

Il mondo sub specie serialitatis

Francesco Baucia

24 Giugno 2026

La parola «serie» è entrata con sempre maggior forza nel linguaggio quotidiano durante la decina (abbondante) di anni che vanno dalla messa in onda del primo episodio dei *Soprano* (gennaio 1999) all'espansione di Netflix al di fuori degli Stati Uniti (2010). Nella nostra provincia culturale, sembrava dare una spolverata di trucco a quelle forme di narrazione televisiva a episodi che venivano chiamate, nella migliore delle ipotesi (e curiosamente), *fiction*, nei peggiori telefilm o *soap operas*, e che rimanevano in larga parte piaceri colpevoli. In realtà, molto era già accaduto nella tv americana, e se ne erano avvertiti i riverberi anche da noi, pur se non avevano lasciato tracce significative nel linguaggio. La strada matura della serialità televisiva era stata tracciata da tempo da *Hill Street Blues* (primo episodio nel 1981), da *Twin Peaks* (1990), da *ER - Medici in prima linea* (1994) e, in parte, anche da *X-Files* (esordio nell'anno precedente). A oggi, con la proliferazione delle piattaforme di streaming, le serie si sono installate nella conversazione ordinaria come argomento ricorrente di chiacchiera e anche come base di una forma di «democratizzazione culturale» che - secondo la filosofa Sandra Laugier - ha sostituito l'elitarismo della cinefilia del passato. Si può discutere se questa fase non stia già tramontando, almeno nei più giovani che avvertono in modo più acuto il tono generalista e le formule standardizzate dei contenuti delle piattaforme. In ogni caso, nelle generazioni dei quaranta-cinquantenni la domanda «cosa stai vedendo?» sottende la fruizione delle serie, ed è spesso un grimaldello per spostare la discussione su visioni di mondo, gusti, idiosincrasie, anche convinzioni etiche o politiche (mi sembra che vada in questo senso l'uso della domanda che fa spesso Stefano Rapone nelle interviste del podcast *Tintoria*).

Di narrazione televisiva tratta anche il volume di Enrico Terrone [*Il seriale. Un'indagine filosofica*](#), (Einaudi), ma solo come tappa per una ricognizione più ampia del concetto di «serie», per lo più eclissato, e forse anche usurato, dalla sua declinazione nell'ambito dell'*entertainment*. Una tappa che però non è di poca importanza, perché costituisce uno dei tratti di una struttura a spirale in cui

si organizzano i sei capitoli del libro (e la spirale, ricordava Umberto Eco, non è che «una variazione più creativa della serie»). L'indagine di Terrone parte dall'ambito del crimine (la serie omicidiaria) e passando per la tv, l'arte, l'universo del digitale e la natura, arriva all'idea di serie metafisica: gli strati di significato si sommano, e l'ultimo capitolo rappresenta una sorta di visione del mondo *sub specie serialitatis*, dove le tracce di questa figura si rincorrono, in modo diverso, nei tre «regni» in cui Terrone suddivide il reale.

Ma procedendo per gradi: perché partire, in questo itinerario, proprio dalle sequenze di delitti dei serial killer? Non per un vezzo pop, come si potrebbe superficialmente pensare, in abbinamento all'attenzione dedicata alla tv, ma perché questi fenomeni impongono le domande essenziali su ciò che una serie davvero è. Innanzitutto, se si tratti di un oggetto reale o di una finzione conoscitiva (serie ontologica o epistemica); e, posto che «una serie, in generale, è una struttura che si itera in base a un ordine», se sia determinata più dalla prima che dal secondo. In entrambi i casi – sia sullo statuto sia sul connubio struttura/ordine – non si può far pendere la bilancia totalmente da un lato, anche se i pesi possono cambiare di equilibrio: la serie epistemica può essere più o meno adeguata a una certa «conformazione ontologica» seriale, e gli aspetti strutturali di questa possono essere più o meno rilevanti rispetto al suo ordinamento. Struttura e ordine sono anche gli aspetti che rimandano a due grandi concezioni del fenomeno seriale, la prima che risale a Leibniz – e che privilegia le caratteristiche strutturali degli elementi della serie – e la seconda a Kant – che dà più importanza al loro ordine spazio-temporale e causale.

