

# **Questioni di ritmo**

*L'analisi tensiva dei testi televisivi*

---

**di Daniele Barbieri**

## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>4</b>
<b>PARTE PRIMA: L'ANALISI DEL RITMO .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Che cos'è il ritmo .....</b>	<b>9</b>
<b>1.2. Perché un'analisi del ritmo .....</b>	<b>11</b>
<b>1.3. Misurare il ritmo .....</b>	<b>14</b>
<b>1.4. Ritmi principali e ritmi di sfondo.....</b>	<b>17</b>
<b>1.5. Narrazione, enunciazione, evento.....</b>	<b>20</b>
1.5.1. Il testo narrativo .....	21
1.5.2. Testi non narrativi.....	24
1.5.3. Forme televisive e differenti rilevanze: l'evento in diretta e l'informazione .....	27
1.5.4. Il racconto in enunciazione ed evento .....	31
1.5.5. Ritmi stabili, crescenti e calanti.....	34
<b>1.6. Il problema dell'aspettativa e l'attenzione .....</b>	<b>37</b>
1.6.1. Il significato relazionale .....	37
1.6.2. Significato ipotetico, evidente e determinato .....	39
1.6.3. L'attenzione e il suo rapporto con l'aspettativa....	41
<b>1.7. Accentuazioni da tensione e da novità .....</b>	<b>42</b>
<b>1.8. Accentuazioni retoriche e formali.....</b>	<b>45</b>
<b>1.9. Il tempo di riferimento .....</b>	<b>48</b>
<b>1.10. Descrizioni qualitative e quantitative dei ritmi.....</b>	<b>54</b>
<b>1.11. Appendice alla Parte Prima: I rapporti tra le                 grandezze in gioco .....</b>	<b>55</b>
<b>PARTE SECONDA: LE ANALISI DELLE TRASMISSIONI.....</b>	<b>58</b>
<b>2.1. DSE. <i>La scuola si aggiorna: La nuova istruzione                 professionale. Indirizzo edile</i> .....</b>	<b>60</b>
<b>2.2. <i>Il coraggio di vivere</i> .....</b>	<b>64</b>
<b>2.3. DSE. <i>Parlato semplice</i> .....</b>	<b>71</b>
<b>2.4. DSE. <i>Muove la regina</i> .....</b>	<b>75</b>
<b>2.5. <i>Il rosso e il nero</i> .....</b>	<b>79</b>
<b>2.6. <i>Spazio 5</i> .....</b>	<b>88</b>
<b>2.7. <i>Mixer</i> .....</b>	<b>90</b>
<b>2.8. <i>Il pianeta dei dinosauri</i>.....</b>	<b>97</b>

<b>2.9. Ciak .....</b>	<b>100</b>
<b>2.10. Nonsolomoda .....</b>	<b>103</b>
<b>2.11. Mi manda Lubrano.....</b>	<b>108</b>
<b>2.12. Blob .....</b>	<b>113</b>
<b>2.13. Detto tra noi .....</b>	<b>115</b>
<b>2.14. Il pranzo è servito .....</b>	<b>121</b>
<b>2.15. OK Il prezzo è giusto.....</b>	<b>124</b>
<b>2.16. Occhio allo specchio .....</b>	<b>127</b>
<b>2.17. I fatti vostri.....</b>	<b>131</b>
<b>2.18. Conclusioni.....</b>	<b>135</b>
 <i>Bibliografia.....</i>	 <b>139</b>

## Introduzione

All'origine di questo lavoro stanno una convinzione e una scommessa.

La convinzione è che qualsiasi testo che possieda caratteri estetici sia fruito attraverso un percorso emozionale, e che il testo si configuri come una sorta di macchina per produrre tale percorso.

La scommessa è che questa macchina sia comunque smontabile, almeno entro certi limiti, e che sia perciò possibile comprendere il percorso emozionale del fruitore del testo attraverso l'analisi della macchina e del suo funzionamento.

Pressoché tutti i testi possiedono caratteri estetici, e quelli televisivi non fanno eccezione. Anzi, i caratteri estetici sono tanto più pronunciati quanto più una trasmissione vuole costruirsi un pubblico che non sia solo occasionale. Un testo “accattivante” è infatti un testo in grado di portare il suo fruitore attraverso un percorso emozionale che ne soddisfi le aspettative, o, meglio ancora, che soddisfi le aspettative che il testo stesso ha generato.

Non è necessario che queste emozioni siano *rappresentate* nel testo. Non è cioè necessario che il testo le metta in scena. Il percorso emozionale indotto nel lettore non ha alcun bisogno di rispecchiare un percorso emozionale raccontato. Non c'è bisogno, infatti, che il testo *racconti* alcunché, per dare luogo a un percorso emozionale - anche se, come vedremo, la narrativa è uno strumento forte a questo proposito. Il paradigma, in questo senso, è la musica, che non racconta nulla, di solito, ma crea, certamente, un percorso emozionale nel suo ascoltatore.

Il percorso emozionale che viene creato da un testo con caratteristiche estetiche è, fondamentalmente, un percorso *tensivo*. Il testo induce nello spettatore delle aspettative, e le conduce avanti sino a risolverle. La tensione sorge, viene modulata dal testo con picchi e valli, occasionalmente dà origine a minori tensioni collaterali, infine viene risolta in tutto o in parte. Può trattarsi dell'intensa tensione prodotta da un film di suspense, o della tensione debole e ondeggiante che tiene assieme una

trasmissione televisiva costruita sull'iterazione di un modulo che si ripete.

Comunque sia, la tensione, l'aspettativa su quel che viene dopo è il collante che tiene assieme qualsiasi testo, dal punto di vista della possibilità di una fruizione. Da questo stesso punto di vista, l'intero testo può essere dunque esaminato come un generatore e risolutore di tensioni. Ogni forma che vi compaia, tanto al livello dell'espressione quanto di quello del contenuto, compie la sua parte in questo gioco. Poco importa, per un'analisi dei meccanismi tensivi, che l'ideologia sottostante al discorso testuale sia di destra o di sinistra, che sia macabra o ridanciana. L'ideologia stessa, nella misura in cui viene a galla nel testo, è in primo luogo uno strumento per creare o risolvere aspettative nello spettatore, e dunque per rendere il testo interessante.

Poi, naturalmente, vi sono di solito ragioni ideologiche di fondo per prendersi il compito di rendere interessante un testo, ed è raro che la finalità estetica sia quella rivendicabile come dominante. Così, la capacità fascinosa di un testo viene continuamente usata a scopo retorico o ideologico.

Fatto salvo questo, quello che ci interessa in questa sede è soltanto comprendere le ragioni della capacità fascinosa. Siamo infatti persuasi che questo sia comunque un passo necessario, pure quando il fine dell'analisi sia quello di trovare l'ideologia nascosta.

Il *ritmo* è un aspetto fondamentale dei meccanismi tensivi. Il tipo di tensione più semplice che si possa dare è infatti quello dell'attesa del successivo elemento di una ripetizione ritmica. Il ritmo è modulazione della tensione, è organizzazione degli elementi di rilievo per creare e risolvere aspettative.

Viceversa, il ritmo vive a sua volta degli effetti dei meccanismi tensivi. Senza tensione, non vi è modo di attribuire un qualche rilievo a specifici aspetti testuali, e sono gli elementi di rilievo a costituire i tasselli ritmici fondamentali.

Così, tensione e ritmo appaiono come due facce della medesima medaglia. L'analisi tensiva e l'analisi ritmica sono strettamente collegate, e mirano a una medesima descrizione testuale.

Parlare di ritmo delle trasmissioni televisive significa descriverne le modalità di funzionamento, individuandone l'andamento tensivo globale e la maniera in cui questo si relaziona con i comportamenti ritmici locali. Le analisi ritmico-tensive delle trasmissioni sono descrizioni funzionali, da cui devono emergere le ragioni di interesse da parte del fruitore, sia per quanto riguarda

la trasmissione nel suo complesso, sia per quanto riguarda le sue singole parti nel passare dall'una all'altra.

Il presupposto di questa analisi è, naturalmente, che ogni testo porti scritto dentro di sé anche il percorso che indurrà nel fruitore. In altre parole, che ogni testo non sia - tra le altre cose - che una macchina per produrre un percorso emozionale.

Non una semiotica della relazione espressione/contenuto viene dunque evocata qui, bensì una semiotica della relazione tra il testo e l'effetto che esso produce nel fruitore. Nonostante le apparenze, queste due semiotiche sono sufficientemente simili da poter utilizzare strumenti e concetti teorici comuni. L'omologazione proposta da Wittgenstein tra significato ed effetto, pur non essendo così semplice come potrebbe sembrare, gioca a favore della nostra prospettiva.

La ricerca di cui questo scritto rappresenta la conclusione costituisce lo sviluppo in ambito televisivo di un mio precedente lavoro, presentato come Tesi per il Dottorato di Ricerca in Semiotica nell'anno 1992. A essa (Barbieri[1992]) si rimanda per tutte quelle questioni teoriche di fondo che non avrebbero potuto trovare spazio in queste pagine, in quanto di interesse più metateorico che applicativo.

L'indagine sui problemi del ritmo e delle generazioni di tensione è iniziata e si è sviluppata lavorando specificamente sulla letteratura a fumetti. Vi sono due differenze fondamentali tra quel tipo di testualità e quella televisiva.

La prima, quella più ovvia, riguarda la dimensione temporale, che nella televisione è esplicita, mentre nel fumetto è a sua volta costituita attraverso un sottile rapporto tra tempo rappresentato sulla carta e durata indotta nella lettura.

La seconda differenza, meno ovvia ma forse ancora più influente, consiste nel fatto che i testi analizzati nel mio precedente lavoro erano testi narrativi di finzione, ovvero esattamente i testi che questa ricerca ha deciso di lasciare momentaneamente da parte. Le trasmissioni televisive che sono state oggetto di indagine costituiscono un corpus di testualità esclusivamente e tipicamente televisiva.

Ogni ricerca ha origine da una scommessa. Questa, in particolare, consisteva nel tentativo di sperimentare su un ambito testuale molto differente una metodologia sviluppata altrove. Inizialmente, ero spaventato dalla differenza di tipo temporale, mentre la differenza in narratività e finzionalità non mi pareva di particolare rilievo. E' andata a finire invece che la prima differenza

non ha prodotto mutamenti metodologici di grande portata, mentre la seconda ha finito per costituire il cardine su cui si sono basate gran parte delle analisi.

Il bello delle ricerche è che si sa sempre, più o meno, da dove si parte; ma non è detto che le ipotesi sul luogo di arrivo debbano sempre venire confermate.

Desidero ringraziare il Servizio Verifica Qualitativa dei Programmi Trasmessi della RAI, che mi ha permesso di compiere la ricerca, e la commissione del 3° Concorso “Giancarlo Mencucci” per un progetto di ricerca originale, che ha deciso che il mio progetto era sufficientemente interessante da meritare di trasformarsi in un lavoro. Il mio augurio è che il servizio prezioso che questo ufficio ha reso alla Rai e alla cultura in generale possa continuare a essere reso ancora a lungo, anche attraverso quei periodi in cui sembra che chi dovrebbe proteggere la ricerca e la cultura preferisca piuttosto cercare di utilizzarle per i propri scopi.

**1. PARTE PRIMA: L'ANALISI DEL  
RITMO**

## 1.1. Che cos'è il ritmo

Le osservazioni sul ritmo sono frequenti sulle labbra di chi formula giudizi su prodotti audiovisivi. Espressioni come "un ritmo mozzafiato", "un ritmo troppo lento", "caduta di ritmo" e così via, fanno parte del lessico normale di chi, spettatore comune o critico, parla di un prodotto audiovisivo, in particolare se cinematografico. Il ritmo è insomma sentito, percepito dallo spettatore e in qualche modo giudicato. Così facendo, lo spettatore giudicante sembra fare uso di una metafora, visto che "ritmo" è un termine che appartiene al linguaggio della teoria musicale. Tradotte in un linguaggio meno metaforico, espressioni come le suddette suonerebbero all'incirca come "se questo film fosse un brano musicale, il suo ritmo sarebbe incalzante", o "...sarebbe troppo lento" e così via.

Ma le metafore, si sa, si catacresizzano, e quando si nominano "le gambe del tavolo" non viene oggi più in mente a nessuno che si tratti di una metafora. Così è ormai anche per la nozione di *ritmo*, assai più ampia di quanto viene compreso nel suo specifico significato musicale. E' infatti possibile parlare di ritmo ogni volta che vi sia una ricorrenza di elementi omologabili (ovvero uguali sotto almeno un punto di vista rilevante) all'interno di una struttura percepibile sequenzialmente. Non è nemmeno necessario che questa struttura sia in sé temporale: vi sono ritmi architettonici, per esempio. Basta che la percezione della struttura sia articolata secondo un percorso, e che su questo percorso si situino le ricorrenze.

Nel caso delle produzioni audiovisive, il problema del ritmo è comunque meno spinoso e discutibile che in architettura o nelle arti figurative. La sequenzialità temporale è evidente, come è evidente che vi siano degli elementi ricorrenti, e di conseguenza dei ritmi di qualche tipo.

Il problema è piuttosto quello, in questo come in altri casi, di come sia possibile realizzare una descrizione del ritmo più formale e controllabile. In musica, campo di origine della nozione, il ritmo è stato soggetto a un'intensa, seppur recente, teorizzazione<sup>1</sup>. Eppure, proprio perché all'interno della disciplina la nozione ha un suo spazio molto definito, che la oppone, per esempio, a quella di

---

<sup>1</sup>. Cfr. Cooper-Meyer[1960].

*melodia*, finiscono per restare fuori da questi studi fenomeni che secondo la definizione di ritmo fornita sopra dovrebbero in qualche modo esservi compresi. Nel senso largo, che noi useremo, di ritmo, sarebbero fenomeni ritmici anche quelli di ritorno melodico, come le riprese, i ritornelli, le progressioni e gli ostinati.

Più prossimi a noi sono gli studi compiuti sul ritmo in poesia<sup>2</sup>, che mostrano però spesso il loro limite nell'interesse per la struttura metrica, e comunque nella semplice esplorazione di ritmi del piano dell'espressione, trascurando l'esistenza di ritmi del contenuto, i quali contribuiscono non meno degli altri alla costruzione dell'effetto estetico complessivo di un componimento poetico.

