SENZA CATEGORIA

Interpretare l'indeterminatezza

Pensare la serialità con Emilio Garroni.

di *Angela Maiello* — 10 Settembre 2025

Rispetto agli altri interventi che compongono lo speciale Garroni100 – occasionato dalla ricorrenza dei cento anni dalla nascita di Emilio Garroni – questo contributo presenta un elemento di eccentricità, che consiste nel tentativo di utilizzare la riflessione di Garroni per pensare qualcosa – la serialità televisiva – di cui Garroni non si è mai occupato. O meglio, qualcosa di cui in quanto tale Garroni non si è occupato. Interrogheremo infatti due luoghi teorici. Il primo è il volume *Pinocchio uno e bino*, edito da Laterza nel 1975, un testo denso e riconoscibile per il tipico intreccio argomentativo garroniano, che segna l'avvio di quel passaggio dalla semiotica all'estetica che occuperà Garroni negli anni successivi. L'altro testo è uno scritto critico dedicato a *Sarabanda* (2003) di Ingmar Bergman e si tratta dell'ultimo articolo pubblicato da Garroni su "Filmcritica".

In entrambi i casi – a cui corrispondono grosso modo gli estremi della sua produzione scientifica – Garroni si confronta con due oggetti artistici che possono essere ascritti alla grande famiglia della serialità, intesa come categoria estetico-formale, e non come specifico prodotto audiovisivo. Come noto, Lorenzini-Collodi pubblicò *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881) a puntate su "Il giornale dei bambini", concludendo le peripezie del suo protagonista con la morte per impiccagione; stando

alla ricostruzione della vicenda editoriale, Collodi decise successivamente, per ragioni esclusivamente produttive, diremmo noi oggi, di resuscitare il burattino e trovare per lui un finale più accomodante. La strategia narrativa, la modalità di distribuzione nonché la costitutiva apertura al riscontro dei lettori rendono il romanzo di Collodi a tutti gli effetti un racconto seriale. Con *Sarabanda*, invece, ci troviamo di fronte a quella che oggi chiameremmo una narrazione transmediale. Come noto, infatti, il film per la tv di Bergman costituisce il sequel della vicenda di *Scene da un matrimonio* (1973), miniserie pensata sempre per la tv attraverso cui Bergman esplora il mondo, chiuso, di una coppia di coniugi (e che ha dato luogo poi ad altri adattamenti come nel caso della serie di Hagai Levi). In entrambi i casi, dunque, si tratta di oggetti che possiamo definire, per ragioni diverse, seriali.

Proviamo a sviluppare un contributo garroniano ad una riflessione sulla serialità partendo proprio dall'introduzione del volume dedicato a Pinocchio, in cui, muovendo dall'esercizio interpretativo del testo di Collodi, Garroni tocca dei punti nodali per lo sviluppo della sua riflessione, che appaiono ancora oggi molto attuali. Nelle primissime battute infatti Garroni si chiede:

> Quale interpretazione, e di quale testo, che non ricalchi pacificamente modelli e metodi di lettura ormai passati definitivamente in giudicato, o ritenuti tali, può non contenere in sé una qualche proposta teorica, anche soltanto in forma implicita? E quale saggio interpretativo può oggi non trovarsi nella situazione e quasi nell'obbligo – rischioso e produttivo allo stesso tempo – di azzardare nuove proposte, o quanto meno di non allinearsi a supposizioni teoriche in ogni senso scontate, tali cioè da rinviare al massimo ad una discussione esterna all'interpretazione stessa, specialistica e quindi priva di ogni immediata incidenza sul lavoro concreto dell'interpretazione? (1975, p. 3)