Passando dai delitti (reali) del Mostro di Firenze a quelli (immaginari) di *Twin Peaks*, Terrone introduce attraverso l'esempio del prodotto televisivo altri due elementi: il fatto che ciascuna serie è un intero valutabile, appunto, *come intero*, ma anche nelle sue parti prese singolarmente; e la presenza all'interno delle serie – come nel caso di quelle televisive con il *pilot* – di un primo elemento in grado di imporre una «pressione normativa» agli altri. Questo non è da confondere con ciò che Terrone chiama la *origin story*, ovvero una sorgente, per così dire, «traumatica», della serie che è sottesa a essa e che può venire scoperta (o ricreata, nel caso narrativo) dal suo tipico «avanzare indietro», ossia espandendosi nel futuro ma allo stesso tempo aprendo le pieghe del passato (come fa il racconto di *Twin Peaks*, che giunge addirittura a inglobare nella trama eventi degli anni Quaranta e Cinquanta, tra cui i test atomici Trinity nel New Mexico).

Dal “caso” della serie tv di Lynch, Terrone amplia la prospettiva verso l’ambito dell’arte nel suo complesso e al problema della riproducibilità delle opere, che nella contemporaneità è il teatro di un conflitto tra creazione e ripetizione. Tre tipologie di serie possono essere chiamate qui in causa: quelle che *sono*, in sé stesse, delle serie (degli interi «spacchettabili», come i serial televisivi); quelle che valgono come insieme di riproduzioni di un «originale» (e che quindi *non sono* serie in senso forte, come le occorrenze delle proiezioni di un film); e quelle che valgono come gruppi di elementi organizzati in uno «sfondo» (per esempio, i generi, come la fantascienza o la pittura cubista). La seconda delle tre categorie comporta una serie di considerazioni aggiuntive: le opere che *non sono* una serie, ma che *hanno* una serie, possono implicare delle semplici riproduzioni (i film, appunto) oppure delle interpretazioni (i concerti, le opere teatrali). Nel passaggio all’era digitale, le opere in buona parte si sganciano dai processi meccanici, chimici o artigianali di produzione attraverso cui venivano indentificate, per essere “ridotte” a una semplice sequenza di «simboli e regole», una notazione (per un’immagine, ad esempio, i pixel di cui è composta). Questo ha come conseguenza che alcuni fenomeni di riproduzione digitale possono essere piegati verso una declinazione interpretativa (come nel caso delle diverse partite di uno stesso videogioco, o nella ricontestualizzazione di un’immagine attraverso la creazione di memi differenti); o ancora, e più sorprendentemente con l’avvento dell’intelligenza artificiale, verso la possibilità che a giocare un ruolo interpretativo sia una macchina invece che un soggetto, ad esempio un generatore di immagini che sforna risultati diversi a fronte di una stessa interrogazione.



La notazione tipica della riproducibilità tecnologica però, invece che condurre a un universo rarefatto e sempre più sfuggente, riporta al suo equivalente nel mondo biologico: dal codice digitale al codice genetico, ovvero ciò che rende possibile l'evoluzione. Tecnica e natura sono accomunate dall'aspetto seriale, che nell'ambito della vita si mostra in realtà ancora più potente: gli «organismi viventi... necessitano non tanto dell'invarianza della propria materia, quanto piuttosto di un suo continuo rinnovamento». E tale rinnovamento non è altro che il metabolismo cellulare, la *serie metabolica* da cui, negli organismi complessi come gli uomini, si origina un'esperienza (soggettiva) del processo stesso. L'insieme di questi due elementi - metabolismo ed esperienza - compone la *serie esistenziale*: la forma del vivente e, per la collocazione del nostro sguardo, la forma di quel *particolare* vivente chiamato uomo - un altro modo, in fondo, per descrivere il rapporto tra mente e corpo.