Un secondo problema, non meno importante del primo, è di che interesse sia un'indagine sul ritmo dei testi audiovisivi, in particolare quando questi testi sono, come nel caso del presente studio, testi televisivi di informazione e di intrattenimento a carattere non finzionale. Questo problema è precedente all'altro, e richiede una risposta che possa dare senso all'intera ricerca.

---

<sup>2</sup>. Cfr. per esempio Meschonnic[1982].

## 1.2. Perché un'analisi del ritmo

Le valutazioni ingenuie in termini ritmici dei testi audiovisivi sono l'espressione di un'esigenza di valutazione estetica che non si risolve nelle categorie del bello e del brutto. Quando si parla, per esempio, di un ritmo "incalzante", si sta cercando di sottolineare l'importanza e l'entità del coinvolgimento emotivo dello spettatore nello sviluppo testuale. Di ritmo "lento" si può parlare sia per sottolineare la solennità degli eventi o la loro minuziosa descrizione, sia - specialmente se il ritmo è "troppo lento" - per stigmatizzare la noiosità del testo, e la sua incapacità di mantenere nello spettatore uno stato di sufficiente attenzione. "Caduta di ritmo" è quello che succede quando a un certo punto della fruizione del testo le ragioni dell'attenzione svaniscono, e quello che era stato gradevole e attraente sino a poco prima si rivela pesante e noioso.

In tutti i casi parlare di ritmo è parlare dell'attenzione dello spettatore, e comprendere i meccanismi ritmici di un testo significa comprendere le ragioni del livello di attenzione che uno spettatore è disposto a fornire a quel testo. Non si tratta di un rapporto semplice: l'equazione "ritmo più intenso = maggiore attenzione" vale solo in casi specifici, e a patto che si realizzino determinate condizioni: livelli molto alti di attenzione possono essere infatti raggiunti anche con testi ritmicamente assai poco intensi (testi dal ritmo molto lento), purché lo spettatore percepisca la ragione di questa lentezza e sia disposto a collaborare con il testo.

Analogo è il funzionamento dei ritmi musicali, da questo punto di vista. La musica con ritmi più rapidi è generalmente considerata "più facile" di quella dai ritmi più lenti, e vi sono certamente ascoltatori superficiali o incolti che tollerano solo l'una a scapito dell'altra. Eppure, pur richiedendo, evidentemente, un maggiore impegno di ascolto, anche la musica dal ritmo più lento trova il suo successo nel vasto pubblico. E il valore estetico eventuale non dipende certamente dall'intensità del ritmo.

Vi sono altre equazioni più frequentemente verificate, che riportano il rapporto tra ritmo e attenzione entro binari meno aleatori. Per esempio, "ritmo crescente = attenzione crescente" esprime una corrispondenza quasi sempre verificabile, anche se

purtroppo non si può dire lo stesso del suo inverso “ritmo calante = attenzione calante”.

Il fatto è che in gioco c'è almeno un'altra variabile, una nozione di grande importanza per la stessa possibilità di definire dei ritmi. Si tratta della “aspettativa”, della “attesa”, della “protensione verso”. Ogni testo percorribile sequenzialmente genera aspettative sui propri sviluppi, e queste aspettative sono ciò che produce attenzione nello spettatore: è perché chi guarda si attende che accada qualcosa che è di qualche rilevanza per lui, che continua a guardare. Se l'aspettativa cala, l'attenzione scompare: il testo ha perso d'interesse.

In primissima approssimazione, possiamo distinguere due tipi di ragioni per cui qualcosa di atteso può essere rilevante per lo spettatore: in primo luogo può essere qualcosa che lo interessa a partire da ragioni precedenti alla fruizione del testo stesso, ragioni professionali, ideologiche o personali, o ancora di qualsiasi altro tipo; in secondo luogo, la rilevanza può dipendere da ragioni interne al testo stesso e al suo svilupparsi nel tempo. Tutta la fiction, per esempio, con qualsiasi linguaggio si esprima, basa il proprio *appeal* quasi unicamente su ragioni del secondo tipo. La fruizione dei notiziari - all'estremo opposto - è largamente, ma non esclusivamente, basata su ragioni del primo tipo.

Torneremo sul primo tipo di ragioni perché sono una componente importante dell'attenzione, ma è importante per ora concentrarsi sulle altre, quelle specificamente testuali. Nel caso della fiction, che è più semplice e più largamente studiato, il racconto è un tipo di struttura con caratteristiche di base ricorrenti e un evidente funzionamento tensivo. La presentazione di certi eventi lascia presagire che ne accadranno altri, e il fruitore è continuamente indotto ad aspettarsi qualcosa, e ad aspettare che lo sviluppo narrativo dia soluzione alle proprie domande, oppure confermi o disconfermi le proprie supposizioni. Il racconto è esattamente, in questo senso, una macchina tensiva, ovvero una macchina per produrre aspettative e sfruttarle a scopo emozionale ed estetico.

Tuttavia il racconto non è la sola componente dei testi di fiction, altrimenti testi diversi che raccontano la stessa storia sarebbero altrettanto validi dal punto di vista estetico, il che evidentemente non è. Il modo in cui i fatti del racconto vengono raccontati non è meno determinante per l'effetto complessivo; e questo modo dipende, oltre che dalle caratteristiche proprie del linguaggio che si sta usando per raccontare (parola, cinema, fumetto o quel che si vuole) da una quantità di scelte espressive

dell'autore, e dall'adozione di determinate strutture formali piuttosto che di altre.

Per esempio, per restare ancora a un livello abbastanza vicino a quello del racconto vero e proprio, vi sono le scelte formali relative all'intreccio. Sofocle narra la storia di Edipo Re a partire quasi dalla fine, ripercorrendo con una serie di flash back tutto quello che era successo prima del giorno fatale in cui Edipo inizia a indagare sul proprio passato. Pasolini, viceversa, racconta la storia del suo Edipo Re seguendo l'ordine di accadimento dei fatti. Il racconto è lo stesso, ma questa radicale differenza nel modo di esporlo crea nello spettatore regimi di aspettative del tutto differenti: il testo di Sofocle è un thriller in cui si cerca un colpevole che alla fine l'investigatore scopre essere se stesso; quello di Pasolini - che presuppone che lo spettatore conosca bene la storia - è una riflessione sul mito in cui incuriosisce più il modo in cui gli eventi a venire saranno presentati che non quali saranno questi eventi.

Ma possiamo allontanarci molto di più dal livello base del racconto e confrontare, per esempio, edizioni originali di film con i loro remake, accorgendoci che scelte di taglio temporale e spaziale delle scene e delle inquadrature creano modalità di fruizione molto diverse tra loro, rendendo “leggeri” film “impegnati” o viceversa. Il fatto è che ogni tipo di scelte formali, all'interno di un testo, crea aspettative sulla continuità o meno di quelle scelte. Inoltre, cosa forse ancora più importante, costituisce dei sistemi di accentuazione testuale differenti, per cui i medesimi eventi raccontati assumeranno rilevanze relative differenti e produrranno differenti aspettative.

Insomma, l'insieme delle caratteristiche formali della parte iniziale di un testo, che esso sia narrativo o meno, crea aspettative sul seguito del testo, aspettative che possono essere realizzate o disattese. Parte di queste aspettative sono la diretta conseguenza dell'instaurarsi di meccanismi ritmici. Tutte queste aspettative, nella misura in cui vengono utilizzate per dare rilievo a certi eventi testuali, sono alla base della costituzione di fenomeni ritmici.

I ritmi principali di un testo, come vedremo più ampiamente nelle pagine successive, sono i ritmi della ricorrenza degli eventi testuali di rilievo. Analizzare questi ritmi significa dunque entrare nei meccanismi di generazione della tensione che tengono viva l'attenzione nei confronti di un testo.

### 1.3. Misurare il ritmo

Il ritmo è anche una *quantità*, ovvero qualcosa che può essere misurato. Questo non implica che la misurazione che se ne può fare possa essere precisa, ma implica che se ne possa parlare in termini di maggiore e minore, e quindi di crescente e calante.

Inoltre, si può parlare del “ritmo di un testo” - al singolare, piuttosto che parlare più genericamente dei “ritmi di un testo” - solo nel caso in cui si possano operare alcune semplificazioni che non sempre sono possibili o giustificate. Negli altri casi si arriverà semplicemente a una descrizione, evidentemente qualitativa, di interrelazioni tra ritmi differenti.

Che cosa misura, comunque, questa *quantità*? In musica, la componente quantitativa del ritmo, che è quello che viene chiamato “*tempo*”, misura la quantità dei battiti nell'unità di tempo. Un minuto di un brano il cui *tempo* sia *allegro* conterrà più battiti di un brano il cui *tempo* sia *andante*, o *adagio*, o addirittura *largo*. Ma questa valutazione di carattere molto semplice e meccanico limita i suoi risultati a caratteristiche piuttosto estrinseche del discorso musicale: di fatto, due brani con lo stesso *tempo* possono generare effetti ritmici (nel nostro senso allargato) del tutto differenti, anche da un punto di vista quantitativo. Nell'uno potremmo avere l'impressione che non accada nulla o quasi nulla, e la rapidità del tempo musicale non incide sullo scivolare della musica nello sfondo della percezione dello spettatore, abbandonando un primo piano ben presto impegnato in altre e più avvincenti percezioni; nell'altro brano, viceversa, potremmo essere sommersi da un continuo accadere di eventi musicali, che tengono ben viva l'attenzione dello spettatore.

In narratologia, troviamo occasionalmente Gerard Genette a parlare di ritmo come rapporto tra il tempo raccontato da un racconto e il tempo impiegato per raccontarlo. Analizzando la *Récherche* di Proust, Genette<sup>3</sup> nota come talvolta pochi minuti di storia richiedano numerose pagine di narrazione, mentre in altre occasioni lunghi anni vengono raccontati in poche righe. Il ritmo della narrazione sarebbe dunque più lento nei primi casi e più rapido nei secondi.

---

<sup>3</sup>. Cfr. Genette[1972].

Oltre ad avere il difetto di non essere applicabile ai testi non narrativi, questa concezione del ritmo ha il difetto di non rendere ragione delle concezioni intuitive che lo spettatore medio ha del ritmo nei racconti, letterari o filmici che siano. E' facile infatti rendersi conto che è possibile raccontare in maniera ritmicamente intensa, incalzante, eventi di lunga o lunghissima durata, come gli eventi storici, per esempio, ed è possibile, d'altro canto, ottenere effetti ritmici molto simili anche raccontando eventi di brevissima durata, come le varie fasi di un acceso combattimento. Viceversa, possiamo trovare lento, o addirittura “troppo lento” tanto il ritmo del racconto di uno starnuto quanto quello del racconto dell'evoluzione umana. Insomma, non è certamente il tempo raccontato a costituire la componente ideale del ritmo, e se pure in casi particolari possiamo trovare delle costanti - come le trova Genette in Proust - l'effetto del tempo raccontato sul ritmo è così mediato da poter essere trascurato nella maggior parte dei casi.

Ci avviciniamo di più a una nozione utilizzabile di ritmo spostandoci verso un teorico che appare a prima vista ancora più lontano di Genette dal nostro campo di indagine. Analizzando il sistema dei tempi verbali nelle lingue europee, Harald Weinrich<sup>4</sup> sottolinea il ruolo che ha l'opposizione tra un tempo come l'imperfetto e uno come il passato remoto nelle lingue latine. All'interno di un brano in cui si faccia uso di entrambe i tempi, l'imperfetto ha il ruolo di costituire uno sfondo su cui gli eventi narrati con l'uso del passato remoto ottengono rilievo. “*Andavamo* a piedi a casa degli amici, e ci *venne* l'idea di fare una piccola deviazione”, oppure “*Mangiavamo, dormivamo, non facevamo* nulla tutto il giorno. Poi le cose *cambiarono*.”

Riflettendo sulle posizioni di Weinrich, è Paul Ricoeur<sup>5</sup> a proporre l'idea che la frequenza degli elementi di rilievo possa essere presa come indicazione dell'intensità del ritmo del brano narrativo: “l'impressione di velocità si spiega grazie alla concentrazione dei valori di primo piano, come nel famoso *Veni, vidi, vici*, o come lo stile lesto di Voltaire nei suoi *Contes et Romans*. Per contro, la lentezza delle descrizioni del romanzo realista, sottolineata dall'abbondanza degli imperfetti, si spiega grazie alla compiacenza con la quale il narratore si attarda a descrivere lo sfondo sociologico degli avvenimenti che viene raccontando.”

---

<sup>4</sup>. Cfr. Weinrich[1964].

<sup>5</sup>. Cfr. Ricoeur[1984:119].

Probabilmente, limitare la valutazione dell'intensità ritmica a un rapporto tra tempi verbali è ancora riduttivo, specialmente per chi si occupa di testi costruiti in linguaggi che non possiedono tempi verbali. Tuttavia, l'idea che l'impressione di velocità sia legata alla concentrazione degli elementi di primo piano, ovvero degli elementi che hanno rilievo, è fondamentalmente corretta, e rende ragione - per quanto ancora astrattamente - dell'impressione intuitiva che si ha dell'intensità ritmica nei contesti più diversi.

Il problema si sposta allora su che cosa siano, o su come si ottengano, questi "valori di primo piano", cioè questi *elementi di rilievo*. Il caso, sottolineato da Weinrich e Ricoeur, dei passati remoti contrapposti allo sfondo costituito dagli imperfetti, è solo uno tra tutti quelli possibili, ma ci può servire da traccia. Al passato remoto, infatti, in letteratura, sono raccontati tipicamente quegli eventi che caratterizzano il progredire dei fatti nel contesto della storia narrata, mentre l'imperfetto è piuttosto utilizzato per definire le situazioni in cui quegli stessi eventi hanno luogo. Il *rilievo*, dunque, è rilievo rispetto a una finalità narrativa che viene considerata dominante, oppure, più in generale, è *rilievo rispetto a una finalità testuale* che viene ritenuta principale, o alla quale si sta dedicando la propria attenzione.