Il bersaglio polemico di Garroni è molto chiaro ed esplicitato anche più avanti nel testo: l'idea di uno specialismo delle scienze umane, e in particolar modo della semiotica, che aspirerebbe a svolgere la funzione di metodi rigorosi attraverso cui osservare i propri oggetti di studio (*ivi*, p. 13), espugnando ogni forma di creatività interpretativa e quindi, secondo Garroni, teorica. L'idea contestata è che l'analisi dell'oggetto possa limitarsi ad un'osservazione formale-strutturale, separando struttura e senso, riducendo l'opera al mero sintomo di qualcos'altro. Questa considerazione di carattere filosofico-metodologico è molto pertinente rispetto all'attuale scenario

teorico-critico che riguarda le serie tv, forse più che rispetto ad altri ambiti, in cui persiste una pallida dimensione auratica che protegge la necessità di una interpretazione, pensiamo alla letteratura o anche al cinema stesso. Le serie tv infatti si prestano maggiormente ad essere ridotte a oggetti osservabili scientificamente attraverso dati duri, relativi alla loro dimensione industriale (i costi di produzione, i numeri sulla distribuzione, gli incassi, ma anche l'impatto della profilazione utente sulle scelte narrative e così via) o a essere ricondotte nell'ambito di un discorso esterno all'opera stessa (come dimostrato, ad esempio, dal successo e dall'enorme discorsività che si è prodotta a partire dalla serie *Adolescence*). Tuttavia se prendiamo sul serio Garroni, abbiamo l'obbligo di arrischiare un'interpretazione sul senso di questi oggetti, facendo già un lavoro di selezione e interpretazione nell'individuare gli oggetti che richiedono tale processo ermeneutico.

Entriamo ora nel merito dell'interpretazione di *Pinocchio*. Garroni riporta la nota questione editoriale sul piano del senso: si possono individuare due *Pinocchio*, ovvero *Pinocchio I*, che include i capitoli I-XV e si conclude con la morte del burattino, e *Pinocchio II*, che include i capitoli I-XXXVI e si conclude con la trasformazione del burattino in bambino. Da qui il titolo del libro: la cellula del romanzo, la matrice di senso è quella contenuta in *Pinocchio I*, che si costruisce attraverso pochi passaggi e articolazioni strutturali e trova nell'esito catastrofico il suo epilogo. *Pinocchio II*, invece, è «un romanzo di un romanzo, una storia che ingloba in sé Pinocchio I, come suo materiale e come sua cellula primaria, e lo dilata transvalutandone via via il senso, in un gioco di rallentamenti, ritorni, camuffamenti, complicazioni, distanziamenti, spostamenti e posticipazioni, che lo capovolgono e lo riconfermano, nei suoi sensi originari attraverso il filtro della reinterpretazione» (*ivi*, p. 51).

Facendo torto a Garroni stesso, non lo seguiremo nella fine e dettagliata interpretazione di tale matrice di senso, e dei suoi sviluppi, che ha a che fare con la nascita, ma soprattutto con la morte. L'esito più immediato di questa interpretazione è una riconsiderazione del finale stesso di *Pinocchio II*, non più semplicemente infelice, incongruo e melenso, ma ciò che costituisce la «negazione-conservazione (il suo "spostamento") ad un ulteriore livello di elaborazione del senso» (*ivi*, p. 50) di quel finale tragico del *Pinocchio I*. **Tutto ciò non è il frutto, dice Garroni, di una strategia narrativa calcolata e controllata, viceversa è il segno di una scrittura estemporanea, lontana dalle preoccupazioni di coerenza e linearità narrativa, tipica dei testi chiusi, e che diventa occasione per l'intreccio e la ramificazione dei diversi possibili sensi del racconto**.

Garroni sta implicitamente spiegando il principio stesso della serializzazione. **La**

matrice, il tema, il *concept* diremmo oggi, è ciò su cui agisce il processo di serializzazione, che sebbene sia orientato verso la fine, non rappresenta un reticolo preciso di equilibri e variazioni, ma un estemporaneo processo di sviluppo in cui il senso non dipende dall'unitarietà o coerenza della traccia narrativa. Tanti esempi seriali potrebbero essere fatti: quante diverse e uguali uccisioni del padre ci sono in *Gomorra – La serie*? Oppure in *Succession*? O quante nuove identità in formazione e alla ricerca di sé ci sono in *Mad Men*?

