

# L'Indice del Vuoto.

Come è cambiato il tempo della narrazione televisiva tra il 1990 e il 2022. Un'analisi comparativa di Beverly Hills 90210 e The Bear.

Silvia Soldani<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Scroller - Sezione Ricerche

## Abstract

Questa ricerca misura una differenza che molti spettatori italiani percepiscono ma raramente quantificano: la difficoltà, oggi, di guardare le serie televisive degli anni novanta con la stessa naturalezza con cui le guardavamo allora.

Partendo da una reazione personale dell'autore, l'incapacità di completare un rewatch del primo episodio di Beverly Hills 90210, abbiamo costruito un framework di analisi narrativa A/R/T, derivato dalle osservazioni di McKinley sui momenti narrativamente non saturi, che divide il minutaggio televisivo in tre categorie funzionali: **Avanzamento (A), Relazionale (R) e Temporale (T)**.

A partire da questa classificazione, **l'Indice del Vuoto misura la quota percentuale della categoria T sul totale dell'episodio**.

Applicando il framework alle prime puntate di Beverly Hills 90210 (1990) e The Bear (2022), serie comparabili per durata e funzione narrativa, abbiamo misurato una differenza significativa nell'Indice del Vuoto: la categoria T rappresenta il 22% del minutaggio in BH90210 contro il 5% in The Bear. Un calo del 77%.

Discutiamo questo dato in relazione alla ricerca di E. Graham McKinley (1997), che documentò il ruolo costitutivo dei momenti narrativamente vuoti nella costruzione di significato comunitario tra gli spettatori. Proponiamo una correlazione, non una causalità, tra il modello di distribuzione (settimanale contro on-demand) e l'allocatione di tempo narrativo non plot-driven.

La ricerca è esplorativa. Ha limiti dichiarati: un solo episodio per serie, soggettività al confine tra le categorie A ed R, variabili confondenti non isolate. Si offre come base per estensioni cross-genere e cross-epoca.

**Keywords:** serialità televisiva; tempo narrativo; framework A/R/T; Indice del Vuoto; Avanzamento; Relazionale; Temporale; Beverly Hills 90210; The Bear

## 1. Introduzione — La domanda personale

Questa ricerca nasce da una serata di nostalgia mal riuscita.

Ho rivisto il primo episodio di Beverly Hills 90210 convinta di rivedere quello che ricordavo. Non ci sono riuscita. Dopo dieci minuti sentivo un'inquietudine fisica, una frizione tra quello che lo schermo mi proponeva e quello che il mio sistema di attenzione si aspettava.

La prima spiegazione era ovvia: sto invecchiando, ho perso pazienza, le serie di oggi sono semplicemente "meglio".

Nessuna di queste tre risposte mi ha soddisfatta. La prima è generica. La seconda è autoaccusatoria senza prove. La terza è un giudizio di gusto travestito da osservazione.

Ho preferito formulare la domanda in modo che ammettesse una risposta misurabile: **cosa, esattamente, è cambiato tra il modo in cui Beverly Hills 90210 costruiva un episodio nel 1990 e il modo in cui The Bear costruisce un episodio nel 2022?**

Questo white paper è il tentativo di rispondere.

### 1.1 Perché queste due serie

Le due serie sono state scelte per la loro comparabilità funzionale, non tematica. Sono comparabili in tre dimensioni:

— entrambe sono drammi seriali di rete o piattaforma di rilievo, prodotti con budget significativi;

— entrambe hanno episodi pilota di durata simile (42 minuti per BH90210, 50 per The Bear);

— entrambe hanno una funzione narrativa identica nella loro stagione: introdurre personaggi, mondo, conflitto centrale.

Sono volutamente diverse in due dimensioni che ci interessano:

— l'epoca di produzione (1990 contro 2022, **trentadue anni di distanza**);

— il modello di distribuzione (**settimanale** contro rilascio on demand su **piattaforma**).

### 1.2 La struttura di questo paper

La sezione 2 ricostruisce lo stato dell'arte, partendo dal lavoro di E. Graham McKinley su BH90210 e i suoi spettatori. La sezione 3 espone il framework metodologico A/R/T e definisce l'Indice del Vuoto come percentuale di tempo T sul totale dell'episodio. Le sezioni 4 e 5 presentano i dataset delle due puntate delle rispettive serie. La sezione 6 è l'analisi comparativa, dove emergono i numeri principali. Le sezioni 7 e 8 sono interpretative: cosa misura davvero il "vuoto" narrativo, e qual è il ruolo della distribuzione. Le sezioni 9 e 10 dichiarano i limiti della ricerca e le sue possibili estensioni. La sezione 11 chiude. In coda, bibliografia e una nota dell'autore.

## 2. Stato dell'arte: la ricerca di McKinley

Nel 1997 la sociologa E. Graham McKinley pubblicò Beverly Hills, 90210: Television, Gender, and Identity (University of Pennsylvania Press).