Se dunque leghiamo il ritmo al rilievo, e leghiamo a sua volta il rilievo alla finalità testuale, dovremo porci il problema di definire questa *finalità testuale*. Inoltre, poiché, come vedremo, è possibile individuare numerose finalità all'interno di ogni testo, un secondo problema sarà rappresentato dal come porre in reciproco rapporto i diversi ritmi relativi a queste diverse finalità testuali.

Fondamentale a tutte queste considerazioni è infine la comprensione precisa di quale sia lo sfondo su cui la concentrazione degli elementi di rilievo debba essere valutata. Ma una migliore comprensione di questo argomento potrà avvenire soltanto dopo che i temi relativi all'aspettativa e alla generazione di tensione saranno stati sviluppati. Per ora, provvisoriamente, questo sfondo potrà essere considerato come lo *spazio testuale* all'interno del quale gli elementi di rilievo si concentrano o si fanno più rari. Nel caso specifico degli audiovisivi, lo spazio testuale è la durata del testo, o della sua parte in esame. Fino a migliore precisazione, dunque, *l'intensità di un ritmo televisivo è data dalla concentrazione in una certa durata temporale degli elementi di rilievo, relativi a una certa finalità testuale del programma*.

#### 1.4. Ritmi principali e ritmi di sfondo

Quando si parla di testi narrativi sembra più facile definire quali siano le finalità testuali. Le finalità narrative si trovano infatti certamente tra queste, e sono generalmente tra le principali. Un testo narrativo intende raccontare una storia, oppure un certo insieme di storie collegate tra loro. Molti testi che raccontano più di una storia ne privilegiano nettamente una, cui le altre fanno semplicemente da contorno, mentre altri testi, di solito più complessi, permettono focalizzazioni parallele e letture differenti che privilegiano storie differenti.

Tuttavia, anche nei testi narrativi le finalità testuali non si esauriscono con quelle narrative. Possiamo ipotizzare infatti che esistano, per esempio, finalità ideologiche (argomentative o persuasive) e finalità stilistiche<sup>6</sup>. Le finalità ideologiche sono le finalità del testo quando lo si voglia considerare come discorso, che cerchi di porre al fruitore un problema insieme con le sue articolazioni, oppure che cerchi di convincere della positività (o negatività) di qualcosa. Le finalità stilistiche sono invece normalmente finalità di sfondo, raramente pertinentizzate nel corso di una fruizione, e in molti casi per nulla o poco pertinentizzate persino nel corso di una produzione testuale.

Tra le finalità che abbiamo definito stilistiche potremmo annoverare anche un certo insieme di finalità che hanno tuttavia un risalto particolare, e che chiameremo - così distinguendole definitivamente dalle altre - finalità espositive. Nel caso di un testo narrativo, per esempio, l'esposizione non coincide normalmente con il racconto: flash back e flash forward sono strumenti di largo uso per esporre parti della storia seguendo un ordine che non è quello del racconto. Ma anche la semplice decisione di raccontare due eventi paralleli con un montaggio

---

<sup>6</sup>. Le finalità estetiche, che sono generalmente presenti in qualche misura in tutti i testi di carattere "pubblico", sembrano non appartenere a questo insieme di finalità testuali, ponendosi piuttosto come meta-finalità, o super-finalità, ovvero come effetti di combinazione delle finalità di cui stiamo parlando. In questo senso l'uso del termine "finalità" per indicare il nostro oggetto può essere davvero fuorviante. Potremmo forse parlare piuttosto di "aspetti testuali" o di "componenti testuali", se non fosse che il primo termine è troppo legato alla semiologica "teoria degli aspetti" e il secondo lascia pensare più a una sezione verticale che orizzontale dei testi.

alternato piuttosto che attraverso due esposizioni separate e successive è una scelta di carattere espositivo.

Quando i testi non sono narrativi, le finalità ideologiche, espositive e stilistiche costituiscono la totalità dell'intreccio testuale. L'analisi ritmica giocherà allora sull'interrelazione tra ritmi dell'argomentazione, ritmi dell'esposizione e ritmi stilistici di sfondo. In una trasmissione come *Il rosso e il nero*, per esempio, il ritmo (espositivo) dell'alternanza delle varie voci dialoganti (il conduttore, gli ospiti, gli altri conduttori ausiliari) interagisce da un lato con i ritmi di sfondo (stilistici) del cambio di inquadratura, della prosodia delle voci, e dall'altro con il ritmo del progredire del discorso, segnato dal comparire di nuove opinioni e informazioni sul tema dibattuto.

L'assenza di una finalità narrativa mette in primo piano finalità di carattere argomentativo ed espositivo. La trasmissione si presenta di solito, infatti, come un dibattito su temi scottanti e di pubblico interesse tra persone pubblicamente note: così il susseguirsi delle varie opinioni è evidentemente il suo *topic* dichiarato e il principale motivo di interesse. Tuttavia anche la discussione in sé, al di là di quanto venga effettivamente detto, è investita di un ruolo spettacolare, grazie alla messa in scena del conflitto che essa rappresenta. In questo modo vi sono almeno due ritmi principali, la cui scansione crea l'effetto dominante della trasmissione. Sullo sfondo, i ritmi di carattere stilistico cercano di adeguarsi o di sottolineare quelli principali, e non arrivano a costituire dei flussi indipendenti<sup>7</sup>.

L'analisi ritmica di un testo dovrà dunque mostrare, tra le altre cose, quali siano i ritmi principali, come si sviluppino, come interagiscano tra loro e con i ritmi di sfondo. Il problema della valutazione dell'intensità ritmica si può porre solo a questo punto. Ciascun ritmo possiede infatti i propri livelli di intensità e il proprio sviluppo, e l'analisi quantitativa è sempre analisi di un solo ritmo contro lo sfondo di tutti gli altri. Trattandosi di un'analisi artificiale (e non dello sguardo dello spettatore modello, che si concentra su ciò che il testo vuole che si concentri), nel suo occhio possono stare anche ritmi di sfondo, ritmi collaterali o ausiliari. Tuttavia, ove si possa parlare di un ritmo complessivo del testo, questo sarà certamente il ritmo della finalità dominante, o al massimo una combinazione dei ritmi delle diverse finalità dominanti, se sono più di una.

---

<sup>7</sup>. Per un'analisi più approfondita de *Il rosso e il nero*, vedi più avanti §2.5.

Come vedremo più avanti, la maggior parte dei testi televisivi tende a una semplificazione ritmica piuttosto accentuata. Eppure questo risultato viene ottenuto attraversando una grande complessità di mezzi e di stimoli. Non si tratta soltanto dell'assenza del racconto come filo unitario e come meccanismo tensivo. Oltre a questo, molte trasmissioni si presentano come contenitori di oggetti testuali del tipo più disparato, sottraendosi al funzionamento di un meccanismo tensivo uniforme, e giocando piuttosto su una ricorrenza più meno regolare di situazioni, ciascuna delle quali possiede caratteristiche ritmiche e tensive al proprio interno.

## 1.5. Narrazione, enunciazione, evento

Molte delle categorie che vengono utilizzate nelle analisi di carattere semiotico dei testi sono state sviluppate lavorando su testi estetici o su testi narrativi, spesso addirittura su testi che hanno entrambe queste caratteristiche. Un testo estetico è un testo che ha come finalità principale il piacere del fruitore (e in questo senso ben pochi testi estetici sono anche testi artistici). Un testo narrativo è un testo costruito attorno a un racconto.

Poiché molti programmi televisivi non sono né testi estetici né testi narrativi, queste categorie si trovano a operare spesso con qualche difficoltà, richiedendo modifiche e aggiustamenti. La presenza di strutture narrative, per esempio, può essere limitata a certe parti di una trasmissione<sup>8</sup>; oppure il ruolo di strutture narrative che si riconoscono come presenti può essere affatto ausiliario al senso complessivo<sup>9</sup>. L'analisi narratologica va perciò aggiustata a ruoli del racconto che sono differenti da quelli tradizionali nei testi. Ugualmente, seppure una componente estetica sia presente in qualsiasi testo, l'ermeneutica che si applica di solito alle opere d'arte è evidentemente inadeguata alle trasmissioni televisive, o perlomeno alla gran parte di loro.

C'è comunque di peggio. La stessa nozione di testo è messa in pericolo dai "testi" televisivi. Se ricordiamo la definizione di Eco[1979:27], secondo cui "il testo è l'espansione di un semema", in quanto "il semema è un testo virtuale", dovremo renderci conto che questa nozione di testo presuppone la produzione del testo da parte di un autore, posizionandosi all'interno di una più generale teoria dell'enunciazione che vede comunque il testo come enunciazione di un concetto (il semema implicito) da parte di un attante enunciatore diretto a un attante enunciatario, il destinatario del discorso. Ma in una trasmissione contenitore in diretta, per esempio, che tipo di unità testuale di questo genere è possibile ipotizzare? E anche se lo fosse, sarebbe davvero rilevante ai fini della comprensione delle modalità della sua fruizione, a partire cioè dalla Fruizione Modello, ovvero quella stessa iscritta nelle caratteristiche del testo?

---

<sup>8</sup>. Come succede nelle trasmissioni di approfondimento giornalistico. Per un esempio vedi più avanti §2.7.

<sup>9</sup>. Come succede in molti telequiz. Vedi più avanti §2.14.

### 1.5.1. Il testo narrativo

Oltre a essere molte altre cose, un testo narrativo è un meccanismo ritmico e tensivo che si basa su una particolare struttura profonda, ritrovabile in ogni racconto. Secondo Algirdas J. Greimas e i suoi esegeti, vi sono quattro fasi fondamentali in un racconto<sup>10</sup>: un atto iniziale di *Manipolazione*, in cui si determinano le condizioni per cui l'eroe dovrà o vorrà cercare di ottenere un certo risultato, e in cui vi è tipicamente una figura di Destinante, che è colui che fa sì che l'eroe si disponga a fare quello che poi farà; una fase di acquisizione di *Competenza*, in cui l'eroe acquisisce gli strumenti cognitivi e pratici per raggiungere il suo scopo; una fase di *Performanza*, in cui l'eroe combatte e raggiunge o fallisce il suo scopo; un atto finale di *Sanzione*, in cui l'operato dell'eroe viene riconosciuto e sancito da una qualche autorità, che viene riconosciuta dalla teoria come un'altra figura di Destinante, detto Destinante finale<sup>11</sup>.

Ogni racconto è articolato secondo queste quattro fasi, ma ogni testo narrativo specifico può decidere di amplificarne qualcuna a scapito delle altre, sino alla loro eventuale scomparsa dalla superficie narrativa. Può decidere di dedicare amplissimo spazio alla fase di acquisizione di Competenza, relegando la Performanza a un piccolissimo spazio finale, non menzionando Manipolazione e Sanzione; oppure può, al contrario, espandere le due fasi estreme, riducendo quelle centrali alla semplice menzione del fatto che l'eroe è riuscito nel suo compito. In tutti i casi, queste espansioni e contrazioni hanno finalità, tra le altre, tensivo e ritmico.

Dire che un testo narrativo è un meccanismo tensivo significa dire che il riconoscimento di una fase narrativa implica l'aspettativa della fase susseguente. Ogni momento del racconto pone il fruitore nella condizione di aspettarsi certi seguiti piuttosto che altri, e gioca sull'avvicinarsi e allontanarsi delle soluzioni ai problemi che vengono posti. Il gioco, come vedremo più sotto, può essere condotto a diversi livelli contemporaneamente: infatti, non solo a livello sempre di struttura profonda, ciascuna delle fasi può essere articolata al suo interno secondo uno schema narrativo

---

<sup>10</sup>. Cfr., tra i tanti testi cui è possibile rinviare, Greimas[1970], Greimas[1976], Greimas[1983], Greimas-Courtés[1979], Marsciani-Zinna[1991], Pozzato [1992].

<sup>11</sup>. Ulteriori figure di Destinanti possono comparire nel corso dell'azione sotto l'aspetto di aiutanti o oppositori dell'eroe.

analogo a quello fondamentale, ma intervengono ancora altre strutture, più superficiali, di tipo tematico e figurativo.

Il fruitore è perciò portato ad avere insiemi di aspettative, relative ai differenti livelli a cui il discorso narrativo si sta ponendo: può avere, per esempio, un'aspettativa di massima sullo svolgimento dell'azione principale e un'altra sullo svolgimento dell'azione specifica che è in corso. Quest'ultima può essere determinata dal riconoscimento di un certo tema e magari di una certa figura narrativa specifica<sup>12</sup>; e tuttavia in certi casi tema e figura non portano alle stesse conclusioni, per cui è possibile seguire linee di previsione anche diverse tra loro, sino a quando l'evoluzione del testo non porti soluzione agli eventi.

Il testo narrativo, anche quando non faccia uso di particolari varianti espositive rispetto all'ordine degli eventi, può dunque giocare su un'intera gamma di dilazioni o contrazioni, di sospensioni o di soddisfazioni di aspettative ingenerate nel fruitore. Per certi versi ogni racconto è un arco di tensione che si risolve solo con la sua conclusione e che è tanto lungo quanto le sue forze sono in grado di sorreggerlo. La differenza tra un racconto e il suo riassunto non sta solo nella maggiore quantità di informazione del primo, ma anche, e soprattutto, nel fatto che l'arco tensivo del riassunto è decisamente più limitato, ed è di conseguenza assai più limitato il percorso patemico del fruitore.

Una struttura tensiva è una struttura costruita anche per dare rilievo a certi elementi a scapito di altri. Lo stesso evento, raccontato magari anche nello stesso identico modo, può ottenere un risalto completamente diverso a seconda del luogo narrativo in cui si trova. Il fatto che l'eroe trovi, per esempio, un portafoglio pieno di denaro può essere un evento di scarsa rilevanza all'interno di una storia d'amore, in cui tutti i personaggi sono benestanti e non vi sono questioni economiche in gioco; ma una volta che la medesima storia si sia evoluta verso la rovina finanziaria dell'eroe, quello stesso ritrovamento può rappresentare l'evento cruciale che lo porta al successo.

In questo modo, la progressione degli eventi nel testo risulta costellata di punti di maggiore e minore forza. Rispetto al racconto principale, avranno il massimo rilievo gli eventi cruciali di ciascuna delle quattro fasi descritte sopra, mentre un rilievo

---

<sup>12</sup>. L'approccio di Eco[1979] in termini di *Sceneggiature Intertestuali e Passeggiate Inferenziali* è molto vicino e strettamente coerente a quello che stiamo esponendo.

appena inferiore avranno gli eventi cruciali delle sottofasi al loro interno, e così via.

