

minima&moralia

un blog di approfondimento culturale

COS'È MINIMA&MORALIA AUTORI LINK CONTATTI NEWSLETTER



PRIMA O POI. APPUNTI SUL TEMPO NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA

di [Giorgio Vasta](#) pubblicato giovedì, 25 ottobre 2018 · [Aggiungi un commento](#)

Pubblichiamo, ringraziando editore e autore, un pezzo contenuto in [Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale](#), a cura di Fabio Cleto e Francesca Pasquali, un libro pubblicato da Unicopli sul nesso tra tempo e serialità televisiva.

Quando ho ricevuto l'invito a contribuire a questo volume, come sarà capitato a ognuno degli autori ho provato a pensare come declinare il nesso – tempo e serialità televisiva – che il titolo propone. Ho valutato alcune suggestioni, ho preso qualche appunto, ho deciso e ho cambiato idea. Una delle questioni che mi sono sembrate più coinvolgenti riguarda una conseguenza, insieme defilata e cruciale, relativa all'avvento delle serie TV e al loro consumo planetario, vale a dire la loro capacità di incidere sulle prassi sociali e sulla vita affettiva. Nonostante abbia alla fine scelto di affrontare un altro tema, mi permetto però un minimo accenno.

Da qualche anno a questa parte la conversazione delle borghesie occidentali prevede, a un tratto del suo sviluppo, un lasso di tempo dedicato a discutere di serie TV. Si tratta di una specie di triangolo delle Bermuda discorsivo in cui ci si inabissa felicemente organizzando la conversazione attraverso un vero e proprio formulario. Sto vedendo X. Sono al terzo episodio della seconda stagione di Y. Hai visto Z? No?, devi vederla. E ancora: A che punto sei arrivato? Niente spoiler per favore.

Cerca

ARTICOLI RECENTI

Prima o poi. Appunti sul tempo nella serialità televisiva

Discorsi sul metodo – 26: Antonio Moresco

Quello che sapevamo, e cosa non deve accadere dopo la morte di Desirée

Vivere e sparire a Venezia

Alienazione e anestesia. Capitalismi oggi

COMMENTI RECENTI

Umberto 2° su [Il lavoro rende scrittori: la bestemmia etica di Vitaliano Trevisan](#)

Umberto 2° su [Il lavoro rende scrittori: la bestemmia etica di Vitaliano Trevisan](#)

sergio falcone su [Vivere e sparire a Venezia](#)

m40 su [Vivere e sparire a Venezia](#)

Banken regieren die Welt, Goldman Sachs befiehlt es! - news-for-friends.de su Goldman Sachs, la banca che dirige il mondo

CATEGORIE

Altro
 approfondimenti
 architettura
 arte
 attualità
 calcio
 cinema
 cultura
 economia
 editoria
 estratti
 fiction
 filosofia
 fotografia
 fumetto
 giornalismo
 inchieste
 interventi

Da un lato è lecito porsi la domanda *Di che cosa effettivamente stiamo parlando quando parliamo di serie televisive?*, cercando dunque di capire che cosa davvero accade nel momento in cui ci si scambia informazioni su titoli e trame (a partire dall'idea che quelle che si scambiano non sono soltanto informazioni ma in qualche modo contribuiscono a fare una manutenzione ordinaria della nostra classe e a riconsolidare il nostro orizzonte culturale di riferimento); dall'altro lato ci si pone anche un'altra domanda, ovvero *Di che cosa non stiamo parlando quando parliamo di serie televisive?*, nella consapevolezza che la pratica discorsiva che ha per oggetto le serie TV occupa un tempo sensibile che fino a qualche anno fa era occupato da qualcos'altro (anche se non saprei dire bene da che cosa e non suppongo che fosse qualcosa di più significativo delle serie TV), una situazione che mi fa venire in mente il «viaggio per fuggire altro viaggio» di Gozzano riconfigurato come un «discorso per fuggire altro discorso».

Una fuga – se vogliamo dare per buona l'immagine – che ovviamente non è improvvisa e non avviene a caso, muovendo semmai da almeno un paio di presupposti. Le pratiche discorsive delle borghesie intellettuali occidentali si fondano sul bisogno di far esistere la propria intelligenza, di attivarla, di utilizzarla, di darle respiro (senz'altro un bisogno virtuoso ma allo stesso tempo la risposta al terrore continuo di non avere più niente a disposizione e, dunque, di non essere più niente tout court).