Era uno studio etnografico su come gli spettatori, soprattutto giovani donne, guardavano la serie, ne parlavano fra loro, e ne ricavano materiale per costruire la propria identità.

**Il risultato più interessante di McKinley**, dal nostro punto di vista, non riguarda i contenuti della serie. **Riguarda dove e come gli spettatori costruivano significato.**

McKinley osservò che le conversazioni più intense fra spettatrici non riguardavano le svolte di trama (i tradimenti, i drammi, i colpi di scena) ma i momenti che dal punto di vista narrativo sembravano “vuoti”: scene di dialogo apparentemente senza scopo, scelte di stile di un personaggio, micro-decisioni morali che la sceneggiatura non sottolineava.

*Gli spettatori discutevano questioni morali che gli scrittori non avevano messo in primo piano.*

In altre parole: la serie offriva spazi non saturati di plot, e gli spettatori li riempivano con il proprio lavoro interpretativo. **Quel lavoro, secondo McKinley, era ciò che produceva l'investimento emotivo nei personaggi e l'appartenenza alla comunità di fan.**

### 2.1 La conseguenza implicita

McKinley descrisse il fenomeno qualitativamente. Non lo misurò. Ma la conseguenza implicita era forte: **se il significato si costruisce negli spazi vuoti, allora la quantità di spazio vuoto in un episodio dovrebbe essere una variabile rilevante per capire il rapporto fra serie e spettatore.**

Questa ricerca prende quella conseguenza implicita e la tratta come ipotesi misurabile.

### 2.2 Ciò che McKinley non poteva prevedere

Nel 1997 il modello di distribuzione televisiva era ancora pressoché monolitico: episodi settimanali, broadcast, appuntamento collettivo. McKinley osservava un sistema in cui gli spettatori avevano sette giorni fra un episodio e l'altro. Sette giorni in cui parlare con amici, riguardare scene, costruire teorie.

Venticinque anni dopo, quasi tutto questo è scomparso. Le serie escono intere, vengono consumate in pochi giorni, e la conversazione collettiva sincronizzata che McKinley osservava è oggi un'eccezione. Da qui la nostra seconda ipotesi: **la trasformazione del modello di distribuzione potrebbe essere correlata con una trasformazione della struttura narrativa stessa.**

### 2.3 Concetti analoghi nella narratologia televisiva

Il concetto di tempo narrativo non plot-driven né character-driven non è di per sé inedito. È presente, sotto nomi diversi, nella critica televisiva e nella manualistica di sceneggiatura contemporanea.

Jason Mittell, in *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (NYU Press, 2015), discute le forme di narrative pacing che permettono allo spettatore di processare informazione fra le scene ad alta densità. Nella manualistica anglosassone ricorre il termine *breathing room* per indicare l'inserimento intenzionale di scene a bassa densità narrativa fra sequenze ad alta intensità. Più in generale, i concetti di *tension release* e di *pacing variation* sono ampiamente trattati come tecniche strutturali di base della scrittura televisiva.

**La nostra categoria T raccoglie questi fenomeni sotto una definizione operativa unica, finalizzata alla quantificazione.** L'originalità del framework non sta nell'aver identificato il fenomeno, che è noto, ma nel proporre una misura percentuale comparabile fra episodi e fra epoche, integrata in una griglia di categorie mutuamente esclusive.

Esiste inoltre, di particolare interesse per questa ricerca, un'analisi sequenziale indipendente della prima stagione di *The Bear* pubblicata da Garza, Yañez, Arenas e Padilla (2020) sulla *Revista Panamericana de Comunicación*. Quel lavoro adotta un metodo diverso dal nostro (conteggio di scene, nodi d'azione, trame e sottotrame) e giunge a una conclusione convergente con il nostro dato sulla categoria A: pur partendo da una premessa character-driven, *The Bear* è strutturalmente action-oriented, più vicina al mainstream narrativo che all'autorialità che la critica le attribuisce. Discuteremo questa convergenza nella sezione 6.

Le pagine che seguono provano a verificare se questa correlazione si vede nei dati.

## 3. Metodologia: il framework A/R/T

Per misurare la struttura narrativa di un episodio televisivo, abbiamo costruito un framework A/R/T. Il framework deriva dalle osservazioni di McKinley sui momenti narrativamente non saturi e organizza il minutaggio dell'episodio in tre categorie funzionali: Avanzamento, Relazionale e Temporale. **L'Indice del Vuoto non è il framework, ma il valore che ne deriva: la percentuale di tempo classificata come Temporale (T) sul totale dell'episodio.**

Il framework divide ogni minuto di un episodio in tre categorie funzionali, mutuamente esclusive. La logica è: ogni momento di un episodio sta facendo principalmente una di queste tre cose. Categorizziamo per funzione narrativa predominante, non per assenza assoluta delle altre.