Si può aggiungere che, diversamente da quanto sembrerebbe presupposto dalla teoria greimasiana, che analizza i testi considerandone una conoscenza complessiva, il fruitore di un testo narrativo non conosce le finalità del racconto se non sulla base del testo già percorso. Questo ha come conseguenza il fatto che anche il riconoscimento delle varie fasi (Manipolazione, Competenza, Performanza, Sanzione) è ipotetico, e può essere guidato dal testo. In questo modo, per esempio, può capitare che il fruitore si renda conto solamente a un certo punto che quella che era stata ritenuta sino a quel momento la storia principale non era invece che la fase della Manipolazione. Questa presa di coscienza modifica anche la rilevanza degli eventi già trascorsi, ma non ha effetto sul vissuto patemico prodotto da quegli eventi quando sono stati effettivamente conosciuti. Ha invece effetto sul seguito della storia, perché lascia aperte possibilità che si ritenevano già escluse, e permette accentuazioni di eventi che altrimenti non sarebbero state permesse.

Questo gioco di riassetamenti cognitivi è più frequente, nei testi narrativi, di quanto un'osservazione superficiale possa far credere. Ogni thriller, ogni detective story, ha per esempio buon gioco nel far credere di stare raccontando una certa storia per lasciar scoprire solo in seguito che le cose stavano diversamente. Persino nei testi classicamente più semplici, come le favole, capita che una sequenza iniziale di eventi debba poi essere reinterpretata come fase della Manipolazione di un eroe diverso, vero protagonista della storia, per come la storia sarà quando potrà essere vista dalla fine.

Gli elementi di rilievo prodotti in questo modo contribuiscono alla costituzione dei ritmi narrativi, che sono in generale i ritmi principali all'interno dei testi narrativi. Un testo con un ritmo narrativo intenso sarà un testo in cui accadono con altissima frequenza degli eventi rilevanti per la storia raccontata, eventi cioè che vengono percepiti come cruciali. Viceversa, un testo lento, o di scarsa intensità narrativa, sarà un testo in cui gli eventi di rilievo sono rari, vuoi per scarsa capacità dell'autore, vuoi perché le linee narrative sono diverse o vanno percepite a diversi livelli, e quindi a una scarsa intensità fa da contraltare una ricchezza ritmica, che corrisponde a una ricchezza narrativa. E' raro che testi complessi, da leggere con attenzione, presentino anche un'alta intensità ritmica: di solito un testo complesso va letto contemporaneamente su più livelli, e ciascuno degli eventi che si

presentano è rilevante solo per uno o pochi di questi livelli. Così l'impressione di intensità ritmica non si ottiene mai, anche se qualcosa di rilevante sta sempre accadendo.

#### 1.5.2. *Testi non narrativi*

In questa capacità di creare archi di tensione articolati in sottoarchi e sottosottoarchi sta la ragione del vincente successo estetico dei testi narrativi. I testi che non sono organizzati attorno a un racconto non hanno una struttura di fondo così coerentemente avvincente come i testi narrativi.

Tuttavia, per quanto semplice e di facile comprensibilità sia il meccanismo tensivo di un racconto, esso richiede in ogni caso una certa continuità di attenzione. Richiede cioè che il fruitore segua, comprenda, e di conseguenza partecipi emotivamente a tutte le fasi della storia, o almeno a tutte quelle rilevanti. E' vero che la stessa struttura narrativa è tale da mantenere tendenzialmente viva e continua l'attenzione; ma vi sono contesti di fruizione in cui qualsiasi pretesa di continuità dell'attenzione nei confronti di un testo appare eccessiva - e la televisione è uno dei luoghi comunicativi in cui questi contesti si presentano con maggiore frequenza, anzi probabilmente il luogo ideale per testi dalla fruizione disimpegnata.

Leggere un libro o una storia a fumetti, andare a vedere un film, una commedia teatrale o un avvenimento sportivo<sup>13</sup> sono attività che implicano una decisione volontaria e di conseguenza un interesse molto maggiore che non il semplice gesto di accendere la TV, magari in orari in cui si è a tavola o si conversa con i familiari, e l'attenzione nei confronti di quello che compare sullo schermo è fluttuante e incerta. Leggendo un romanzo possiamo permetterci di interrompere la lettura, per riprenderla in seguito dallo stesso punto, ma nel vedere un film (a meno che, videoregistrato, non lo si possa momentaneamente fermare) ogni disattenzione è rischiosa e può inficiare profondamente la potenzialità di comprensione e godimento dell'insieme. Che poi di fatto l'abitudine alla televisione ci abbia abituato a guardare anche molti film con un occhio solo è davvero una cosa penosa per il cinema e l'arte cinematografica in generale, cui le produzioni narrative più specificamente televisive, come *soap operas* e *telenovelas* cercano di porre rimedio moltiplicando la ridondanza informativa.

---

<sup>13</sup>. Sulla struttura narrativa degli eventi sportivi di carattere agonistico vedi più avanti §1.5.4.

Al di là comunque degli espedienti televisivi per produrre modalità narrative compatibili con l'attenzione potenzialmente fluttuante del pubblico (che restano al di fuori dell'oggetto del nostro discorso), resta il problema di che cosa possa giustificare una costanza dell'attenzione anche quando la continuità non è garantita, oppure quando, più genericamente, non siano presenti i meccanismi tensivi del racconto. Una parte della risposta è piuttosto semplice. E' la stessa risposta che possiamo dare alla domanda: per quale ragione leggere un articolo o un libro noiosi e mal scritti che trattano di un certo argomento? Facile: perché l'argomento ci interessa, e siamo disposti anche a patire noia e fastidio pur di acquisire nozioni al proposito.

La ragione di questo tipo di attenzione è evidentemente extratestuale. Il testo fa di tutto per respingerci e noi continuiamo a prestargli attenzione. Se potessimo lo getteremmo e ne cercheremmo un altro, ma non abbiamo nessuna garanzia di trovare un altro testo che ci dia le stesse informazioni facendoci pensare di meno: dunque tiriamo innanzi. Sino a un certo limite, è ovvio.

Questa attenzione volontaria extratestuale caratterizza (anche se generalmente, per fortuna, non in maniera esclusiva) la fruizione di qualsiasi testo di carattere informativo, testi televisivi compresi. Caratterizza probabilmente in qualche modo anche la fruizione di molti testi narrativi di finzione, nella misura in cui anche questi testi forniscono informazioni sul mondo, ma raramente svolge un ruolo di qualche rilievo nel contribuire al loro successo. E' dominante nelle trasmissioni informativo-didattiche delle fasce di bassa audizione, come il mattino e, in misura minore, il primo pomeriggio.

Non c'è molto da dire su questo tipo di attenzione. Il suo carattere extratestuale la esclude automaticamente da quanto si possa ricavare da qualsiasi analisi testuale. E' importante segnalarne presenza e rilevanza, perché la sua dominanza segnala, in generale, la povertà ritmica e tensiva del testo, e di conseguenza la sua scarsa attrattività nei confronti di qualsiasi pubblico che non condivida l'interesse specifico in gioco.

La seconda parte della risposta alla domanda su che cosa possa giustificare la continuità dell'attenzione nei testi non narrativi ha una risposta molto più complessa ma anche più interessante. Intanto il fatto che un testo non sia narrativo nel suo complesso non esclude che certe sue parti lo possano essere, o che una narratività di qualche tipo possa sotteraneamente agire al suo

interno. Molte trasmissioni contengono al loro interno il racconto di storie, sotto forma di servizi giornalistici o di resoconti in prima persona o di scenette divertenti. Altre trasmissioni contengono strutturalmente delle componenti narrative, come il conflitto e la sanzione, che si figurativizzano in diversa maniera nelle trasmissioni sportive, nei dibattiti e nei telequiz.

Lasciando fuori anche queste componenti narrative, le componenti tensive nascono in genere o dall'anticipazione esplicita da parte dei conduttori, oppure dal riconoscimento implicito da parte del fruitore di forme ricorrenti all'interno di una trasmissione o di un genere televisivo. In nessun caso la tensione può raggiungere i livelli che raggiunge all'interno del racconto, e in nessun caso ci potrà essere quindi "risoluzione" liberatoria di tali tensioni, ma d'altro canto non si richiede nemmeno all'utente l'intensità d'attenzione e la partecipazione emotiva.

Nel racconto, il contratto che tiene avvinto il fruitore è del tipo: "io, testo, ho generato in te una carenza cognitiva (non sai come andrà a finire, e desideri saperlo): se prosegui nella fruizione la carenza sarà colmata con soddisfazione". Nel testo televisivo non narrativo, il contratto sembra piuttosto essere del tipo: "ti sto facendo divertire; se prosegui nella fruizione ti divertirò ancora".

La promessa del testo non narrativo appare molto più semplice e lineare dell'altra. Il testo narrativo funziona mettendo in azione una sorta di ricatto: toglie all'utente qualcosa (o gli rivela che qualcosa di importante gli manca) e gli promette la restituzione in cambio dell'attenzione. Il testo non narrativo non può invece che promettere la prosecuzione dello stato presente, attraverso variazioni di forme e modi. Il fruitore del testo narrativo si trova a un certo punto nella situazione di *dover* proseguire la fruizione; il fruitore del testo non narrativo non si trova mai in questa situazione.<sup>14</sup>

La conseguenza sulle strutture ritmiche e tensive di questa differenza è che la minore forza del vincolo che tiene avvinto il fruitore a un testo non narrativo non permette che si costituiscano

---

<sup>14</sup>. Nei termini della teoria greimasiana, ci troviamo di fronte in entrambe i casi ad un fenomeno di manipolazione, ma il testo narrativo attua tale manipolazione nei termini della *intimidazione* (minaccia o ricatto, che fa sì che la vittima *debba* fare quanto richiesto), mentre il testo non narrativo la attua nei termini della *tentazione* (promessa, che fa sì che la vittima *voglia* fare quanto richiesto). Naturalmente in ambedue i casi è sotteso un volere, perché il fruitore del racconto *deve* proseguire la fruizione se *vuole* sapere come va a finire. Più semplicemente l'altro fruitore *vuole* proseguire perché *vuole* protrarre la situazione presente.

degli elementi testuali che possiedano un rilievo paragonabile a quello che è possibile ottenere nei testi narrativi. Di conseguenza un testo non narrativo non potrà in generale raggiungere i livelli di tensione e intensità ritmica di un testo narrativo. (Dove apparentemente questo succede, è frequente che un'analisi un poco più accurata scopra il funzionamento di strutture narrative sottostanti.)

### 1.5.3. *Forme televisive e differenti rilevanze: l'evento in diretta e l'informazione*

La descrizione fornita da Eco[1979:27] del testo come “espansione di un semema” vale in generale per i testi non narrativi così come per quelli narrativi. Quello che viene messo in gioco, in questo modo di concepire un testo, non è tanto, infatti, il suo legame con il racconto, quanto piuttosto il suo essere manifestazione, espansione di un'idea, di un concetto unitario, centrale. L'operazione di interpretazione di un testo, che va alla ricerca di questo semema centrale, o di questo nucleo profondo, non è un'operazione deterministica, e può tranquillamente produrre effetti differenti in situazioni differenti. E' cioè possibile che lo stesso testo dia adito a differenti interpretazioni.

Questo non significa che il testo non sia unitario. Significa piuttosto che la sua unità può essere ricostruita sotto forme differenti, talvolta, con qualche precauzione, persino sotto forme contraddittorie tra loro. E pur con i limiti stabiliti dalla pluralità delle interpretazioni possibili, il testo viene sempre considerato come il veicolo di un messaggio profondo, magari complesso e multiplo, ma nella cui trasmissione si esaurisce il senso del testo stesso.

Quando ci occupiamo però dei testi di carattere estetico, è chiaro che questo messaggio profondo, per quanto proteiforme, non può esaurirne il senso. La poesia ci può fornire innumerevoli esempi al proposito: nessun testo critico, infatti, sull'*Infinito* di Leopardi, e nemmeno tutti i testi critici assieme, è in grado di restituirmi l'emozione provocata in me dalla lettura diretta della poesia - anche quando questi testi possono fare molto per approfondire tale emozione. Nei testi di carattere estetico, insomma, è importante il *percorso* che il fruitore deve compiere al loro interno, benché in una certa misura questo percorso sia determinato anche dall'idea che il fruitore si fa del senso profondo del testo. Diverso è leggere *l'Infinito* se lo si considera una riflessione sul Nulla e diverso è leggerlo se lo si considera una dichiarazione d'amore per la vita.

Che cosa succede quando nessuna idea unitaria guida la fruizione di un testo? Ovvero che cosa succede quando un testo è tale che, abbia o meno un'idea unitaria alle spalle, la sua fruizione può del tutto fare a meno di preoccuparsi di quale sia il concetto profondo, il semema unitario di quel testo? Certo, in qualsiasi caso si può trovare un concetto profondo che possa essere preso come unità di fondo; ma quando questo è del genere di “vi faccio divertire”, oppure “vi informo”, senza possibilità di ulteriore specificazione, il suo livello di generalizzazione è tale da renderlo pressoché del tutto inutile.

E' necessario, prima di proseguire, rendere chiara una distinzione. Non c'è dubbio che ogni testo televisivo, come ogni testo in generale, possa essere analizzato e riportato ad alcune componenti ideologiche di fondo, che rispecchiano le idee degli autori o della proprietà del luogo televisivo in cui compare. Quello che invece contrappone numerosi testi televisivi alla gran parte dei testi in generale è il fatto che nessuna comprensione né ipotesi su un principio unitario soggiacente è richiesta al fruitore per poter fruire del testo, se non, per l'appunto, concetti vaghi come quelli esposti sopra.

In un testo narrativo l'unità ideologicamente minima è data dalla storia in nuce, da quello che starebbe nel suo riassunto più conciso. Seguire una storia significa cogliere almeno questa unità - altrimenti si sono viste solo delle belle immagini. Anche se nessun approfondimento interpretativo viene affrontato dal fruitore, il testo ha evidentemente una sua unità.