Costruire e condividere un discorso di questo genere svolge una funzione compensativa, apotropaica, lubrificante. Uno dei fenomeni più significativi ha però a che fare con l'intimità. La fruizione condivisa delle serie TV si è rivelata parte integrante dei legami di coppia. Nel senso che guardare insieme gli episodi di *Breaking Bad* o di *The Wire* dà concretezza a un patto e realizza l'esperienza della condivisione e del percorso con un'intensità che né la lettura di un libro né la visione di un film avevano mai raggiunto (del resto il libro si legge da soli, e se anche entrambi i componenti della coppia hanno letto uno dopo l'altro il medesimo libro, non potranno che discuterne ex post; il film si guarda insieme, al cinema o in TV, ma dura un paio d'ore ed è ancora ascrivibile a un *acuto*: i termini della fruizione tendono a permanere personali, non crea struttura. Seguire insieme una serie TV significa invece desiderare il cronicizzarsi della visione, nutrirlo, far coincidere lo spazio domestico con l'alveo di una narrazione ricorrente, darsi appuntamento in un certo momento della giornata, negoziare la possibilità, nonostante sia già tardi e il giorno dopo ci si debba alzare presto, di vedere ancora un'altra puntata: in sostanza significa scandire il quotidiano costruendo, appunto, intimità).

Il fenomeno in questione è talmente percepito da essere stato già tematizzato all'interno delle serie TV. In uno dei primi episodi di *Orange Is the New Black*, Piper Chapman, alla vigilia della sua reclusione in carcere domanda a Larry, il fidanzato, di promettere che nei mesi in cui resterà da solo non andrà avanti con la visione di *Mad Men*, la serie che seguono insieme. Larry la rassicura ma quando un giorno – Piper è in carcere già da qualche settimana – facendo zapping si troverà davanti a Don Draper, esiterà incerto se continuare a guardare o se cambiare canale, consapevole che proseguire da solo nella visione di una serie fin lì condivisa con la sua fidanzata si configura come una slealtà se non come un piccolo tradimento, una lesione del legame.

Sicuro che siano già in corso, o che lo saranno a breve, studi che si concentrano su questi aspetti, passo a quello che è l'argomento che ho scelto di discutere. Qualcosa che nasce invece soprattutto da uno stato d'animo. Più esattamente da un'insofferenza che ho bisogno di capire se sia solo mia o se è invece vissuta anche da altri.

interviste
lavoro
letteratura
libri
mondo
musica
non fiction
poesia
politica
racconti
racconti brevi
recensioni
religione
reportage
ritratti
scienza
scrittura
scuola
società
sport
storia
teatro
televisione
traduzione
urbanistica
video
videogioco

ARCHIVIO

Archivio

TAG

[Adriano Ercolani](#) [Alessandro Leogrande](#) [Berlusconi](#) [Bob Dylan](#)
[Carlo Mazza](#) [Galanti](#) [Carmelo Bene](#) [Christian Caliendo](#) [Christian Raimo](#) [Cormac McCarthy](#) [Daniele Manusia](#) [David Foster Wallace](#) [Don DeLillo](#) [Emmanuel Carrère](#) [Fabio Stassi](#)
[Francesco Longo](#) [Francesco Pacifico](#) [Franz kafka](#) [Gabriele Santoro](#) [Giorgio Vasta](#) [Giuliano Battiston](#) [Goffredo Fofi](#) [Graziano Graziani](#)
[Hemingway](#) [Il Riformista](#) [Italo Calvino](#) [Jonathan Franzen](#) [Kafka](#) [Liborio Conca](#) [Luca Alvino](#) [Martina Testa](#)
[Matteo Nucci](#) [Matteo Renzi](#) [Nicola Lagioia](#) [Pasolini](#) [Philip Roth](#) [Pier Paolo Pasolini](#) [Roberto Bolano](#)
[Roma](#) [scrittura](#) [Silvio Berlusconi](#) [Tiziana Lo Porto](#) [Tomaso Montanari](#) [Umberto Eco](#)
[Vanni Santoni](#) [Walter Siti](#)

In una sintesi un po' brutale potrei dire che la mia insofferenza nasce da quelle *pistole* che – dal motto di Čechov in poi – dovranno *prima o poi* sparare e, per opposizione, dal desiderio frustrato di *barometri* inutili.

