la crescente popolarità di Jennifer Garner hanno convinto il network a portare avanti la serie per altre cinque stagioni, finché nel 2004 non è stato il momento di successi maggiori come *Desperate Housewives* e *Lost*.

Il percorso di *24* è stato persino più sorprendente, considerata la struttura notevolmente atipica della serie: ogni episodio rappresenta un'ora di tempo della storia raccontato in «tempo reale», avvalendosi di split screen, timer e altri espedienti meta-

narrativi inconsueti per la televisione tradizionale. Il titolo stesso del programma non ci dice nulla della storia, e fa soltanto riferimento al modo in cui essa verrà raccontata (le 24 ore che costituiscono un giorno nella vita del protagonista Jack Bauer). Dopo una prima stagione di ascolti bassi, *24* è diventata sempre più popolare, raccogliendo un seguito abbastanza robusto da permetterle di andare avanti per otto stagioni (e persino di tornare in onda nel 2014): per più di un decennio la serie non ha mai smesso di conquistare posizioni nella classifica dei 30 programmi più visti dell'anno. Al successo di *24* hanno contribuito la vendita e il noleggio dei dvd, che all'inizio del 2000 erano ancora un fenomeno relativamente recente: permettendo infatti a chi aveva perso la prima stagione di rimettersi al passo, i dvd hanno fatto confluire nuovi spettatori al bacino iniziale, facendo salire gli ascolti della seconda stagione di un sorprendente 25%.² Mettere a confronto le storie di queste tre serie può essere utile per delineare l'inizio di un nuovo scenario della tv americana, nel quale, contrariamente al passato, una narrazione complessa e innovativa può ottenere sia il plauso della critica sia il successo commerciale, mentre una serie prudente e convenzionale può rivelarsi un flop.

Complex Tv analizza appunto questa svolta, mostrando in che modo è cambiato lo storytelling televisivo e quali sono le novità tecnologiche, produttive e di ricezione che hanno permesso e incentivato queste trasformazioni. Per identificare questi cambiamenti si dice spesso che la televisione è diventata più «letteraria» o «cinematografica», mutuando il prestigio di forme culturali più consolidate come la letteratura e il cinema; ma il modo migliore per comprendere questi cambiamenti è analizzare il mezzo televisivo in sé, piuttosto che cercare di legittimarlo at-

traverso similitudini cross-mediali. Negli ultimi 15 anni, infatti, gli orizzonti e le tecniche dello storytelling televisivo hanno subito cambiamenti drastici e specifici del mezzo in questione. Ciò che un tempo era un espediente rischiosamente innovativo, come una voce narrante soggettiva o una cronologia non lineare, è oggi quasi un cliché. Se prima il confine tra una serie (a episodi autoconclusivi) e un serial (con una storia continuativa) era netto, oggi questi territori sfumano l'uno nell'altro. L'idea che gli spettatori potessero aver voglia di guardare (e riguardare) una serie tv, di farlo rispettando l'ordine delle puntate, nonché di condividere le proprie riflessioni con un gruppo di sconosciuti, tutto ciò un tempo sarebbe risultato risibile: oggi è il mainstream. È cambiato il modo in cui gli spettatori guardano le serie, così come sono cambiate la produzione e distribuzione, e tutto ciò ha portato a una nuova modalità di storytelling che io ho definito «*complex tv*», televisione complessa: questo libro spiega nel dettaglio di cosa si tratta.

Complex Tv circoscrive la propria analisi al campo dei *television studies*. Nel 2001, quando guardai le tre serie di spionaggio di cui sopra, il settore non era particolarmente interessato ad analizzare le forme narrative della televisione. Ai tempi (ma in realtà ancora oggi), queste serie avrebbero al massimo suscitato negli studiosi domande riguardanti la loro rappresentazione culturale della realtà: d'altronde, tutte e tre le serie videro la luce in un periodo di profonda trasformazione della storia americana e trattavano quel tipo di eventi in atto in quel momento. Così, nonostante ai tempi dell'attentato dell'11 settembre tutte e tre le serie fossero già state ideate, programmate e in parte prodotte, e nonostante esordirono a ottobre e novembre soltanto in seguito ad alcuni slittamenti del palinsesto, la

critica e gli opinionisti le collegarono direttamente alla dichiarazione di «Guerra al terrorismo» fatta dall'America in risposta agli attacchi subiti. Potrebbe essere interessante, per gli studiosi, analizzare i contenuti veicolati da quelle serie, in particolare il modo in cui rappresentavano l'identità culturale americana, il ruolo dello Stato e la percezione di un pericolo straniero in un paesaggio culturale trasformato.³

Allo stesso modo, tutte e tre le serie offrono interessanti spunti di analisi sulla rappresentazione dell'identità, probabilmente l'area di ricerca più attiva nel campo dei *television studies* negli anni Novanta. *Alias* ha una visione dell'identità di genere piuttosto suggestiva, poiché la sua protagonista, Sydney Bristow, è un'eroina quasi onnipotente, che non solo gira il mondo e mena con gran stile, ma trova persino il tempo di dedicarsi a rapporti complicati con figure paterne, possibili partner, amiche, rivali e persino una madre cattiva tornata dalla tomba. Anche *24* gioca con le regole dell'identità di genere, seppure in modo più convenzionale, proponendo un eroe super-virile che, nella prima stagione, si batte per difendere moglie e figlia da quella che si rivelerà essere una sua ex amante, l'emblema della donna diabolica e seduttrice. Entrambe le serie, inoltre, presentano un certo numero di personaggi connotati etnicamente in contrapposizione ai protagonisti bianchi, proponendo così una gamma di possibili strategie di rappresentazione culturale adottabili dalla tv del 21esimo secolo.⁴