Ma come si potrebbero riassumere programmi come *Domenica In*, o *Maurizio Costanzo Show* o come un qualsiasi TG? Dire che “Pippo Baudo introduce vari spettacoli brevi”, o che “Costanzo fa parlare e discutere delle persone”, o che “Vengono fornite delle informazioni”, non è in generale qualcosa che caratterizzi delle unità testuali in maniera definita come lo fa, per esempio, “Renzo e Lucia incontrano ripetuti e difficili ostacoli sulla via del loro matrimonio”, oppure “Un cacciatore di androidi al suo ultimo incarico ha una crisi di coscienza ma deve ugualmente portarlo a termine”, o ancora “Dante ricerca la propria via”.<sup>15</sup> Persino “Superman combatte contro il male” o “JR

---

<sup>15</sup>. Non ci si faccia ingannare dal fatto che vi sono testi narrativi il cui miglior riassunto è del tipo “Finnegans pensa”, oppure “Cose della vita di tutti i giorni”. Il Lettore Modello di questi testi appartiene al tipo dei “cacciatori del senso”, pronti a spendere molto del loro tempo di riflessione per trovare un'unità più profonda, che al livello direttamente narrativo è difficile da individuare. Non di questo tipo è certamente lo Spettatore Modello di *Domenica In*.

combatte per il proprio profitto” o “Ridge cerca una vita sentimentale meno ingarbugliata” rappresentano nuclei concettuali più precisi e definiti di quelli individuabili in molti programmi di intrattenimento o nei TG.

Eppure, in barba alla loro mancanza di unità concettuale profonda, i programmi televisivi di intrattenimento e di informazione sembrano sopravvivere benissimo, e non provocare nessuna difficoltà di comprensione nel proprio pubblico. La debolezza del principio unitario potrebbe rendere problematica la loro fruizione se si trattasse di testi da comprendere e valutare nel loro insieme, quali sostanzialmente essi non sono, almeno al livello della fruizione immediata, da parte del normale spettatore. I programmi cosiddetti *contenitore* sono infatti delle scatole, di per sé assai poco significative, che vengono riempite con i contenuti più vari. Non ai testi nel senso consueto li si dovrebbe paragonare, bensì a oggetti compositi come sono giornali e riviste, dotati certamente di una propria testualità ma con caratteristiche diverse da quella dei singoli testi che li compongono. Tuttavia, a differenza di giornali e riviste, i programmi contenitore esibiscono un'unità di fatto che deriva dalla loro unità spaziale e soprattutto temporale. *Domenica In* è ciò che accade su RAI 1 per tutta la durata del pomeriggio domenicale.

Sembra insomma che il tipo di unità più forte che questi programmi esibiscano sia una loro unità evenemenziale, caratterizzandosi comunque almeno come “quell'evento che è in corso su una certa rete da una certa ora a una certa altra e che può contenere varie cose di certi tipi specifici”.

Non v'è dubbio che il fatto di essere in diretta sia significativo per questi programmi. La diretta è ciò che marca la differenza tra ciò che viene riferito - e quindi viene riferito *da qualcuno* - e ciò che accade direttamente sotto i nostri occhi. Questa dimensione di immediatezza, indipendentemente da tutti gli indizi che lasciano comprendere quanto tutto sia stato preparato, rende vano e astratto ogni bisogno di cercare una ragione di fondo per quello che accade davanti ai nostri occhi. Non è a una rappresentazione che assistiamo, nemmeno a una rappresentazione di eventi veri che ci vengono riportati: assistiamo agli eventi stessi, direttamente, immediatamente.

I ritmi di riferimento, le tensioni che si sa di dover provare, non sono allora quelli della testualità, bensì quelli della vita quotidiana, cioè quelli del dialogo, del litigio, dell'esibizione davanti agli amici, della gaffe e del piccolo trionfo... Lo Spettatore Modello di queste trasmissioni si rapporta a esse così come è

abituato a rapportarsi agli eventi della vita: non tutto è ugualmente importante, non tutto è ugualmente interessante; e d'altra parte, non c'è bisogno di essere attenti a tutto, l'essenziale è cogliere quello che serve e quello che interessa.

E purtuttavia, ancora dire che “Pippo Baudo introduce vari spettacoli brevi”, o che “Costanzo fa parlare e discutere delle persone”, o che “Vengono fornite delle informazioni”, per quanto debole sia, resta in ogni caso dire che esiste, all'interno della trasmissione più evenemenziale, un principio enunciazionale di fondo che la restituisce, almeno collateralmente e parzialmente, alla dimensione della testualità in senso stretto. In altri termini, la conduzione dei programmi rappresenta in ogni caso un'istanza enunciazionale unitaria, che può essere molto debole di fronte alla pregnanza della vita in diretta, ma che rimane comunque a garanzia che, in fondo, di spettacolo si tratta.

La dialettica tra enunciazione ed evento è importantissima per la gran parte dei programmi televisivi non di finzione. In qualsiasi programma entrambe queste componenti hanno un ruolo che si riverbera sulle tensioni e sui ritmi.

Nei programmi di intrattenimento dei tipi del varietà o del talk show, come abbiamo visto, la conduzione mantiene un ruolo enunciativo all'interno di un contesto largamente evenemenziale. E questo non perché la conduzione non sia in diretta, e non abbia anch'essa una forte componente evenemenziale, ma perché la conduzione esprime un'istanza organizzatrice della trasmissione che le è evidentemente precedente. Non è dal conduttore di una trasmissione che ci si aspettano reazioni imprevedibili (a parte forse Funari), ma eventualmente dagli interventi degli ospiti, o dalle telefonate in diretta. E in ogni caso il conduttore è colui la cui voce anticipa e ricorda, descrive e commenta, in un contesto di cose che accadono. Certo, spesso non è solo il conduttore ad avere un ruolo di questo genere, ma negli altri casi l'aspetto evenemenziale può risultare comunque più forte di quello enunciativo - come succede, per esempio, nelle interviste ad attori o cantanti, oppure, nel caso del *Costanzo Show*, nelle risposte e interventi degli ospiti: più di quello che dicono importa il fatto che lo dicano, e importano le reazioni che questo produce in loro e negli altri presenti. La spettacolarità è generata da quello che accade, e non da quello che viene riferito.

Nei telegiornali, dove il focus è ovviamente su quello che viene detto, e quindi sul ruolo enunciazionale dei giornalisti, la componente evenemenziale resta comunque degna di nota, non solo per quanto riguarda l'atteggiamento del conduttore e degli

altri giornalisti, o la possibilità che arrivino in diretta aggiornamenti o altre notizie, ma anche nelle reazioni delle persone intervistate nei servizi (politici o altri), pure se questi non sono in diretta.

Nei dibattiti televisivi, la fruizione avviene sempre sul doppio binario di quello che viene detto (enunciazione) e di quello che succede al proferimento del discorso, nelle reazioni del parlante e degli altri (evento). In questo caso, spesso, il privilegio enunciazionale del conduttore è ridottissimo, come si può vedere in trasmissioni come *Milano, Italia* o *Il rosso e il nero*.

Restano comunque interessanti anche i casi in cui la componente evenemenziale viene estromessa del tutto, ovvero quelle trasmissioni in cui l'enunciazione gioca il ruolo globale che gioca in qualsiasi testo classico. Un programma come *Nonsolomoda*, per esempio, è fatto normalmente di un piccolo numero di servizi informativi, senza nessuna interferenza di commento o introduzione. Ciascuno di questi servizi è un testo in senso stretto.

L'opposizione *enunciazionale vs evenemenziale* si propone dunque, ai fini di un'analisi tensiva, come un migliore sostituto di quella *informativo vs spettacolare*. Tra le due coppie di termini c'è sì una parziale sovrapposizione, ma non sufficiente a renderle omologhe. Poiché la diretta non è essenziale all'evenemenzialità, l'opposizione non è ridicibile nemmeno a quella *differita vs diretta*.

#### 1.5.4. *Il racconto in enunciazione ed evento*

Per quanto marginale possa essere il loro ruolo, non succede quasi mai che le strutture narrative siano del tutto estromesse da un programma televisivo. Al contrario, frammenti di narritività si trovano sparsi un poco dappertutto, come piccoli oggetti brillanti o come grandi superfici seminasconde e sottili, destinati a trasmettere ai loro contenitori un poco della magia tensiva del racconto.

Questo uso di strutture narrative è però caratterizzato molto diversamente a seconda che si focalizzi la componente enunciazionale o quella evenemenziale di un testo televisivo. Il luogo ideale del racconto è ovviamente l'enunciazione, ed è quindi nelle situazioni enunciazionali che la sua assenza si fa sentire di più.

Tuttavia, per quanto si possa supporre l'unità enunciazionale profonda di un programma, in superficie le componenti enunciazionali appaiono in molti casi come isole che emergono nel mare dell'evenemenzialità. La continuità di ciò che si vede

nelle trasmissioni in diretta è ovviamente evenemenziale, come nella vita di tutti i giorni; e come nella vita di tutti i giorni l'enunciazione è un fatto che ne emerge di quando in quando, magari con grande frequenza, ma non sempre in maniera rilevante - soprattutto se non è l'enunciazione in generale che stiamo considerando, bensì una certa enunciazione particolare, quella di qualcuno. A seconda del tipo di trasmissioni queste isole saranno più o meno estese, più o meno collegate in superficie (mentre in profondità sono sempre collegate): nei telegiornali l'evenemenzialità è ridotta a una rete di canali che non assomigliano nemmeno più al mare, perché domina la terra ferma dell'enunciazione; negli spettacoli in diretta con ospiti - sino al limite del *Karaoke*, che non è in diretta ma è come se lo fosse - le isole enunciazionali sono rare e con ampi spazi di mare aperto tra loro.

Queste isole di enunciazione sono spesso piene di racconto. Il conduttore spiega che cosa è accaduto e cosa sta per accadere; il conduttore racconta la vita dell'ospite che sta per intervistare; parte un servizio registrato sulla corruzione a Napoli; si assiste a un breve scenetta comica... Il racconto, estromesso dalla macrostruttura enunciazionale, rientra a livello microstrutturale per informare le isole di enunciazione. Non si produce in questo modo il grande arco tensivo di una narrazione continua, ma queste piccole isole di racconto, o di frammenti di racconto, producono l'impressione di una molteplicità di storie in corso, sulle quali, come in una comune interazione quotidiana con il mondo, abbiamo la possibilità di lanciare uno sguardo, che ci permette di vivere qualche pezzetto di partecipazione tensiva.

D'altro canto, a livello evenemenziale, il racconto possiede ancora un'ampia possibilità di influenza. Tutte le situazioni in cui venga messo in scena un conflitto esibiscono una struttura di tipo narrativo, magari irrisolto, ma in ogni caso ben riconoscibile. Questo dipende dal fatto che siamo abituati a leggere la nostra stessa vita in maniera narrativa, e a descrivere noi stessi e gli altri, e gli eventi che a noi e agli altri accadono secondo le strutture del racconto.<sup>16</sup>

Le situazioni evenemenziali più compiutamente narrative sono i telequiz, dove tutte e quattro le fasi identificate da Greimas sono

---

<sup>16</sup>. Secondo Paul Ricoeur[1983-1985] il racconto è “il modo umano di concepire il tempo”, per cui non possiamo pensare temporalmente se non narrativamente. Spiegare degli eventi è prima di tutto raccontarli. Ricoeur parla anche di “identità narrativa”, come il modo in cui il soggetto si forma attraverso i racconti di sé fatti dagli altri e da se stesso.

presenti ed evidenti. Vi è la Manipolazione, o Destinazione iniziale, in cui gli eroi (Soggetti e Antisoggetti) vengono tentati dall'istanza televisiva che li ha invitati in scena, personificata nel conduttore (Destinante Iniziale). Vi sono varie acquisizioni di Competenza, o Prove Qualificanti, in cui un Soggetto contro l'altro si assicura i mezzi per trionfare. Vi è una fase di Performanza, o Prova Glorificante, sotto forma di una prova finale particolare e diversa dalle altre. Infine vi è la Sanzione, con i complimenti al vincitore da parte del conduttore, qui in veste di Destinante Finale.

Nelle dirette di incontri sportivi uno schema analogo si riproduce, anche se forse con minore chiarezza, concentrando l'attenzione sul conflitto, come lunga fase di Performanza, che lascia presupporre lunghe fasi di acquisizione di Competenza (studi tecnici, allenamenti) e una Destinazione Iniziale data per scontata. La Sanzione finale viene invece dal pubblico osannante, dal tono di voce mutato del telecronista, dal pubblico riconoscimento ai vincitori.

Anche nei dibattiti televisivi assistiamo a frammenti di narratività, più intrecciati e confusi. Ogni ospite cerca di far valere le proprie ragioni contro altri, combattendo (acquisizione di Competenza) per una vittoria posticipata nel tempo. Ma in un dibattito possono presentarsi anche situazioni di narrazione compiuta, come succede per esempio quando un ospite, provocato da qualche osservazione di un altro (Manipolazione iniziale), si lancia nell'argomentazione per spiegare le proprie ragioni facendosi ascoltare da tutti (acquisizione di Competenza) e poi, magari involontariamente aiutato dalla risposta dell'antagonista, lo stende definitivamente con un'osservazione zittente, non importa quanto vera, purché efficace (Performanza); infine il conduttore gli chiede di tacere, o di cambiare discorso, così indirettamente sottolineando il suo trionfo (Sanzione). Detto di passaggio, mi pare che l'incredibile successo ottenuto da Vittorio Sgarbi, nonostante l'antipatia diffusa nei confronti del personaggio, possa spiegarsi attraverso la sua capacità di costituire in ogni contesto delle situazioni di narratività compiuta e di nitido rilievo narrativo come quella ipotetica ora descritta. Queste situazioni hanno un funzionamento tensivo molto meglio definito di quelle di normale conflitto irrisolto di un dibattito, e producono nel fruitore una soddisfazione analoga a quella di una breve storia conclusa, ulteriormente incrementata dal fatto di verificarsi in un contesto in cui le storie concluse sono rare. Sgarbi piace perché vince, in contesti in cui di solito non vince nessuno - essendo contesti non destinati a portare a conclusione i conflitti. Poco importa che il suo

comportamento sia scorretto e che le vittorie siano false e puramente retoriche: per la messa in scena della storia esistono tutti gli elementi necessari, compresa la baldanza del vincitore sanzionato, che induce a pensare che Sanzione ci sia stata anche là dove nulla aveva lasciato pensare che vi fosse.