### 3.1 Le tre categorie

#### A — Avanzamento (plot-driven)

Informazione narrativa che cambia lo stato del mondo della storia. Riconosciamo un blocco come A quando:

- un personaggio prende una decisione con conseguenze narrative;
- viene rivelata informazione critica (plot point, twist, esposizione);
- accade un conflitto che modifica le relazioni;
- l'episodio si muove verso una risoluzione o un cliffhanger.

Esempi in *Beverly Hills 90210*, S1E1: Brandon incontra Marianne in mensa e ottiene il suo numero; Steve Sanders fa salire David ubriaco in auto guidata senza patente; Brandon va alla radio scolastica per fare ammenda.

Esempi in *The Bear*, S1E1: Carmy entra in cucina e impone un nuovo ordine; il conflitto con Richie sull'autorità; l'arrivo di Sydney come sous chef; l'incidente al Ballbreaker.

#### R — Relazionale (character-driven)

Costruzione di significato attraverso la conoscenza dei personaggi: chi sono, come pensano, come si vedono.

Riconosciamo un blocco come R quando:

- il dialogo rivela il carattere più che far avanzare la trama; c'è un momento di vulnerabilità, insicurezza, connessione;
- vengono costruite gerarchie sociali o dinamiche relazionali;
- lo spettatore sviluppa empatia.

Esempi in *Beverly Hills 90210*: Brenda e Brandon al mattino, insicuri sulla nuova scuola; Kelly che spiega a Brenda le regole sociali di Beverly Hills; il dialogo con Andrea sulla serietà del giornale scolastico.

Esempi in *The Bear*: Carmy e Sugar sul rapporto con la madre; Carmy e Sydney sulla filosofia del cucinare bene; Richie che parla di Michael e di nostalgia.

#### T — Temporale (atmospheric, respiro narrativo)

Pura presenza narrativa. In termini di trama e carattere, non sta accadendo nulla di nuovo. La funzione è creare ritmo, atmosfera, permettere allo spettatore di sedimentare quello che ha già visto.

Riconosciamo un blocco come T quando:

- c'è uno sguardo lungo senza dialogo;
- c'è una scena di transizione o passaggio;
- il silenzio comunica più del dialogo;
- la scena potrebbe essere tagliata senza intaccare la trama, ma se la togli cambi il mood.

Esempi in Beverly Hills 90210: Brenda e Brandon che tornano a casa scambiandosi una battuta su Minneapolis; momenti di pausa silenziosa in mensa; le danze sospese fra Brandon e Marianne.

Esempi in The Bear: molto rari. Quando compaiono, durano pochi secondi: lo sguardo di Carmy dopo un conflitto, la cucina che riprende fiato dopo un servizio.

### 3.2 Una nota sull'originalità del framework

Per onestà metodologica vale la pena dichiarare con precisione cosa è originale di questo framework e cosa non lo è.

Le categorie A ed R riflettono distinzioni narratologiche consolidate: la dicotomia plot-driven contro character-driven è uno strumento standard nella critica televisiva contemporanea e nei manuali di sceneggiatura. Non l'abbiamo inventata noi, e sarebbe scorretto presentarla come scoperta.

Quello che, a quanto risulta dalla ricerca preliminare, non è ancora stato sistematizzato è l'introduzione esplicita di una terza categoria T (Temporale) come misura quantificata del tempo narrativamente non plot-driven e non character-driven, e l'organizzazione delle tre categorie in una griglia mutuamente esclusiva, applicabile in modo replicabile alla misurazione percentuale di episodi televisivi.

L'originalità del framework A/R/T sta dunque qui: non nei suoi mattoni concettuali, che sono noti, ma nella loro sistemazione operativa e quantitativa. L'Indice del Vuoto è la misura sintetica che deriva dal framework: rende comparabile, fra episodi e fra epoche, la quota di tempo narrativamente non plot-driven e non character-driven.

### 3.3 Operazionalizzazione

Le trascrizioni dei due piloti sono state ottenute da subslike-script.com (fonte pubblica, verificabile). Ogni episodio è stato diviso in blocchi narrativi di 2-3

minuti, dove un blocco corrisponde grosso modo a una scena: stesso luogo, stessi personaggi, stesso tema.

BH90210 produce 23 blocchi totali su 42 minuti. The Bear produce 45 blocchi totali su 50 minuti. La differenza nel numero di blocchi a parità di durata è già un primo segnale: The Bear segmenta lo schermo in unità narrative più piccole.

Ogni blocco è stato assegnato a una sola categoria, scegliendo la funzione predominante. Quando un blocco aveva caratteristiche di due categorie (per esempio 60% A e 40% R), abbiamo categorizzato come A. Questa regola di decisione è dichiarata e replicabile, anche se introduce un margine di soggettività che discutiamo nei limiti.

### 3.4 Una nota sul ruolo dell'AI nella codifica

La fase iniziale di categorizzazione dei sessantotto blocchi narrativi totali (ventitré di BH90210, quarantacinque di The Bear) è stata assistita da modelli linguistici di larga scala. Le

trascrizioni degli episodi sono state segmentate in blocchi e sottoposte al modello insieme alla descrizione operativa del framework A/R/T riportata in §3.1. Il modello ha fornito una prima proposta di assegnazione delle categorie per ciascun blocco.