Mi spiego.

Ogni narrazione ci addestra a se stessa. Lo fa attraverso il suo specifico codice interno, poco a poco *rilasciato* man mano che la narrazione stessa si sviluppa, ed eventualmente attraverso un codice ulteriore, categoriale, quello del genere a cui una determinata narrazione è – quando lo è – ascrivibile. Affinché questo addestramento si produca, le parti coinvolte non devono fare altro che esserci: il lettore/spettatore rende disponibile la propria presenza, la propria attenzione e la propria capacità di decodifica, mentre la narrazione *fa accadere* il racconto e, in questo modo, dando forma a un codice, modella la nostra lettura.

È qualcosa di così noto ed evidente che, da Hitchcock a Tarantino, chi racconta una storia sceglie a volte di violare il codice interno – per esempio quello per cui un personaggio percepito da subito come centrale, magari interpretato da una grande attrice o da un grande attore, non può morire, anche per ragioni di casting, se non nel finale. E dunque quando Janet Leigh viene accoltellata nella doccia dopo poche decine di minuti dall'inizio di *Psycho*, oppure quando Robert De Niro spara a Bridget Fonda in *Jackie Brown*, alla percezione della drammaticità, più o meno o per nulla intensa della scena, si mescola un certo disorientamento, quel disagio non per forza consapevole che si determina quando una convenzione viene violata. Questi ultimi anni di *lettura* delle serie televisive mi hanno addestrato a qualcosa che, se già conoscevo attraverso la lettura dei romanzi e dei film, non aveva mai raggiunto proporzioni simili.

Ciò a cui le serie TV mi hanno addestrato è l'idea – in realtà sempre declinata in qualcosa di concreto – che pressoché tutto quello che vedo e ascolto durante la narrazione ambisca a essere qualcos'altro, che tutto quello che *sembra* segno se ne stia in effetti acquattato, latente, letargico, nell'attesa – più in là, presto o tardi, *prima o poi* – di svegliarsi e di trasformarsi in simbolo, o per lo meno in significato attivo. E quindi quello che mi sembra un posacenere oppure una battuta di servizio – Mi passi il sale? – è in realtà l'anatroccolo che diventerà cigno. Penso a quanto scrive Walter Siti in *Il realismo è l'impossibile*: «Il dettaglio non è mai insignificante per la semplice ragione che il contesto in cui è inserito è un contesto di semiosi illimitata, dove la mancanza di senso è la cosa più innaturale che ci sia (1)».

La semiosi, ci chiarisce la linguistica, è il processo per cui a un'espressione si fa corrispondere un senso. Circostanza non marginale, la semiosi è un atto del destinatario, qualcosa cioè che accade al di là delle intenzioni dell'autore del testo. La semiosi illimitata di cui personalmente sono vittima – essendone a tutti gli effetti il responsabile – è quella in cui si imprigiona chi del testo è il lettore. Si tratta di un fenomeno che, come detto, non viene innescato dalle serie TV ma che possiamo considerare strutturale all'esistenza delle narrazioni. Ogni narrazione ha però caratteristiche differenti. Il romanzo intende ovviamente significare ma è improbabile che il destinatario pretenda che lo faccia ininterrottamente; qualcosa del genere vale per un film. Ci sono zone di servizio, frasi che sono portatori d'acqua, sequenze di raccordo. Tregue concordate, attenuazioni della tensione. Le serie TV funzionano in un altro modo, o meglio la nostra – mia? – fruizione delle serie TV ha preso da un po' di tempo a funzionare in un altro modo.