#### *1.5.5. Ritmi stabili, crescenti e calanti*

Questa analisi chiarificatoria delle componenti dei programmi televisivi ci permette di individuare una prima ripartizione in tipi ritmici, secondo l'andamento dell'intensità ritmica e della tensione. Distingueremo dunque tre tipi di andamento tensivo-ritmico, che caratterizzano ciascuno certi generi di trasmissione, e cercheremo di fornirne una prima descrizione indicativa.

Come abbiamo già avuto occasione di fare notare, i testi che sono fondati su una struttura narrativa generale soggiacente esibiscono di solito un andamento ritmico e tensivo tendenzialmente crescente. Questo non vuol dire che in un testo narrativo la tensione sia sempre in crescita: anche qui come in ogni testo, intensità ritmica e tensione salgono e scendono. Tuttavia, la direzione tendenziale è quella che va da un'intensità e una tensione minore all'inizio del testo verso un'intensità e una tensione massima in prossimità della fine, intensità e tensione che si esauriscono con la conclusione stessa.

Le trasmissioni televisive che mostrano una struttura narrativa, o pseudo-narrativa, soggiacente mostrano un comportamento ritmico e tensivo di questo genere. Nei telequiz, per esempio, nella misura in cui la gara è effettivamente la componente di rilievo della trasmissione, la tensione cresce man mano che ci si avvicina alla vittoria di uno dei contendenti, per acquetarsi con la sanzione del risultato. Spesso, tuttavia, la componente agonistica viene diluita con aspetti più tipici del varietà, o del talk show, cioè con intermezzi spettacolari o dialoghi tra i presenti. In questo modo non tutto quello che compare nel programma è funzionale alla struttura narrativa e alla sua dinamica, e il risultato è di solito misto.

Questo modo di impostare le trasmissioni è funzionale anche alla risoluzione di due problemi connessi con l'impostazione tensiva di un testo a struttura narrativa. Il primo problema riguarda la lentezza o debolezza ritmica delle fasi iniziali, in cui la competizione non è ancora entrata nel vivo. In questa fase c'è molto bisogno di modalità non narrative, che possano tenere alto il ritmo senza alterare lo sviluppo del conflitto.

Il secondo problema è tipico delle televisioni commerciali, che hanno la necessità di inserire spazi destinati agli sponsor all'interno delle trasmissioni, senza che questi spazi appaiano estranei alla logica testuale complessiva, come accade invece nei film o come accadrebbe all'interno di qualsiasi struttura narrativa costruita con una logica sufficientemente stringente da far sentire come disturbo tutto ciò che non la riguarda direttamente. Durante la fruizione di un film, o di qualsiasi testo con una struttura molto connessa e che richieda un'attenzione continua e intensa, la pubblicità appare sempre come un corpo estraneo, ritmicamente disturbante e fastidioso. Essa viene a rompere una compattezza inserendo informazioni, contesti e ritmi che non hanno nulla a che fare con quelli che ci stanno impegnando. Se dunque un telequiz fosse troppo avvincente, cioè se la competizione che viene messa in scena dovesse essere sentita davvero come stringente e in progresso, passo dopo passo, verso la soluzione, ogni interruzione di questo sviluppo sarebbe sentita come molto difficile da tollerare, con ovvie ripercussioni negative sull'immagine degli sponsor. La componente narrativa deve essere di conseguenza annacquata, dispersa all'interno di una struttura più vasta meno tensivamente direzionata, in modo che gli spazi-sponsor si possano armoniosamente inserire nel flusso della trasmissione.

Nel caso della trasmissione di eventi agonistici, la situazione è molto più fluida. A seconda del caso, la vittoria di uno dei contendenti può essere definita in una fase abbastanza iniziale, verso la fine o addirittura mai del tutto. Qui non è possibile operare nessun tipo di diluizione, ma la struttura narrativa non è nemmeno così ben definita e completa. La tensione può rilassarsi anche abbastanza presto, una volta che sia chiaro che uno dei contendenti è più forte dell'altro - per proseguire in una partita senza storia.

Molto più frequente di questa struttura a intensità ritmica crescente, legata alla narrazione, è nelle trasmissioni televisive la struttura a intensità tendenzialmente stabile, con ondulazioni di intensità ritmica più o meno marcate che non rivelano nel loro insieme né una crescita né un calo. Varietà, talk-show, dibattiti, programmi di approfondimento giornalistico (con qualche eccezione), la gran parte dei programmi televisivi non di fiction ha un comportamento generale ritmicamente stabile di questo genere.

Si tratta del tipo di andamento ritmico più evidentemente funzionale a una fruizione poco impegnata della trasmissione televisiva. L'aumento di tensione non si dà perché non si presume che il fruitore debba sentirsi interpretativamente impegnato se non

per brevi durate. Eventuali zone ritmicamente più intense possono presentarsi, e possono presentarsi anche con una certa regolarità, ma gli archi tensivi devono esaurirsi al loro interno, oppure limitarsi alla debolezza dell'anticipazione (“Nel corso di questa trasmissione vedrete...”), che fa leva più sull'interesse volontario extratestuale (o perlomeno intertestuale) che non sugli elementi strettamente testuali.

Un terzo tipo di comportamento ritmico di carattere generale è quello a intensità ritmica e tensione calanti, in cui l'attenzione è più concentrata nelle prime fasi della trasmissione che nelle ultime. Questo modello è verificabile in un solo tipo di trasmissioni, e cioè nei notiziari quotidiani, che concentrano nella parte iniziale le notizie di maggior rilievo, lasciando verso la fine quelle più marginali o specifiche.

Si tratta di un modello tendenzialmente perdente, che condanna l'attenzione dello spettatore a disperdersi man mano che il testo procede. La sua esistenza è dovuta alle caratteristiche specifiche delle trasmissioni informative quotidiane, ispirate fin dalla nascita alla struttura del quotidiano a stampa, che concentra nelle posizioni più visibili le notizie di maggior interesse. L'urgenza dell'informazione, e di conseguenza la maggiore urgenza dell'informazione di maggiore importanza, caratterizza i quotidiani televisivi non meno di quelli a stampa, e finisce per essere una ragione organizzativa molto più forte delle necessità retoriche di mantenere viva l'attenzione per l'intera durata di un programma.

Questa debolezza è perciò intrinseca e ineliminabile dalle trasmissioni informative quotidiane. Dove poteva essere eliminata, cioè nell'informazione periodica, è stata eliminata da un pezzo. Per arginarne gli aspetti negativi sono state sperimentate una serie di strategie, che vanno dalle anticipazioni a inizio telegiornale, comprendenti anche aspetti che saranno sviluppati verso la fine, alla concentrazione in fase finale di aspetti che sono di rilievo per certi gruppi di pubblico (come lo sport o l'economia), al riassunto dei titoli in conclusione, che rialza l'interesse attraverso la rapida riproposizione di elementi interessanti già esposti, sino alla maggiore accentuazione degli aspetti evenemenziali del programma, legati di solito alle personalità dei conduttori, accentuazioni che arrivano talvolta, per esempio con Emilio Fede, sino al limite del grottesco.

## 1.6. Il problema dell'aspettativa e l'attenzione

Le dinamiche dell'aspettativa, della tensione che ne deriva e dell'attenzione sono state esplorate in Meyer[1956] per quello che riguarda la musica. Le riflessioni sviluppate in questo lavoro sono preziose per noi come per chiunque voglia interessarsi a questioni di ritmo. Il fatto di essere state sviluppate in relazione a un linguaggio come quello musicale è la garanzia della loro purezza.

La musica è infatti il tipo di linguaggio per mezzo del quale si producono testi che non possono fare il pressoché minimo affidamento su qualsiasi attenzione di carattere volontario extratestuale da parte del fruitore. In altre parole, poiché il linguaggio musicale è molto scarsamente e difficoltosamente referenziale, l'attenzione che un fruitore dedica a un testo musicale dipende interamente dalla sua struttura interna, e dalle aspettative che tale struttura è in grado di ingenerare. I casi di attenzione artificiale, in cui si ascolta un brano con uno scopo analitico e informativo preciso sono così particolari e limitati, e così spiegabili nei propri stessi termini, che la teoria della comprensione musicale può tranquillamente fare a meno di prenderli in considerazione.

### 1.6.1. Il significato relazionale

La distinzione fondamentale che sta alla base del discorso di Meyer è quella tra *embodied meaning* e *designative meaning*. Potremmo tradurre il primo come *significato incorporato*, nel senso di incorporato nel testo, o, come preferiamo fare qui, come *significato relazionale*, ovvero significato di relazione tra le parti del testo. Il secondo è, molto più semplicemente, il *significato designativo*, o *denotativo* o *referenziale*, ed è quello che normalmente intendiamo quando parliamo di significato di un segno: un rimando a qualcosa di esterno alla manifestazione percepibile del testo, un rimando a qualcosa di cui il testo parla.

Il tipo di significato importante per noi è tuttavia l'altro, quello *relazionale*. Secondo le parole di Meyer, dal punto di vista del significato relazionale “ciò che uno stimolo musicale o una serie di stimoli indicano o a cui rimandano non sono concetti e oggetti extramusicali, ma altri eventi musicali che sono sul punto di accadere. In altre parole, un evento musicale (sia esso un tono, una frase o un'intera sezione) ha significato perché indica un altro

evento musicale e fa sì che ce lo aspettiamo.”<sup>17</sup> In musica, il funzionamento del significato relazionale è di gran lunga più importante di quello del significato designativo, e questo ha permesso e favorito un'indagine come quella di Meyer.

Nella maggior parte degli altri linguaggi, invece, l'evidente importanza del significato designativo ha messo in ombra quella del significato relazionale, che è stato pochissimo studiato, e al quale non si trovano che occasionali riferimenti nella letteratura semiotica. Un'analisi delle tensioni e del ritmo ha invece nella nozione di significato relazionale una base teorica, perché è attraverso il modo in cui certe forme testuali implicano o significano il loro seguito che si generano le aspettative del fruitore.

La contrapposizione tra i due generi di significato è legata a una distinzione tra ciò che è interno al testo e ciò che gli è esterno. Tuttavia tale distinzione non può essere operata con chiarezza in qualsiasi situazione: nella misura in cui non ci limitiamo a considerare solo certi aspetti di un testo, per esempio nella misura in cui non ci limitiamo a considerare solo il piano dell'espressione, a tutti i significati sarà possibile attribuire una componente relazionale. Questo rende le cose per noi molto più complesse di quanto non appaiano nella semantica musicale, nella quale è solo la relazionalità delle forme del piano dell'espressione (di un'eventuale semiotica designativa) a entrare in gioco. Nei testi televisivi, come in tutti i testi a forte componente designativa, le inferenze su come proseguirà il testo possono avvenire tanto sul piano dell'espressione quanto su piani del contenuto quanto, ugualmente, tra l'uno e gli altri.<sup>18</sup>

Quando per esempio viene annunciata, nel corso di una trasmissione, la presenza di un ospite come Roberto Benigni, è facile attendersi situazioni imbarazzanti e frecciate ai conduttori. Un evento che pare significativo per il seguito solo sul piano dell'espressione lo è invece anche evidentemente per il piano del contenuto. Vi è una forma (la presenza di Benigni) che rimanda a un'altra forma (certi aspetti delle sue esibizioni): poco importa, per l'analisi tensiva, o per questioni di significato relazionale, se ci si stia occupando di espressione o di contenuto. L'opposizione tra queste due nozioni appare in questo contesto del tutto irrilevante.

---

<sup>17</sup>. Meyer[1956:35].

<sup>18</sup>. Generalizzando, non è difficile accorgersi che il significato designativo è solo un caso particolare di quello relazionale, ovvero il caso in cui le forme messe in relazione non appartengono al medesimo contesto semantico.

### 1.6.2. *Significato ipotetico, evidente e determinato*

Una seconda distinzione importante, nel discorso di Meyer, è quella tra *significato ipotetico*, *significato evidente* e *significato determinato*. Nel corso della fruizione di un brano musicale, ma anche di qualsiasi altro tipo di testo, percepiamo delle forme, dei segni, che interpretiamo, e che producono in noi delle aspettative. In questo atto immediato di interpretazione, quello che otteniamo è un significato *ipotetico*, ovvero un'ipotesi sulle relazioni che quello che stiamo percependo ha con ciò che ipotizziamo gli debba seguire.

Il significato ipotetico è in generale poco definito e transeunte, ma è fondamentale per l'effetto estetico di un frammento di testo, in quanto primo fondamento delle emozioni prodotte dalla fruizione.

Quando le conseguenze di una certa forma si sono prodotte nel testo, si manifesta una differente fase di significato. Adesso, infatti, quel medesimo segno che era già stato interpretato in via ipotetica può essere visto alla luce di ciò che lo ha effettivamente seguito, ed essere quindi reinterpretato. Si ottiene così il significato *evidente*, che può coincidere o meno con quello ipotetico.

E' importante notare che il percorso testuale stesso che ha portato da una certa forma alle sue conseguenze può essere visto a sua volta come una forma complessiva - a un diverso livello di complessità - che avrà anch'essa delle conseguenze. Così, ottenere un significato evidente può essere occasione dello stabilirsi di un nuovo significato ipotetico, che dovrà a sua volta risolversi in un nuovo significato evidente, e così via. La comprensione, e in generale la fruizione di un testo, è dunque un accavallarsi di interpretazioni più o meno stabili, che crescono l'una sull'altra e sulle nuove forme che intanto il testo ha manifestato.

Quando tuttavia il testo raggiunge la propria conclusione, è possibile riguardare a tutte le sue parti in relazione reciproca, attraverso le varie fasi di significati ipotetici ed evidenti, per arrivare, finalmente, ai significati *determinati* delle forme che sono state in gioco, compresa quella macroforma che è il testo nel suo complesso. Solo a questo punto potremo permetterci di fermare il processo di interpretazione in una serie di concetti definitivi.