L'autrice ha successivamente effettuato una revisione manuale di tutti i blocchi, validando le categorizzazioni e correggendo le proposte automatiche dove non rispondevano al criterio della funzione narrativa primaria. Le correzioni manuali si sono concentrate, in modo prevedibile, sui blocchi di confine fra A ed R, dove la decisione richiede un giudizio curatoriale che il modello non è in grado di sostituire.

Questo approccio ibrido umanop riflette una prassi oggi consolidata nel campo del computational narrative analysis (Castriato et al., 2021), dove i modelli linguistici funzionano da assistenti per la codifica iniziale e la validazione resta responsabilità della ricercatrice. È dichiarato qui per trasparenza: né come excusatio né come vanto, ma come informazione necessaria per chi voglia replicare lo studio o discuterne i limiti.

### 3.5 Validità del framework

Il framework è stato sottoposto a tre test interni:

#### Mutua esclusività

Ogni blocco appartiene a una sola categoria. Test passato: il 100% dei blocchi è stato assegnato senza sovrapposizioni.

#### Coerenza definitoria

Le definizioni operative sono coerenti con gli esempi attribuiti. Test passato: tutti gli esempi rispettano la definizione della categoria a cui sono assegnati.

#### Replicabilità

Una persona diversa, applicando lo stesso framework agli stessi episodi, otterrebbe lo stesso risultato? Test parzialmente passato: il framework è sufficientemente esplicito da essere applicato, ma rimane un margine di giudizio curatoriale ai confini fra A ed R. Stimiamo un margine di errore del  $\pm 5-7\%$  per categoria.

## 4. Dataset: Beverly Hills 90210, S1E1

Titolo dell'episodio: Class of Beverly Hills

Anno di trasmissione: 1990 (Fox Broadcasting Company)

Durata: 42 minuti (senza pubblicità)

Distribuzione: Settimanale, broadcast

### 4.1 Suddivisione in blocchi

L'episodio è stato diviso in 23 blocchi narrativi. La tabella sotto riassume la distribuzione per categoria.

Categoria	Blocchi	% sul totale	Minuti (~)
A — Avanzamento	9	39%	16
R — Relazionale	9	39%	16
T — Temporale	5	22%	10
<b>TOTALE</b>	<b>23</b>	<b>100%</b>	<b>42</b>

### 4.2 Cosa notiamo

La distribuzione di BH90210 è simmetrica fra A ed R. Quasi metà dell'episodio fa avanzare la trama, quasi altrettanto costru-

isce i personaggi. Il restante 22% è tempo narrativamente vuoto. Sono dieci minuti su quarantadue.

Quei dieci minuti contengono cose come: i fratelli Walsh che tornano a casa la sera e si confessano la nostalgia per Minneapolis; pause silenziose alla mensa scolastica dove non viene rivelato nulla ma si percepisce la geografia sociale; una scena di ballo dove i protagonisti si guardano senza dire molto.

Sono i blocchi che, se rimossi, non cambierebbero la trama dell'episodio. Ma cambierebbero radicalmente la sensazione di averlo guardato.

### 4.3 Esempio rappresentativo di blocco T

Il blocco 6 (circa 13:30—16:00) è una scena in cui Kelly Taylor spiega a Brenda le regole sociali implicite di Beverly Hills. Sulla carta non accade niente di plot rilevante. Brenda non prende decisioni, non si sblocca nessun arco narrativo, non viene rivelato nessun segreto.

Eppure in 2 minuti e mezzo lo spettatore impara tre cose: la gerarchia interna di quella scuola, il prezzo sociale dell'errore di postura o di vestito, la moralità implicita dello status symbol come linguaggio. McKinley documenta che gli spettatori parlavano di scene come questa per giorni. Sono i blocchi T che fanno il lavoro che McKinley chiamava sedimentazione.

## 5. Dataset: The Bear, S1E1

Titolo dell'episodio: System

Anno di trasmissione: 2022 (FX on Hulu, distribuzione Disney+ in Italia) Durata: 50 minuti

Distribuzione: On-demand, stagione intera rilasciata in blocco

### 5.1 Suddivisione in blocchi

L'episodio è stato diviso in 45 blocchi narrativi. La tabella sotto riassume la distribuzione.

Categoria	Blocchi	% sul totale	Minuti (~)
A — Avanzamento	28	68%	34
R — Relazionale	14	27%	13.5
T — Temporale	3	5%	2.5
<b>TOTALE</b>	<b>45</b>	<b>100%</b>	<b>50</b>

### 5.2 Cosa notiamo

La distribuzione di The Bear è radicalmente asimmetrica. Più di due terzi dell'episodio sta facendo avanzare la trama. Solo un quarto costruisce i personaggi. E il tempo narrativamente vuoto si riduce a poco più di due minuti su cinquanta.