Nel momento in cui il raffinarsi degli stili narrativi ha fatto sì che a sostenere e a spingere avanti la storia narrata non siano più solo i segni inequivocabili, quelli verso i quali viene condotta la nostra attenzione (segni che fra l'altro il raffinarsi degli stili usa spesso come false piste), ma le scorie, l'apparentemente irrilevante, uno fra i tanti frammenti che compongono il rumore di fondo di una scena, allora tutto si fa potenzialmente significativo, tutto potrebbe accendersi e brillare, tutto *allude*, il lavoro di decodifica non conosce pause perché dappertutto – ne sono sicuro anche se non la vedo, ne sono sicuro proprio perché *non* la vedo – c'è una pistola carica che sta per sparare e allora, tutt'altro che saltare in aria alla detonazione, quello che farò è individuare l'istante e il modo esatto in cui il cane verrà armato, il grilletto tirato.

In altri termini, la condizione in cui sempre più spesso mi trovo davanti a una serie TV è quella dell'investigatore preso in ostaggio dalla sua stessa indagine, del pedinatore pedinato, del detective imprigionato nella *detection*. Uno stato d'animo – va detto: inquieto e paranoide – assimilabile a quello di Harry Caul, il protagonista di *La conversazione* di Francis Ford Coppola (1974) interpretato da Gene Hackman, nel momento in cui – lui che è il più grande esperto di intercettazioni a distanza – comincia a temere di venire a sua volta intercettato. Pretendo, cioè, che il testo non faccia altro che nascondersi e rivelarsi, provocandomi e irretendomi: e allora io non potrò che smantellarlo ossessivamente per trovare la mia cimice.

Mi limito a due esempi tratti da una serie che possiamo considerare come un contesto narrativo in cui a una progressiva accumulazione di colpe – con una crescita esponenziale inarrestabile – corrispondono espiazioni, microscopiche redenzioni ma soprattutto una perentoria, persino gloriosa, irredimibilità.

Nel dodicesimo episodio della seconda stagione, Walter White guarda Jane andare in overdose e morire distesa accanto a Jesse Pinkman. Potrebbe fare qualcosa, semplicemente aiutarla a cambiare posizione, ma la morte della ragazza gli è utile e dunque, attraverso l'inazione, il protagonista di *Breaking Bad* si inoltra nel suo percorso criminale. A partire da quel momento sappiamo che *prima o poi* Walter White farà qualcosa di quello che è accaduto; è come se da quella specifica scena germogliasse un filamento sottile che si allunga verso un tempo indefinito ma del tutto certo in cui *quello che è accaduto* finirà di accadere venendo condiviso con un altro personaggio (ed è ciò che accadrà quando – siamo al quattordicesimo episodio della quinta stagione – Walter White informerà brutalmente Jesse di come sono andate le cose: «Ho visto Jane morire. Ero lì, avrei potuto salvarla, ma non l'ho fatto»).

E ancora, sempre restando all'interno di *Breaking Bad*, un movimento di macchina conclude la quarta stagione della serie. L'inquadratura ci mostra il *backyard* di casa White – la piscina, un tavolino circolare, il barbecue sullo sfondo – e poi stringe su un vaso dai fiori bianchi. Nel momento in cui ci ricordiamo di Walter White, in quello stesso luogo qualche episodio prima, che con il naso incrociato fa ruotare una pistola sulla superficie del tavolino fino a fissare quella stessa pianta, l'inquadratura si ferma su un cartellino che affido dal vaso reca scritto «Lily of the Valley». Cortocircuito, ricomposizione, comprensione, stupore: Walter White è il responsabile dell'avvelenamento del piccolo Brock (e, di nuovo, per l'ennesima volta, il filamento suscitato da una scena si è finalmente saldato a un'altra scena distante nel tempo, così consolidando la struttura narrativa nonché una specifica prospettiva culturale). Potremmo descrivere tutto ciò come la «sindrome di David Kujan», o forse più esattamente come la «maledizione di Roger 'Verbal' Kint».

Il riferimento è alla scena finale di *I soliti sospetti*, quando il detective David Kujan, interpretato da Chazz Palminteri, seduto sul bordo della sua scrivania guarda la bacheca dove sono affissi post it e documenti relativi all'indagine sull'imprendibile Keyser Söze e ripensa alla lunga deposizione che gli è stata resa da Roger «Verbal» Kint, il personaggio pavido e zoppo interpretato da Kevin Spacey. Varcando di colpo una soglia, Kujan si rende conto – e noi spettatori con lui – che quella che ha fin lì considerato come una testimonianza è in realtà una straordinaria duttilissima performance narrativa in cui ogni elemento dello spazio è stato usato da Verbal per nutrire il suo racconto. Di colpo *tutto significa* (e tutto torna), la semiosi è illimitata, il testo è un'epidermide infinitamente eccitabile che lo sguardo del destinatario non fa altro che eccitare.