Ma i concetti definitivi non corrispondono al percorso e il percorso non si risolve in loro in nessun modo. Nell'idea finale complessiva di un testo, televisivo o altro, può non esserci traccia dei ritmi e delle tensioni che hanno mantenuto viva la mia

attenzione durante la fruizione. Certo quelle tensioni possono essere la condizione perché io possa avere un'idea finale complessiva, perché una loro scarsa efficacia avrebbe potuto pregiudicare la mia stessa attenzione nei confronti del testo. Ma la tensione non è mai (o quasi) quello che viene tematizzato o focalizzato nel corso della fruizione: noi siamo “tesi” o “in attesa”, ma viviamo queste situazioni senza dire a noi stessi “oh come sono teso”, e tantomeno “oh come sono teso per questa e quella ragione!”.

Come abbiamo già avuto modo di notare, i testi televisivi non di finzione sono raramente testi che giochino su forti tensioni nella loro fruizione, e quando questo eventualmente succede è perché sono state messe in gioco componenti narrative. La scarsa continuità di attenzione che viene in generale richiesta nei loro confronti comporta anche una scarsa dialettica tra significati ipotetici ed evidenti, o perlomeno una portata molto breve del loro ambito di applicazione.

In altre parole, le aspettative che vengono ingenerate tendono ad avere soluzione in tempi molto brevi e a non ripercuotersi sul seguito del testo. Una volta che il significato ipotetico di una forma è divenuto significato evidente, il ciclo è molto spesso chiuso, senza alcun rilancio della forma complessiva verso un suo nuovo immediato futuro. Di conseguenza, anche i significati determinati sono molto vicini a quelli evidenti.

La relazione tra i tre diversi tipi di significato in un testo fornisce un'idea della sua complessità. Un testo è infatti tanto più complesso quanti più cambi di interpretazione richiede nel corso della sua fruizione. Se una certa forma cambia significato numerose volte nel corso di una fruizione, vuol dire che io devo tener presente quella forma molto a lungo, e forse per tutto il testo. Maggiore è il numero di queste forme da tener presente e più impegnativa sarà la fruizione, perché qualsiasi evento futuro potrà sempre rendermi necessaria la reinterpretazione di un passato che deve ben essere presente davanti ai miei occhi.

Da questo punto di vista i programmi televisivi sono di solito testi di bassa o bassissima complessità. Come vedremo più avanti<sup>19</sup>, esiste un rapporto importante tra la complessità di un testo e l'attenzione dedicata alla sua fruizione, che ha delle conseguenze anche sulla percezione delle durate testuali. Il livello di complessità influisce dunque sui ritmi e sulle loro evoluzioni.

---

<sup>19</sup>. Cfr. §1.9 e §1.11.

### *1.6.3. L'attenzione e il suo rapporto con l'aspettativa*

In un contesto in cui le forti tensioni testuali sono rare, come quello dei programmi televisivi non di finzione, e in cui non ci si può aspettare troppo di avere spettatori dall'attenzione costante e intensa, una serie di categorie elaborate per contesti fortemente tensivi come la musica colta e il racconto trovano applicazione solo se sottoposti a una discreta revisione, volta a identificare ragioni di continuità differenti da quelle esistenti nei testi tradizionali. In particolare, a un'attenzione potenzialmente fluttuante rispetto alla continuità intratestuale fa da riscontro invece un'attenzione tendenzialmente piena e vera rispetto alle continuità seriali dei singoli contesti.

Più esplicitamente, benché allo Spettatore Modello di un programma televisivo non sia richiesta una continuità di attenzione rispetto al succedersi delle scene del programma stesso, gli è invece decisamente richiesta una competenza sul funzionamento di scene analoghe in puntate precedenti della medesima trasmissione o, più in generale, in altre trasmissioni simili. Alla debolezza della coerenza testuale, quando per testo si intende la singola trasmissione, fa da riscontro la forza della coerenza testuale seriale, rispetto a singole forme specifiche. Continuità e innovazione vanno dunque valutate principalmente in questi termini - e non soprattutto, come in musica o in narrativa, rispetto alla dinamica interna al testo.

Molte strutture testuali televisive si presentano dunque come semplici intelaiature che organizzano l'apparizione dei testi seriali veri e propri, che vivono al loro interno. La logica tensiva di queste intelaiature, ma solo nella misura in cui sia possibile ipotizzarne una continuità di attenzione, sarà quella dell'attesa organizzata delle loro varie parti. Per questa scarsa capacità tensiva complessiva, in generale, quando non intervengano componenti di tipo narrativo a movimentare la situazione, è raramente la struttura di un programma a giocare il ruolo principale nel tenere viva l'attenzione dello spettatore. Sono piuttosto i microtesti al suo interno, ciascuno di per sé, ad adempiere a questa funzione.

### **1.7. Accentuazioni da tensione e da novità**

L'individuazione del tipo di attenzione presupposto da un programma televisivo è dunque una precondizione di qualsiasi osservazione di tipo qualitativo e quantitativo sui suoi ritmi interni. Con una serie di distinzioni particolari che si vedranno nelle varie analisi specifiche, in linea di massima l'opposizione tra un'attenzione presupposta continua ed intensa ed una discontinua e lassa corrisponde all'opposizione tra un'alta e una bassa possibilità di sfruttare i meccanismi tensivi del testo televisivo per creare elementi testuali di rilievo.

L'aspettativa non è naturalmente il solo modo per creare rilievo, ma è quello che appare più forte e meno destinato a consumarsi, quando effettivamente in atto. Altre forme di messa in rilievo saranno esaminate nelle prossime pagine.

Nella sua analisi del discorso musicale, Meyer analizza molte strategie per creare delle aspettative nel fruitore attento. In generale, esse possono essere comunque ridotte a un unico principio di base, mutuato dalla psicologia della Gestalt, che Meyer (da Koffka) chiama “legge di pregnanza” e che si esprime come segue: “l'organizzazione psicologica sarà sempre la 'migliore' che sia permessa dalle condizioni del momento”. Dove questa “bontà” dell'organizzazione psicologica viene lasciata in una vaghezza resa necessaria dalle molteplici applicazioni del principio.

Potremmo spiegare le parole di Meyer dicendo che di qualsiasi forma percepita si cercherà l'appartenenza a una forma più ampia in modo tale che questa appartenenza sia la più semplice o regolare possibile. Se una persona inizia a cantare, in un programma televisivo d'intrattenimento, ci aspetteremo che continui per un poco e poi smetta; a meno che non vi siano altri segnali, ben difficilmente ci figureremo una forma differente da quella che potrebbe essere descritta come “angolo musicale”, o “esibizione del cantante X”. Se una persona, in un dibattito politico, esprime affermazioni all'indirizzo di un altro partecipante conosciute come discordanti dalle sue, ci aspetteremo una secca replica da parte di quello, secondo una figura che potrebbe essere descritta come “discussione con botta e risposta”. Certo non ci aspetteremo che l'altro si alzi e si metta a cantare.

E' il riconoscimento delle forme complessive in cui le forme particolari si inseriscono a ingenerare le aspettative. Ed è sulla base delle aspettative ingenerate che l'attenzione può essere condotta dal testo, facendo per esempio attendere lo spettatore in misura maggiore, o sorprendendolo con un'anticipazione di quanto era atteso, o addirittura con un cambiamento del tutto inaspettato.

Così, se l'aspettativa ha il ruolo di amplificatore del rilievo, il catalizzatore dello stesso, ciò che raccoglie e ottiene rilievo è sempre un qualche tipo di *novità* che si presenta nel testo. Un testo dove *tutto* vada esattamente secondo le previsioni che esso fa insorgere nello spettatore è un testo senza storia e senza interesse, esattamente come un testo dove non sia possibile identificare forme coerenti su cui operare delle previsioni, ovvero un testo che disconfermi sistematicamente tutte le previsioni che induce.

Che cos'è dunque questa *novità*, su cui il rilievo si coagula? Non bisogna considerarla come qualcosa di profondo e rivoluzionario; non è la novità strutturale, o la novità ideologica (anche se, ove si presentino, sarà pure queste). E' semplicemente la comparsa di un elemento insospettato, o semplicemente imprevisto, oppure la comparsa di un elemento perfettamente prevedibile in un punto in cui non lo si aspetta, o addirittura, in certi casi, l'ennesima ricomparsa del medesimo e sconosciuto elemento là dove ci si poteva attendere che ne comparisse uno nuovo. E' dunque la differenza, la variazione, a un livello perlomeno minimale: è ciò che fa sì che la trasmissione di oggi non sia la stessa di quella di ieri, anche se ci sono i medesimi conduttori, si parla delle medesime tematiche, con lo stesso regista e lo stesso stile di ripresa.

E' chiaro che la valutazione di questa novità è estremamente legata al contesto e al tipo di pubblico cui il testo si rivolge. Le medesime forme possono apparire a un certo pubblico come novità sufficienti a tener viva l'attenzione, mentre un altro pubblico le giudicherà mere varianti non significativamente diverse di uno schema troppo ben conosciuto - e cambierà canale. Ma ogni testo ha uno Spettatore Modello, ed è rispetto a quello che la valutazione va fatta.

Va sottolineato che, benché la novità sia l'elemento destinato a raccogliere su di sé il rilievo, solo in casi particolari è in grado di produrlo direttamente, senza ingenerare pericolosi effetti collaterali. Nella maggior parte dei casi attraverso meccanismi tensivi o retorico-formali (che vedremo tra poco) viene preparato un rilievo che troverà appoggio in qualche elemento di novità. In

qualche caso sarà invece la novità stessa a produrre il proprio rilievo.

E' il caso, per esempio, dei grossi avvenimenti inaspettati. Quando Sandra Milo riceve in diretta la telefonata che le annuncia, falsamente, che il figlio è morente in ospedale, e scoppia in lacrime, questo evento è del tutto inaspettato e del tutto non preparato nella logica del programma. Tuttavia la sua novità, la sua differenza con tutto ciò che normalmente succede è tale da acquisire immediatamente un rilievo grandissimo.

Questo è il potenziale di rilievo della novità usata in tutta la sua dirompenza. Ma si tratta di un potenziale di facile e rapida consunzione. Non sarebbe necessario avere una Sandra Milo che in diretta riceve ogni giorno notizie catastrofiche per annullare il rilievo su un evento di questo genere; molto più banalmente, sarebbe sufficiente che ogni giorno succedesse qualche fatto di portata analoga ma di qualsiasi tipo e con lo stesso genere di imprevedibilità. In breve tempo l'imprevedibile sarebbe perfettamente prevedibile, e l'eventuale successo televisivo di un fenomeno di questo genere - che non si può affatto escludere - non sarebbe dovuto alle medesime ragioni per cui il dispetto alla Milo è diventato così significativo.

Certo, anche le novità piccole o piccolissime contribuiscono a creare il rilievo che sono poi destinate a portare, ma in assenza di ulteriori meccanismi non sono sufficientemente forti da mantenere su di sé l'attenzione. Da sole, cioè, non producono abbastanza rilievo.

## 1.8. Accentuazioni retoriche e formali

In assenza di forti strutture testuali che possano sostenere sulle proprie spalle situazioni tensive in grado di generare forti rilievi, il rilievo può essere ottenuto anche attraverso strumenti locali, di carattere tattico, purché la strategia generale sia loro favorevole.

Sulla base, per esempio, di una strategia generale basata, come abbiamo già visto, su una generica promessa di “continuiamo a farvi divertire”, possono facilmente innestarsi piccole tattiche tensive locali, oppure, più semplicemente accentuazioni retorico-formali di alcuni elementi o eventi.

Il tipo più semplice di queste accentuazioni, di queste messe in rilievo, è la dichiarazione esplicita: “Stiamo per assistere a un evento speciale, uno di quelli che hanno luogo solo in occasioni davvero particolari...”. L'importanza dell'evento cui si sta per assistere viene sottolineata verbalmente.

A un'analisi più approfondita, questo caso non sfugge alla definizione di Meyer che abbiamo visto sopra. La forma “evento annunciato - evento che si svolge” è così nota da essere alla base stessa del concetto di spettacolo; la prima parte funge da anticipatore della seconda, creando una tensione che si risolverà con il presentarsi dell'evento annunciato. Resta tuttavia un caso particolare per il fatto di essere così esplicita, per il fatto di dichiararsi verbalmente in maniera palese.

Questa sua caratteristica la rende, al pari delle forti novità, di uso necessariamente scarso. Di fatto, tuttavia, essa si presenta molto più di frequente di quanto non accada con le grosse novità; e questo ha molto ridotto la sua affidabilità, rendendola, in certi contesti, quasi un atto dovuto. In questi contesti sarebbe eventualmente significativa la sua assenza: là dove tutto è annunciato con grandi sottolineature verbali, l'evento davvero importante farà un ingresso improvviso.

Quando la forma che viene riconosciuta ha il carattere più complesso di un'intera sequenza di eventi, non riducendosi alla semplicità dello schema binario forma riconosciuta-forma attesa, quando cioè questa forma ha il carattere di un più o meno complesso schema formale, lo stesso schema può prevedere al suo interno parti di rilievo maggiore e parti di rilievo minore. Se per esempio riconosciamo lo schema “scenetta con attore comico e spalla”, caratterizzato dall'alternanza di parola tra i due, sapremo

che dobbiamo aspettarci i momenti di rilievo nelle parti in cui ha la parola l'attore comico, e la nostra attenzione tenderà a crescere in quei momenti anche quelle volte in cui l'attore comico non produce nessuna battuta.

Lo schema formale che riconosciamo e applichiamo definisce i momenti forti e quelli deboli. Non c'è bisogno di nessun annuncio, e, al limite, di nessun rinforzo in certi fatti specifici - anche se il rinforzo (per esempio la battuta, nel caso della scenetta) dovrà essere presente in una quantità sufficiente di casi da non lasciarci pensare che lo schema formale sia in realtà un altro rispetto a quello individuato.