Naturalmente non tutte le serie si prestano a questo tipo di lavoro interpretativo sulla variazione del senso, a partire innanzitutto da ragioni strutturali, come dimostrano anche le produzioni più recenti. Pur con alcuni limiti, l'aggettivo "complesso", introdotto nel discorso critico sulle serie da Jason Mittell, è servito a definire quei racconti che nella stratificazione dei piani e nella dilatazione dei tempi possono essere oggetto di un'analisi di questo tipo. Tuttavia, **l'idea che vorrei proporre è che Garroni può offrirci un'altra categoria per pensare questa specificità del racconto audiovisivo seriale, ovvero quella di indeterminatezza**. Il testo dedicato a *Sarabanda* si muove intorno a questo concetto, che è centrale nella riflessione dell'ultimo Garroni, che lavora proprio sul rapporto tra il determinato (del linguaggio) e l'indeterminato (dell'estetico), pensiamo all'ultimo testo *Immagine, Linguaggio, Figura* (2005). Bergman rappresenta un autore feticcio, come Bernhard per la letteratura, che offre oggetti esemplari per pensare proprio questo rapporto. Nel testo su *Sarabanda*, dopo aver proposto una lunga e approfondita ricognizione delle vicende e dei personaggi, Garroni analizza le occasioni e le modalità in cui viene impiegata la *Sarabanda* di Bach. **Ciò che interessa a Garroni è evidenziare come l'elemento musicale svolga la funzione di rendere tangibile l'indicibile, l'indeterminato, che pure traspare dall'intreccio narrativo, ma che ha bisogno di un elemento extra-diegetico per poter farsi sentire**.

Anche in questo caso non seguo Garroni nello specifico della sua raffinata analisi; ciò che qui ci interessa sottolineare è l'approccio critico e il possibile esito teorico. Da un lato c'è l'intreccio, con le sue vicende traducibili in archetipi e miti. Dall'altro c'è un eccesso di senso, irriducibile all'intreccio stesso o intraducibile nell'esplicitazione del dialogo o della linea narrativa; questo eccesso necessita di altro, diremmo utilizzando Montani, di un lavoro intermediale, per far sentire qualcosa che è lì nella sua presenza indeterminata eppure vivissima. Allora, un altro modo per pensare quel lavoro di ingaggio emotivo e interattivo che le serie ci fanno fare, può essere proprio attraverso la categoria dell'indeterminatezza. Indeterminato (Garroni) e complesso (Mittell), non possono essere sovrapposti, e non tutte le serie possono essere lette attraverso questa categoria. Tuttavia nel momento di stabilizzazione del formato narrativo audiovisivo, che è quello che stiamo vivendo oggi, in cui la forma seriale audiovisiva ha raggiunto

uno standard codificato, la posta in gioco creativa sembra essere proprio quella di dare di volta in volta forma all'indeterminato, all'eccesso di senso che queste storie contengono. Anche in questo senso molti esempi si potrebbero fare, ma mi limito a citare come esemplare *The Bear*, con le sue linee di fuga, le sue eccentricità di montaggio e di costruzione dei singoli episodi.

Ritornare a Garroni per riflettere sulla serialità non è solamente un modo per rinnovare un orizzonte di pensiero che non smette di offrirci occasioni per pensare; è un modo per ribadire l'urgenza di un pensiero critico e teorico che provi a stare dentro e fuori dalla contingenza, dentro e fuori da quegli oggetti che ci fanno sentire vivi e di cui abbiamo sempre più smisurato bisogno.

Riferimenti bibliografici

E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.
Id., *Scritti sul cinema*, a cura di E. Bruno, Arangno, Torino 2006.
Id., *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari 2010.
J. Mittell, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2017.
P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022.