La disperazione – inevitabile e grottesca – è la stessa sperimentata dai protagonisti di *Cosmo*, il romanzo di Witold Gombrowicz del 1965. La storia narrata è quella di una *detection* coatta suscitata dalla convinzione che tutto ciò che abbiamo davanti è spia, indizio, segno riconducibile a un significato altro. Se la cosiddetta realtà si manifesta provocatoriamente – e intollerabilmente – come caos, il nostro sguardo è allora lo strumento più potente per ricondurre il caos al cosmo, il disordine all'equilibrio. Il compito di ogni essere umano – per estensione anche e soprattutto di quello strano essere umano che è lo spettatore contemporaneo di serie televisive – consiste nel dare disegno e quindi senso alle tracce.

Penso sia a questo punto chiaro che ciò con cui abbiamo a che fare non si esaurisce in un modello narrativo efficace, essendo prima di tutto epistemologia, la struttura di conoscenza e di appropriazione del mondo più accreditata e condivisa con cui abbiamo mai avuto a che fare. Un'idea di realtà fondata sul nesso tra cause ed effetti che sottintende e al contempo produce un'idea di tempo. In questa specifica prospettiva il tempo è sempre «trattato», gestito, imbrigliato. Addomesticabile e di fatto addomesticato: a una batteria di cause corrisponde sempre, in modo lineare o tortuoso, una batteria di effetti (che a loro volta possono valere da cause). Il tempo – ancora – è dunque quella *cosa* in cui si realizza di continuo la complementarità tra cause ed effetti.

Nel 1968 Roland Barthes scrive un articolo che si intitola *L'effetto di reale*, poi raccolto in *Il brusio della lingua*. Ragionando sul barometro che a un certo punto, privo di una funzione precisa ma soltanto *detto, nominato*, compare in *Un cuore semplice* di Flaubert, Barthes segnala qualcosa che, nell'economia di questo ragionamento, dovrebbe servire come una specie di antidoto. Quel barometro, infatti, se ne sta lì, nel testo, sopra il pianoforte, non per alludere a qualcos'altro, tanto meno come esca o come spia, ma – verrebbe da dire – *così*, perché la sua insignificanza contribuisce a generare un effetto di realtà: «Proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*, fondamento di quel verosimile inconfessato che costituisce l'estetica di tutte le opere correnti della modernità» (2).

Ed è a questo punto che si scatena in me l'insofferenza. Perché se so che le narrazioni in generale, e la serialità televisiva in particolare, procedono per innervazioni progressive, componendo un organismo in cui un sistema di ventature e controventature regge, giustifica, produce senso embricando un segno a un altro segno e generando significati così da dire qualcosa sul tempo – su che cosa è il tempo – e ribadire la congruenza e l'imprescindibilità dei nessi di causa ed effetto, ugualmente mi accorgo che il mio modo di leggere il testo è ormai talmente esasperato da voler conferire senso a tutto ciò che appare attivando una significazione senza pause, una semiosi lunga, larga, orizzontale verticale e obliqua, un sospetto sistematico che pretende di attribuire valore potenziale a ogni particella narrativa.

Il problema, come si dice, è *mio*. Perché sono io che non ammetto e non accetto più la carenza di significato, nel senso che i barometri non sono scomparsi dalla scena, se ne stanno ancora lì, sopra il pianoforte, ma io vedo dappertutto pistole cechoviane pronte a sparare, irrilevanze rivelatrici, bagliori, scintille, lampi, specchietti per l'allodola del mio sguardo tenacemente in cerca di senso. L'impulso – ed è chiaramente l'insofferenza che parla – è all'eversione. O meglio: l'impulso è quello di evadere dal mio sguardo. Dimettermi dalla mia tecnica di decodifica, dalla mia cultura – tradizione, civiltà – testuale. Dal mio modo di dare forma al tempo. Osservare l'irrilevanza in quanto tale non basta: affinché l'irrilevanza sia tale, prima di tutto non dovrei accorgermene. Non dovrei riconoscerla. Dovrei osservarla senza sapere di osservarla («Cos'è quello?» «Un barometro, *soltanto* un barometro»). Allo stesso modo non dovrei percepire nessun filamento germogliare da una scena anelando a saldarsi a un'altra nel futuro del racconto. *No More Connect*, con buona pace di Forster. Nessuna connessione, una tregua della linearità, qualche minuto trascorso giacendo nel puntiforme. E – ancora – nessuna logica dell'ostensione, al suo posto la serenità di chi guarda sapendo che nel testo non ci sono nascondigli, non ci sono cimici, non perché qualcuno ha preliminarmente bonificato lo spazio testuale ma perché non ne esiste la possibilità. Il testo non mostra, non allude: semplicemente accade.