L'episodio è anche più denso: 45 blocchi su 50 minuti, contro 23 su 42 di BH90210. Significa che The Bear ci porta da una scena all'altra quasi il doppio delle volte rispetto a BH90210. Lo spettatore non sosta. Viene mosso.

Un'analisi sequenziale indipendente della prima stagione di The Bear, condotta da Garza, Yañez, Arenas e Padilla (2020) con metodo differente — conteggio di scene, nodi d'azione, trame e sottotrane — giunge a una conclusione convergente con il nostro dato: la serie, pur partendo da una premessa character-driven, è strutturalmente action-oriented. Il fatto che due framework metodologicamente diversi convergono sullo stesso risultato è un piccolo, ma utile, controllo di robustezza esterna.

## 5.3 La struttura tipo

Il pilota di The Bear procede così, in modo riconoscibile: Carmy ha un conflitto con un fornitore (A), entra in cucina (A), ha un conflitto con Richie (A), arriva Sydney che è un nuovo personaggio con conseguenze (A), c'è un conflitto su come si lavora (A). Le scene R sono inserite negli interstizi: una telefonata con Sugar sulla madre, un dialogo con Sydney sulla filosofia della cucina. Le scene T sono quasi inesistenti.

Non c'è, in tutto l'episodio, un blocco di due minuti consecutivi in cui non stia accadendo nulla.

## 6. Analisi comparativa

Mettendo i due dataset l'uno accanto all'altro, la differenza diventa visibile.

Categoria	BH90210 (1990)	The Bear (2022)	$\Delta$ relativa
A — Avanzamento	39%	68%	+74%
R — Relazionale	39%	27%	-31%
T — Temporale	22%	5%	-77%

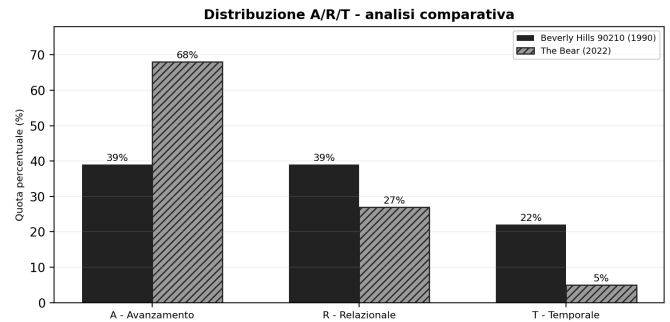


Figure 1 Distribuzione percentuale delle tre categorie A/R/T nelle due serie analizzate.

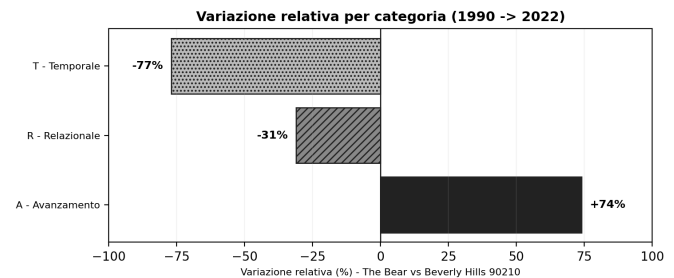


Figure 2 Variazione relativa per categoria tra Beverly Hills 90210 e The Bear.

I tre numeri raccontano tre storie diverse, di magnitudo diversa.

### 6.1 L'Avanzamento è quasi raddoppiato

La quota di tempo dedicato all'avanzamento di trama è passata dal 39% al 68%. In termini assoluti, è un aumento di ventinove punti percentuali. In termini relativi, è un +74%.

In pratica, un'ora di televisione di rete del 1990 dedicava al "far succedere cose" circa ventitré minuti. Un'ora di televisione di piattaforma del 2022 ne dedica circa quaranta.

### 6.2 Il Relazionale è diminuito di un terzo

La quota dedicata alla costruzione dei personaggi è passata dal 39% al 27%. Meno spettacolare, ma significativa: è un calo del 31%.

Non significa che in *The Bear* non ci siano personaggi tridimensionali. Significa che la loro tridimensionalità è costruita in modo più compresso, spesso integrata dentro scene che fanno anche avanzare la trama. Sydney non viene presentata in una scena dedicata: viene presentata mentre già lavora, già in conflitto, già in posizione.

### 6.3 Il Temporale è quasi scomparso

È qui che si concentra il salto più drammatico. La quota di tempo narrativamente vuoto è passata dal 22% al 5%. Un calo del 77%.

In termini assoluti: dove *BH90210* dedicava dieci minuti su quarantadue a respirare, *The Bear* ne dedica due e mezzo su cinquanta. Lo spettatore di *The Bear*, in pratica, non si ferma.

Questo è il dato su cui ruota tutta la ricerca. È la differenza più grande, ed è quella per cui McKinley ci aveva preparati: se il significato si costruiva negli spazi vuoti,

e gli spazi vuoti sono diminuiti del 77%, qualcosa nel processo di costruzione del significato è cambiato.