Senza poter replicare la gradualità del libro, né le sue esplorazioni orizzontali, sono arrivato per grandi balzi in verticale alle soglie dei temi metafisici trattati nell'ultimo capitolo. Terrone soppesa l'ipotesi che l'intera realtà sia, in ultima analisi, una serie storica (senza tuttavia l'implicazione al «progresso dello spirito» tipica dell'hegelismo o dello storicismo): «nella prospettiva serialista, la realtà è una serie storica semplicemente in quanto struttura spaziale e oggettuale che si itera in base a un ordine temporale e causale». *Temporale*, qui, è la parola da mettere in evidenza: come considerare l'aspetto più pervasivo della realtà, il tempo appunto, che sembra governato - come e più di ogni serie - dal rapporto tra novità e ripetizione, tra persistenza e cancellazione, tra totalità e parti? L'immagine scientifica e quella manifesta del mondo - per dirla con le parole di Wilfrid Sellars - si scontrano: per la fisica einsteiniana il tempo va ridotto a mera componente di una struttura geometrica a quattro dimensioni (lo spazio-tempo); per l'esperienza invece è quanto di più inaggrabile e fondamentale. Il giudizio sulla prospettiva serialista sembra in bilico sul crinale dove il tempo può sprofondare nell'irrealtà (e nell'irrilevanza) o sollevarsi verso la signoria più assoluta. Qui entra in gioco la proposta per cui *ciò che* è si può suddividere in tre «regni», i quali presentano al loro interno gradi diversi di serialità. Un grado *zero*, che corrisponde al regno della realtà ultima, intessuto di relazioni fisico-matematiche non orientate; un grado *uno*, in cui l'emersione della vita e del metabolismo, che è governato dal principio termodinamico dell'aumento di entropia, fa emergere anche l'esperienza del passaggio del tempo; un grado *due*, «il mondo dei miti, dei riti, della cultura, dell'arte», ovvero la prassi umana di rappresentare, riprodurre o reinventare in modo seriale quella realtà ultima che seriale non è: in sostanza, il tentativo di non soccombere alla mortalità e all'oblio che la nostra struttura fisica ci impone; o ancora, lo sforzo di comprendere,

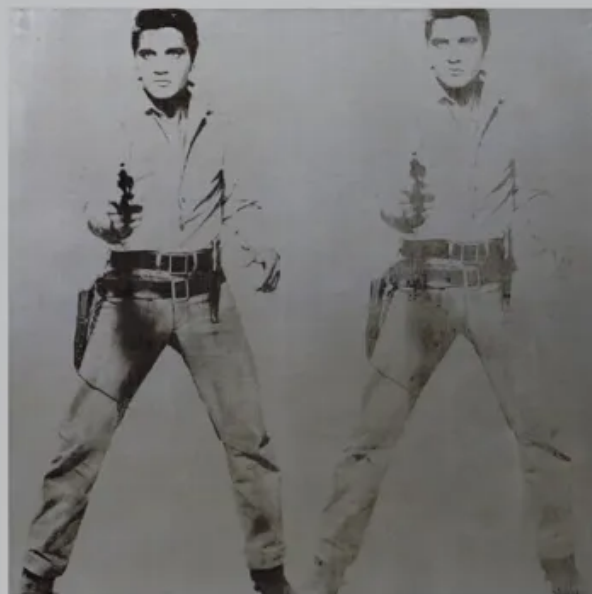
nell'unica maniera possibile - cioè progressivamente - tale struttura.

Prima ho parlato di *divisione* del reale in tre «regni», ma non si tratta in effetti di domini diversi di uno stesso campo, quanto di possibili sguardi e rapporti *su* e *con* quel campo che è il mondo. Mi sembra in questo senso che il punto di atterraggio metafisico di Terrone possa essere messo in dialogo, in modo proficuo, con la forma di prospettivismo relazionale che Carlo Rovelli propone nel recente *Sull'eguaglianza di tutte le cose* (Adelphi), ma che già si affacciava, per esempio, in *Helgoland* (sempre Adelphi, apparso nel 2020): «Capiamo il mondo - scrive Rovelli nel primo dei due libri - in termini di relazioni fra processi che si influenzano l'un l'altro e hanno informazione l'uno dell'altro, e la nostra comprensione del mondo come caso particolare di queste informazioni».

In una intervista a *Time* del 1969, Vladimir Nabokov veniva invitato dall'interlocutore a confrontarsi con alcuni passaggi dei suoi libri in cui sembra alternativamente negata o affermata al massimo grado la realtà del tempo. Nabokov, da romanziere, aggira giustamente il confronto con una questione che suona di stretta competenza di un filosofo; ma offre in risposta un'immagine che racchiude, a mio parere, il nucleo poetico dello sguardo seriale dell'uomo sull'antiseriàlità del mondo fisico e sull'esperienza progressiva del vivente: «il massimo che possiamo fare è cogliere e cercare di trattenere quelle chiazze di luce iridata che sfrecciano nella memoria... Uno dei modi in cui [l'artista, il "buon memorialista"] può riuscire nell'intento è quello di trovare sulla tela il punto giusto in cui collocare la giusta chiazza del colore ricordato».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



Enrico Terrone
Il seriale
Un'indagine filosofica



PICCOLA
BIBLIOTECA
EINAUDI