Così, in una pagina di *La vita umana sul pianeta Terra*, Giuseppe Genna prende congedo da un'epoca che è una cultura:

La materia delle storie è il caos. Le storie convergono e divergono, prive di senso apparente.

Lo scrittore che ero avrebbe messo in scena. Cosa? La scena del crimine, le scene dei crimini, la scena che sta dietro le scene dei crimini.

Replico i reticoli delle storie. Racconto i sistemi delle loro equazioni impazzite. Cerco l'associazione di realtà dissociate: e non la trovo. Sto in quella dissociazione, vedendola, carezzandola.

Descrivere è ora tutto. Non ha più senso raccontare, non continuo; oppure continuo a raccontare, però non lo mostro.

Mostrare è mostruoso.

Tell, don't show (3).

È l'equivalente, aggiornato alla temperie del 2014, della *Lettera di Lord Chandos* che Hugo von Hofmannsthal pubblica nel 1902. La lettera di dimissioni di uno scrittore. Lo scrittore è ancora in grado di dimettersi, il nostro sguardo no. Lo sguardo guarda e decodifica. Insiste, consiste, dà forma, restituisce. Consolida. Fa manutenzione.

Forse nel tempo le cose cambieranno, *prima o poi* smaltirò le diottrie in eccesso, quelle che adesso vincolano il mio sguardo. Ma, appunto, ci vorrà tempo.

Per il momento il mio sguardo rimane detenuto.

1. W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, [Nottetempo](#), Roma 2013, p. 48.
2. R. Barthes, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua* (ed. orig. 1968), Einaudi, Torino 1988, p. 158.
3. G. Genna, *La vita umana sul pianeta Terra*, Mondadori, Milano 2014, p. 75.

Giorgio Vasta

Giorgio Vasta (Palermo, 1970) ha pubblicato il romanzo *Il tempo materiale* (minimum fax 2008, Premio Città di Viagrande 2010, Prix Ulysse du Premier Roman 2011, pubblicato in Francia, Germania, Austria, Svizzera, Olanda, Spagna, Ungheria, Repubblica Ceca, Stati Uniti, Inghilterra e Grecia, selezionato al Premio Strega 2009, finalista al Premio Dessì, al Premio Berto e al Premio Dedalus), *Spaesamento* (Laterza 2010, finalista Premio Bergamo, pubblicato in Francia), *Presente* (Einaudi 2012, con Andrea Bajani, Michela Murgia, Paolo Nori). Con Emma Dante, e con la collaborazione di Licia Eminent, ha scritto la sceneggiatura del film *Via Castellana Bandiera* (2013), in concorso alla 70° edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Collabora con *la Repubblica*, *Il Venerdì*, *il Sole 24 ore* e *il manifesto*, e scrive sul blog letterario *minima&moralia*. Nel 2010 ha vinto il premio Lo Straniero e il premio Dal testo allo schermo del Salina Doc Festival, nel 2014 è stato Italian Affiliated Fellow in Letteratura presso l'American Academy in Rome. Il suo ultimo libro è *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (Humboldt/Quodlibet 2016).



Categorie: [estratti](#), [televisione](#) · Tag: [Giorgio Vasta](#)

Aggiungi un commento

Nome (richiesto)

E-mail (non verrà pubblicata) (richiesto)

Sito web

Invia commento

Avvisami via e-mail della presenza di nuovi commenti.

Copyright 2018 minima&moralia · [RSS Feed](#)