## 7. Discussione: cosa misura davvero il "vuoto"

È tentante leggere il calo del Temporale come una semplificazione: "le serie di oggi sono più frenetiche". È vero, ma è banale. **La domanda più interessante è: cosa stava facendo quel 22% di tempo che ora non viene più fatto?**

Riprendendo McKinley e estendendo la sua osservazione, il tempo T svolgeva almeno tre funzioni distinte.

### 7.1 Costruzione di empatia per vulnerabilità lenta

In una scena T, un personaggio è visibile senza essere in azione. Lo spettatore lo osserva mentre pensa, mentre esita, mentre attraversa uno spazio. Non sta facendo niente di rilevante per la trama, ma sta esistendo davanti alla telecamera.

È in questi momenti che lo spettatore costruisce un tipo di empatia diverso da quello che il conflitto produce. Il conflitto rivela il carattere sotto pressione. La vulnerabilità lenta rivela il carattere a riposo. Le due cose non sono intercambiabili.

*The Bear* costruisce empatia, ma quasi sempre tramite conflitto. È molto efficace, ma è anche un tipo di empatia diverso, più intensa e meno residuale. Esce di scena con il conflitto.

### 7.2 Spazio per ambiguità morale

Quando un episodio non sottolinea ogni decisione morale dei personaggi, lo spettatore è obbligato a interpretarla. Kelly che spiega le regole sociali di Beverly Hills a Brenda non viene mostrata come "giusta" o "sbagliata". Viene mostrata e basta. È compito dello spettatore decidere come valutarla.

Era esattamente lì che, secondo McKinley, le spettatrici producevano significato. Discutevano. Si divideva il pubblico. Le serie con alto T erano serie che ammettevano interpretazione divergente.

Le serie con basso T tendono a essere serie più dirette, in cui il punto morale è meno aperto. Non perché siano peggio scritte, ma perché il loro contratto narrativo è diverso: cattureremo la tua attenzione momento per momento, e in cambio non ti chiederemo di lavorare troppo per interpretare.

### 7.3 Ritmo che permette riflessione

Il terzo elemento è il più semplice e forse il più sottovalutato. Una scena T è una scena durante la quale lo spettatore può pensare. Non perché lo spettatore stia ignorando lo schermo, ma perché lo schermo non lo sta saturando di stimoli.

È un'esperienza diversa da una scena ad alta densità narrativa, in cui lo spettatore è cognitivamente occupato dal seguire cosa sta succedendo. In una scena T, parte del lavoro cognitivo è libero. Spesso quel lavoro si applica all'episodio stesso: lo spettatore sta digerendo quello che ha visto.

Eliminare il T significa eliminare la digestione interna all'episodio. La digestione, semplicemente, non avviene più. O avviene dopo, in modo frammentato, mentre si fa altro.

## 8. Il ruolo della distribuzione

La nostra ipotesi è che la differenza misurata nel Temporale non sia indipendente dal modello con cui le due serie sono state distribuite.

### 8.1 Il modello di BH90210

Nel 1990 Beverly Hills 90210 andava in onda una volta a settimana, su un'unica rete, in un orario fisso. Lo spettatore poteva guardare l'episodio una volta sola, salvo registrarlo. Aveva sette giorni di attesa fra un episodio e il successivo.

In quel sistema, il tempo "vuoto" dentro l'episodio non era un costo. Era un asset.

— Alimentava la conversazione settimanale: le scene T davano materiale interpretabile per le sette giornate di attesa.

— Permetteva la sedimentazione: lo spettatore aveva tempo di rielaborare emotivamente l'episodio prima del successivo.

— Costruiva abitudine comunitaria: il ritmo settimanale sincronizzava milioni di persone sullo stesso contenuto allo stesso momento.

In quel sistema, una serie che riempiva ogni minuto di plot serrato avrebbe consumato troppo in fretta il proprio materiale. Lo spettatore avrebbe finito l'episodio già saturo, e non avrebbe avuto bisogno di tornare.

### 8.2 Il modello di The Bear

Nel 2022 *The Bear* è stato rilasciato intero, otto episodi disponibili dal primo giorno, su una piattaforma che competeva per attenzione con decine di altre piattaforme.

In questo sistema, il tempo "vuoto" dentro l'episodio è un rischio. Per due ragioni operative.

— Il binge-watching abbandona facilmente. Se l'episodio ha un momento di stasi, lo spettatore può prendere il telefono, distrarsi, e a quel punto non tornare. La piattaforma misura abbandoni; gli autori scrivono per minimizzarli.

— Non c'è settimana di attesa che giustifica la sedimentazione. Lo spettatore tornerà fra venti minuti, non fra sette giorni. Il "vuoto" non viene utilizzato fra un episodio e l'altro: viene saltato.

In questo sistema, una serie che lascia respiri lunghi sta lavorando contro la propria economia di retention.