Per quanto non sconsiglierei mai di ignorare le questioni inerenti l'identità, nazionale o individuale che sia, in uno studio delle narrazioni televisive, questo libro non ha come obiettivo quello di analizzare i contenuti culturali da esse veicolati. Mi interessa piuttosto il modo in cui questi contenuti sono espres-

si dal formato narrativo televisivo, il modo in cui sono veicolati dallo storytelling. Uno dei motivi per cui le caratteristiche formali delle serie tv sono sempre state ignorate è la convinzione che lo storytelling televisivo sia semplicistico. I *television studies* si concentrano di solito sull'importanza dei generi narrativi, delle situazioni ripetitive, delle spiegazioni ridondanti e dei vincoli strutturali dettati dalle interruzioni pubblicitarie e da una rigida programmazione. Benché molti programmi di oggi seguano effettivamente questi parametri (anche se con maggior flessibilità rispetto a quella ammessa da certi critici), le innovazioni degli ultimi due decenni hanno portato alla diffusione di un modello di complessità narrativa che è specifico del mezzo televisivo e che deve essere studiato senza ricorrere a prestiti terminologici.

Nel 2001, da studioso di televisione, mi era chiaro che il settore non aveva ancora gli strumenti per spiegare il successo delle innovazioni narrative di *Alias* e di *24*, né per rapportarlo al fallimento della convenzionalità di *The Agency*.⁵ Poi, negli anni successivi all'inizio di questi tre programmi, i *television studies* hanno cominciato ad approfondire gli aspetti formali ed estetici dello storytelling televisivo, forse invogliati dai primi casi di televisione complessa degli anni Novanta: *Twin Peaks*, *Seinfeld*, *X-Files*, *Babylon 5*, *Buffy*, *The West Wing* e *I Soprano*.⁶ Questo libro, insieme ai numerosi articoli scritti nell'arco di vent'anni, pubblicati sia in ambito accademico sia su diversi siti, rappresenta il mio tentativo di affrontare gli aspetti formali della televisione con un approccio più ampio, che consideri la televisione anche in quanto fenomeno culturale, nel quale la forma è quindi sempre in dialogo con il contenuto, con il retaggio storico e con le modalità d'uso. Questo libro vuole proporre un model-

lo di analisi della forma che non solo tenga conto di contenuti, contesti e fattori culturali, tutte questioni centrali per i *media studies* e i *cultural studies*, ma che ne sia anche parte integrante.

L'approccio da me scelto si basa sullo studio della *poetica*, riprendendo quindi un modello nato nel campo degli studi letterari e cinematografici. In senso ampio, la poetica può essere definita come quell'insieme di modi stilistici ed espressivi attraverso i quali un testo produce un senso, e riguarda quindi più gli aspetti formali del media che il contenuto o l'influenza culturale: in breve, la domanda principale che ci si pone quando si analizza la poetica di un testo culturale, come ad esempio una serie tv, è «come funziona questo testo?» Si tratta di un approccio meno comune di quello dell'interpretazione, che cerca invece di rispondere alla domanda «che cosa significa», o dell'analisi dell'influenza culturale, che si chiede: «che impatto ha sulla società?» Come già detto, in un'analisi della poetica non sono bandite le domande sul significato e sull'influenza, ma esse hanno semplicemente un peso diverso all'interno dell'analisi. È vero che, nel corso di questo libro, spiego anche come lo studio della poetica possa essere utile per comprendere le sfumature di quei temi sociali che interessano i *cultural studies*, ma l'oggetto della mia analisi è il modo in cui la televisione racconta le sue storie, e non l'impatto culturale o l'interpretazione di queste storie. Uno studio dello storytelling incentrato sulla sua poetica può somigliare alla narratologia, per come è intesa dagli studiosi di letteratura: io però preferisco definire il mio metodo «poetico» proprio per distinguerlo dai modelli strutturalisti e prettamente testuali cui spesso ricorre la narratologia (benché sicuramente la narratologia abbia influenzato il mio approccio analitico e, come la poetica, sia in grado di co-

prire una vasta gamma di questioni e metodi). Il mio approccio alla poetica fa riferimento a un modello di circolazione culturale nel quale industria, pubblico, critica e autori concorrono a plasmare lo storytelling, e qualsiasi questione riguardante la forma non può quindi limitarsi al testo, perché è anche profondamente legata al contesto.⁷

Sono tre i modi fondamentali in cui l'approccio poetico è stato adottato e adattato dagli studiosi che hanno ispirato il mio lavoro. Il primo, e per me più importante, è il concetto di *poetica storica*, sviluppato dallo studioso di cinema David Bordwell, e costituisce un punto di riferimento per lo studio del contesto delle narrazioni. La poetica storica colloca le evoluzioni della forma all'interno dei suoi specifici contesti di produzione, circolazione e ricezione, all'interno dei quali le innovazioni non vengono considerate come dei momenti di rottura a opera di artisti visionari, ma come il risultato delle numerose entità che concorrono a trasformare norme e potenzialità. Se vogliamo capire come funziona la tv complessa di oggi, dobbiamo infatti contestualizzarne gli sviluppi all'interno dei più generali cambiamenti tecnologici, industriali e di ricezione avvenuti tra gli anni Novanta e i Duemila, che pur non essendo stati la causa diretta di queste innovazioni, hanno sicuramente contribuito alla diffusione di certe specifiche strategie creative. In questo libro metto in rapporto le singole scelte creative con i loro contesti, allo scopo di comprendere con maggiore precisione in che modo si è diffusa la tv complessa e perché si è sviluppata nella direzione attuale.⁸