### 8.3 Correlazione, non causalità

Sarebbe scorretto concludere che la distribuzione ha causato il cambio di struttura narrativa. Possiamo affermare, in modo difendibile, che esiste una correlazione coerente con l'ipotesi: il modello di distribuzione settimanale è associato a una struttura narrativa più spaziata, il modello on-demand a una struttura narrativa più densa.

Esistono variabili confondenti che non abbiamo isolato:

— Budget: The Bear opera con un budget significativamente diverso da quello del pilota di BH90210, e questo influenza scrittura, regia e densità della produzione.

— Competizione per l'attenzione: il 1990 non aveva smartphone, social media, secondi schermi durante la visione. Il 2022 sì.

— Intento autoriale: Christopher Storer ha dichiaratamente costruito The Bear come esperienza ad alta intensità, una scelta estetica precisa che è anche un fatto culturale, non solo distributivo.

Quello che possiamo dire è che la struttura narrativa di una serie è oggi compatibile con il modo in cui ci viene servita. Quello che non sappiamo dire con questi dati è quanto di questa compatibilità sia causa e quanto effetto.

## 9. Limiti della ricerca

Questa ricerca è esplorativa. È onesto dichiararne i limiti prima che lo facciano altri.

### 9.1 Campione minimo

Abbiamo analizzato un solo episodio per serie: il pilota. I piloti hanno una funzione narrativa specifica (presentare personaggi e mondo) che potrebbe sovrastimare la quota R rispetto al resto della stagione. È possibile che gli episodi 2-5 di entrambe le serie mostrino distribuzioni leggermente diverse.

L'estensione naturale di questa ricerca è applicare lo stesso framework agli episodi 2-5 di entrambe le serie e verificare se il pattern di S1E1 si conferma.

### 9.2 Soggettività al confine A/R

Il confine fra Avanzamento e Relazionale è dichiaratamente curatoriale. Una scena in cui Brenda incontra Jason al club può essere letta come A (introduce una nuova linea narrativa) o come R (rivela vulnerabilità del personaggio). Abbiamo deciso di categorizzare per funzione primaria, ma un'altra persona potrebbe ragionevolmente decidere diversamente.

Stimiamo che il margine di incertezza dovuto a questa soggettività sia del  $\pm 5-7\%$  per categoria. Non è abbastanza per ribaltare il risultato principale (la differenza nel Temporale è troppo grande), ma è abbastanza per rendere imprudente qualsiasi affermazione precisa sui valori esatti.

### 9.3 Variabili confondenti non isolate

Come discusso nella sezione 8.3, non possiamo separare l'effetto della distribuzione da quello del budget, della competizione attentiva, e dell'intento autoriale. Sarebbe necessario uno studio più ampio, con più serie comparabili per epoca e per modello distributivo, per separare questi effetti.

### 9.4 Generalizzabilità limitata

Il framework A/R/T è stato sviluppato per i drammi seriali. Funziona meno bene per commedie (dove la struttura ha bisogno di una categoria di umorismo), reality (dove il "reale" rompe la grammatica), documentari, animazione. Le conclusioni non si estendono direttamente a questi generi.

## 10. Estensioni possibili

La ricerca ha quattro direzioni naturali di estensione, in ordine crescente di complessità.

### 10.1 Ampliamento empirico

Applicare il framework agli episodi 2-5 di entrambe le serie. Costo basso, beneficio alto: stabilisce se il pattern di S1E1 è rappresentativo o se i piloti hanno una struttura anomala rispetto al resto della stagione.

### 10.2 Confronto cross-genere e cross-epoca

Applicare il framework a serie come Succession (2018-2023, on-demand), The Last of Us (2023, settimanale su HBO), ER (1994-2009, settimanale broadcast), The X-Files (1993-2018, settimanale poi misto). L'obiettivo è verificare se la variabile più predittiva del Temporale è l'epoca, il genere, o il modello distributivo.

Ipotesi che vale la pena testare: il modello distributivo è più predittivo dell'epoca. Ovvero: una serie del 2026 distribuita settimanalmente avrebbe più T di una serie del 1995 in binge-watch.

### 10.3 Validazione neuroscientifica

Misurare l'attivazione cerebrale di spettatori abituati al binge-watching e di spettatori abituati al ritmo settimanale, durante la visione di scene T e scene A. Ipotesi: le scene T attivano regioni associate alla riflessione (corteccia prefrontale mediale) in modo significativamente maggiore nel primo gruppo. Costo alto, ma è il modo per dimostrare che la "sedimentazione" non è solo metafora.

### 10.4 Analisi semantica del dialogo

All'interno della categoria R, distinguere tre sottocategorie: R-morale (rivela valori etici del personaggio), R-emozionale (rivela stato affettivo), R-relazionale (costruisce legami fra personaggi). Ipotesi: BH90210 avrà più R-morale, The Bear avrà più R-emozionale. È la differenza fra "sapere cosa pensa" il personaggio e "sapere come si sente".

## 11. Conclusioni

### 11.1 Cosa è stato dimostrato

Il pilota di Beverly Hills 90210 e quello di The Bear hanno strutture narrative misurabilmente diverse. La differenza più drammatica è nel tempo narrativamente "vuoto": 22% contro 5%, un calo del 77%.

Il framework usato per misurare questa differenza, A/R/T, è esplicito e replicabile, con un margine di errore dichiarato di  $\pm 5-7\%$  per categoria. L'Indice del Vuoto è il valore sintetico prodotto dal framework: la percentuale di minutaggio classificata come Temporale.

La differenza è coerente con la ricerca qualitativa di E. Graham McKinley (1997), che documentò come gli spettatori di BH90210 producessero significato proprio nei momenti narrativamente vuoti che il framework chiama Temporale.

### 11.2 Cosa resta aperto

Non sappiamo se questa differenza è causata dal modello di distribuzione, dall'evoluzione del linguaggio televisivo, dalla competizione per l'attenzione, dal budget, o da una combinazione di queste cose. La nostra ricerca, su un solo episodio per serie, non può separare questi effetti.

Non sappiamo nemmeno quanto questo dato sia generalizzabile. Vale per i due piloti misurati. Probabilmente vale per il loro genere e per le loro epoche. Oltre questo, è ipotesi da verificare.

### 11.3 Perché conta

La ricerca non vuole dire che “le serie di prima erano meglio”. Non c’è giudizio di valore qui. The Bear è una serie eccellente, e BH90210 era profondamente centrata nel contesto sociologico di trenta anni fa.

La ricerca vuole dire che il modo in cui ci viene servita un’esperienza culturale modifica la grammatica con cui quell’esperienza viene scritta. E che quando la grammatica cambia, alcune cose si perdono. Non vengono distrutte: smettono solo di essere disponibili dentro a quella grammatica.

**Quello che era disponibile nel 22% di Temporale di Beverly Hills, la sedimentazione, l’interpretazione lenta, la comunità che si forma intorno a un’ambiguità, non è stato sostituito da qualcosa di equivalente nel 5% di Temporale di The Bear. È stato semplicemente compresso. E noi, come spettatori, abbiamo imparato a non averne più bisogno.**

Questo è ciò che intendevamo quando, all’inizio, abbiamo detto che la frase corretta non è “abbiamo perso la pazienza”. La frase corretta è: ci è stato insegnato a non riconoscere più, come valore, quello che la pazienza permetteva di costruire.

## 12. Bibliografia

### Fonti accademiche

McKinley, E. Graham (1997). *Beverly Hills, 90210: Television, Gender, and Identity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Mittell, Jason (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press.

Garza, P., Yañez, C., Arenas, S., & Padilla, F. (2020). Beyond words: quantitative analysis of complex serial visual narrative through interaction-based modeled observations. *Revista Panamericana de Comunicación*, 2, 21–34. DOI: 10.21555/rpc.v0i2.2333

Castricato, L., Biderman, S., Cardona-Rivera, R. E., & Thue, D. (2021). Towards a Formal Model of Narratives. arXiv:2103.12872.

### Fonti primarie

Beverly Hills, 90210. Stagione 1, Episodio 1: “Class of Beverly Hills”. Fox Broadcasting Company, 4 ottobre 1990. Trascrizione di riferimento: [sublikescript.com](https://sublikescript.com).

The Bear. Stagione 1, Episodio 1: “System”. FX on Hulu, 23 giugno 2022. Trascrizione di riferimento: [sublikescript.com](https://sublikescript.com).

### Framework metodologico

Framework A/R/T e Indice del Vuoto. Il framework A/R/T è sviluppato in questa ricerca come estensione empirica delle osservazioni qualitative di McKinley (1997). L’Indice del Vuoto è definito come la percentuale di minutaggio classificata nella categoria T — Temporale. Versione 1.0, maggio 2026.

### Nota dell’autore

Questa ricerca non risponde a un brief commerciale e non porta a una vendita. È nata da una curiosità personale ed è stata pubblicata perché ci è sembrata interessante anche oltre la mia serata di nostalgia.

In Scroller lavoriamo ogni giorno con dati di comportamento di consumo digitale. Più stiamo dentro a quei dati, più ci accorgiamo che le metriche da sole non spiegano quello che sta succedendo davvero. Le persone non smettono di comprare un prodotto perché il pulsante è troppo piccolo. Smettono perché qualcosa è cambiato nel tempo della loro attenzione, nella loro tolleranza al vuoto, nel modo in cui costruiscono il significato di un brand.

L’indice del vuoto è un piccolo esperimento per misurare una di queste trasformazioni in un campo, quello televisivo, dove è più facile da osservare. Le implicazioni per altri campi, il modo in cui si racconta un brand, il modo in cui si costruisce un funnel, il modo in cui si scrive una newsletter, non sono trattate in queste pagine. Ma sono là, sotto la superficie. Magari un’altra volta.

Silvia Soldani  
Scroller, maggio 2026