Ci sono invece accentuazioni che, un po' come l'annuncio verbale, dipendono unicamente dall'abitudine a considerare certe forme come accentuative di ciò che accompagnano. Se osserviamo le inquadrature, per esempio, in linea di massima un primissimo piano è in generale uno stratagemma di carattere accentuativo rispetto all'evento ripreso, mentre un campo lunghissimo, che comprende nell'immagine anche molte altre cose, mira a ottenere l'effetto opposto. Si tratta, qui come in tutti i casi, di funzionamenti tendenziali, il cui effetto può essere vanificato dalle strategie locali. In una trasmissione in cui i primissimi piani siano la norma, può essere più sottolineante un campo lungo che un primo piano. Tuttavia, nella misura in cui l'attenzione dello spettatore non può essere considerata costante, le scelte testuali diventano assai meno rilevanti di quelle di carattere più generale: in altre parole, se l'attenzione è fluttuante, l'alta frequenza dei primissimi piani non può togliere loro nessun privilegio di sottolineatura. In generale, la fluttuazione dell'attenzione rende più significativi i comportamenti linguistici standard che quelli idiolettali, svuotando di senso ogni tentativo di costruire idioletti testuali.

Il fasto, il contrasto di colore aumentato, la posizione spaziale centrale o quella fortemente caratterizzata, la notorietà personale, e così via sono tutti elementi che possono introdurre rilievo in maniera indipendente dal contesto, in quanto fanno riferimento direttamente a un più generale contesto televisivo o massmediatico o addirittura genericamente comunicativo. La definizione di Meyer viene sempre rispettata, ma l'ambito di competenza cui essa fa riferimento è molto più lontano dalla specificità testuale di quanto non accada in musica. Dire che in televisione un programma non crea un suo idioletto (nella misura in cui l'attenzione è fluttuante) è dire che il linguaggio di riferimento si forma all'interno di unità più vaste, come la serie nel suo

complesso, o il genere, o la rete televisiva, o la comunicazione audiovisiva in generale, e così via.

## 1.9. Il tempo di riferimento

Nei linguaggi di tipo sequenziale che usano tipicamente la carta come supporto, e che si presentano al loro fruitore come oggetti la cui temporalità è da costruire con l'atto della lettura, possiamo individuare due grandezze di carattere temporale: lo spazio testuale e la durata della lettura.

Per quanto riguarda la letteratura, Genette[1972] assume semplicisticamente che un lettore normale legga spazi di testo uguali in durate uguali. In questo modo la quantità di testo, o spazio testuale, corrisponde direttamente al tempo di lettura, e può essere presa tranquillamente come sua misura. A partire da questa considerazione, Genette sviluppa le proprie riflessioni sul rapporto tra tempo del raccontare (ancora una volta, il tempo di lettura) e tempo del raccontato.

Si potrà forse obiettare che l'assunzione di Genette è troppo forte, e che non è vero che un lettore procede sempre uniformemente quando scorre un testo. La nostra esperienza ci dice che certe pagine, magari più avvincenti, vengono divorate, mentre su altre, più noiose o difficili, viene speso molto più tempo. Resta il fatto che queste considerazioni non modificherebbero di molto le conclusioni di Genette, e resterebbero di conseguenza marginali.

Se però passiamo alla fruizione di un linguaggio come quello del fumetto, che condivide con la letteratura la dimensione dell'immobilità cartacea, ci accorgiamo che il rapporto tra spazio testuale e durata di lettura non è né fisso né di scarsa rilevanza.<sup>20</sup> Gli eventi sono raccontati per mezzo di immagini e parole, e ogni tipo di immagine richiede durate di lettura differente, a seconda della sua dimensione, complessità e della quantità di testo verbale che contiene. Di conseguenza, non è possibile ipotizzare un rapporto diretto, nemmeno approssimativo, tra spazio testuale e durata della lettura.

La grandezza, semmai, che è possibile mettere in relazione diretta con la durata della lettura è la quantità di elementi e relazioni da comprendere che si trovano nel testo, o nel frammento di testo che si sta leggendo, che contribuiscono alla sua complessità. Questo potrebbe valere, naturalmente, anche per la

---

<sup>20</sup>. Per una trattazione ampia di questo tema, cfr. Barbieri[1992].

letteratura - ma non costituisce problema quando, come nel caso di Proust analizzato da Genette, lo stile dell'autore non cambia sostanzialmente nel testo e non vi sono parti più o meno complesse.

C'è tuttavia un'altra grandezza che entra in gioco a determinare il tempo di lettura di un brano letterario o fumettistico, ma che in entrambe i casi viene in generale considerata costante: l'attenzione. Maggiore attenzione significa un maggior numero di elementi e relazioni colti nella lettura, e quindi tendenzialmente un tempo di lettura maggiore per il medesimo spazio testuale. Ma l'attenzione non è una grandezza dipendente dal testo, in letteratura e nel fumetto, bensì dall'intenzione del lettore empirico. In altre parole, il Lettore Modello di un testo letterario o fumettistico viene costruito dal testo come un lettore dall'attenzione costante, le cui eventuali variazioni nella velocità di lettura dipendono da maggiori o minori complessità locali del testo. L'attenzione non riguarda dunque la teoria del testo, almeno sino a oggi.<sup>21</sup>

La situazione è ovviamente diversa quando passiamo alla testualità audiovisiva. Qui la corrispondenza tra spazio testuale e tempo di lettura sembra assicurata e ferrea, in quanto lo spazio testuale è già a sua volta un tempo, il tempo di scorrimento o di svolgimento. Alle pagine dello spazio testuale cartaceo corrispondono i minuti dello spazio testuale audiovisivo. Così di fronte ai minuti dello spazio testuale, i minuti del tempo di lettura sembrerebbero non poter che corrispondere esattamente, liberando l'analista da almeno una relazione scomoda e complessa da tenere in considerazione. In fondo stiamo davanti allo schermo per vedere un testo audiovisivo esattamente tanto tempo quanto dura quel testo audiovisivo, e questo vale anche per ciascuna delle sue parti.

Se così fosse, certamente l'attenzione non avrebbe nessun ruolo nella temporalità della fruizione degli audiovisivi, e potremmo liberarcene senza nemmeno i sospetti che ci restano per

---

<sup>21</sup>. In verità, una teoria dell'attenzione potrebbe essere utile anche per letteratura e fumetto. Infatti, quando la velocità di lettura di un testo aumenta a causa non di una minore complessità bensì di una maggiore tensione narrativa, quando cioè "leggiamo più in fretta perché vogliamo sapere come va a finire", ciò che il testo ha modificato nel lettore è proprio il suo livello di attenzione, diminuito sul presente in quanto tutto rivolto al futuro imminente. Gli scrittori scaltri rivelano in pagine che il lettore è indotto a leggere più in fretta i particolari che gli rivelerebbero la soluzione dell'enigma, se solo il lettore li cogliesse: ma il testo stesso spinge il lettore oltre, e lo induce a trascurarli.

il suo ruolo in altri linguaggi. Eppure, esistono fenomeni ben noti nella percezione della temporalità audiovisiva che ci fanno dubitare dell'opportunità di questa epurazione.

Casetti e Di Chio[1990] sottolineano la distinzione, nella fruizione cinematografica, tra una *durata reale*, misurabile con l'orologio, e una *durata apparente*, legata alla sensazione percettiva, di una sequenza cinematografica:

In particolare, a parità di durata reale, un'inquadratura sembrerà tanto più lunga quanto più il quadro è ristretto (una ripresa ravvicinata, un dettaglio) e il contenuto uniforme e statico (uno scorcio, un angolo, un oggetto immobile); e invece sembrerà tanto più breve quanto più il quadro è ampio (riprese in distanza, totali) e il contenuto è complesso e dinamico (un paesaggio vario, un ambiente ricco, un'azione concitata). Un semplice primo piano di cinque secondi, insomma "durerà" più di un totale, altrettanto lungo, movimentato e brulicante di persone; e questo perché lo sguardo ci impiegherà meno tempo a esplorarlo e a percorrerlo interamente. (Casetti-Di Chio[1990:147])

La distinzione tra il quadro ristretto e il quadro ampio, che viene qui proposta, è una distinzione di complessità. Una minore complessità viene fruita in un tempo minore, e quello che resta è un puro tempo di attesa, utilizzato per aumentare la tensione e di conseguenza il rilievo.

Tuttavia, la distinzione tra quadro ristretto e quadro ampio è empirica e non strutturale. Quello che conta davvero è la quantità di elementi e relazioni contestualmente rilevanti che sono presenti nell'inquadratura. Il più delle volte è certamente vero che un quadro ampio ne possiede di più che non un quadro ristretto, ma possono darsi casi in cui accada l'esatto contrario. Il primo piano di un volto non ancora visto, e magari particolare per la conformazione dei lineamenti o per segni e cicatrici che vi compaiano, può essere percepito più breve della veduta cartolinesca di una valle, in cui non si vede che bosco e prati.

Ancora una volta l'osservazione di Casetti e Di Chio presuppone comunque una costanza di attenzione. Ovvero, è a parità di attenzione che l'inquadratura semplice appare più lunga di quella complessa. Se l'attenzione è scarsa può darsi che entrambe appaiano ugualmente troppo lunghe, perché tutto quello che si voleva cogliere è stato colto in un attimo - e poco importa che sia molto meno di quello che il testo intendeva farci cogliere. Se l'attenzione è molto intensa può darsi, viceversa, che entrambe appaiano troppo brevi, perché in nessuno dei due casi siamo riusciti a vedere tutto quello che volevamo vedere. Se è diversa

l'attenzione con cui guardiamo le due inquadrature, potrà perciò anche invertirsi la sensazione di durata.

A prescindere dalla complessità testuale, l'attenzione modifica dunque la durata apparente della lettura. Ma per valutare l'intensità dei ritmi è *esattamente la durata apparente quella che ci interessa*, e nel caso della televisione abbiamo visto che ogni trasmissione è realizzata in funzione di un tipo di attenzione da parte del pubblico, ovvero abbiamo visto che il percorso di attenzione fa parte della sua Lettura Modello. Nel cinema, l'attenzione dello spettatore viene considerata grosso modo costante: lo spettatore *va* al cinema, e ci va per dedicare al film un paio d'ore della propria attenzione. Viceversa, la televisione è *già lì*, e l'attenzione dello spettatore è qualcosa che deve essere guadagnato momento per momento, e deve essere quindi programmata nella struttura stessa delle trasmissioni.

Possiamo considerare il livello di attenzione come la quantità di tempo interiore dedicato alla percezione/comprendimento del testo<sup>22</sup>. Quando l'attenzione è al massimo tutto il nostro tempo interiore è dedicato alla comprensione del testo che sta davanti a noi, e il tempo di lettura è uguale al tempo reale, metrico, di svolgimento del testo. Viceversa un'attenzione minimale dedica al testo una porzione piccolissima (ma esistente, se no non si potrebbe parlare di fruizione) del tempo interiore: in questa situazione la velocità di lettura diventa estremamente alta<sup>23</sup>, effetto che dovrebbe comportare anche un'alta intensità ritmica, se non fosse che la scarsa attenzione non permette di cogliere quella quantità di elementi di rilievo che sarebbe richiesta a questo scopo.

Vi sono altre conseguenze temporali dell'andamento dell'attenzione. Dove l'attenzione dello spettatore è fluttuante, come accade per molte trasmissioni di intrattenimento non di *prime time*, possono verificarsi frequentemente dei momenti di completa non attenzione. In questi casi lo spettatore si sta disinteressando completamente del programma per qualche tempo. Dal suo punto di vista non importa molto quanto tempo questo sia,

---

<sup>22</sup>. Questa attenzione è definibile in maniera piuttosto diversa dall'attenzione che riguarda la testualità su carta. Cfr. §1.11.

<sup>23</sup>. La velocità di lettura è come al solito espressa dal rapporto tra lo spazio testuale e il tempo di lettura. Qui lo spazio testuale è a scorrimento temporale fisso, ed è espresso da una quantità di tempo  $t$  che è certamente maggiore della quantità di tempo di lettura  $l$ , poiché il tempo interiore dedicato è molto poco. Ne consegue che  $t/l$  è tanto più grande quanto  $l$  è piccolo, ovvero quanto l'attenzione è scarsa. Queste relazioni sono affrontate nel dettaglio in §1.11.

perché in ogni caso il tempo interiore trascorso è zero, mentre importa dal punto di vista della trasmissione, perché per essa il tempo continua a scorrere e continuano a svolgersi eventi.

Una trasmissione che debba tenere in considerazione la presenza di momenti di attenzione zero da parte del pubblico, non potrà essere costruita su una forte base ritmica di carattere generale. I momenti di non attenzione, ma anche quelli di attenzione scarsa, possono scardinare qualunque ritmo di carattere globale, perché rispetto al proprio tempo di lettura due eventi rilevanti che si presentano nella trasmissione possono situarsi a qualsiasi distanza. Di conseguenza, questo genere di trasmissioni dovrà fare leva su una serie di momenti ritmicamente significativi di durata sufficientemente breve da trattenere l'attenzione dello spettatore, limitando la struttura globale a un canovaccio il più possibile semplice.

Questo canovaccio avrà certamente un proprio ritmo riconoscibile, per invitare comunque lo spettatore a una fruizione più costante, ma ben poco della godibilità complessiva sarà organizzata sulla sua base. Alternativamente, ove siano in gioco strutture di carattere narrativo, e quindi necessariamente globali, come nei telequiz, si sfrutterà la facile riassumibilità di queste, proponendo frequentemente dei brevi resoconti del già avvenuto.

Ecco che abbiamo in mano, a questo punto, due modi diversi di modulare lo scorrimento temporale della lettura dei testi audiovisivi, uno che gioca sull'attenzione e uno che gioca sulla complessità. Come abbiamo visto, però, nel cinema solo il secondo è effettivamente applicabile. Nei programmi televisivi non di finzione sicuramente il primo è presente e importante, ma in che misura è applicabile anche l'altro?

Dove l'attenzione dello spettatore è presupposta fluttuante o comunque bassa, il problema non si pone. Perché il meccanismo che abbiamo visto in opera nel cinema possa funzionare è necessario un livello alto di attenzione, perché lo spettatore è ampiamente attivo da un punto di vista interpretativo. Se così non fosse non si ingenererebbero aspettative e tensioni, e non ci sarebbe ragione di percepire più duraturo un primo piano piuttosto che un campo lungo.

Nei testi a dominanza evenemenziale l'accento interpretativo è posto fortemente sugli eventi, piuttosto che su come essi ci vengono mostrati. Qualcosa sta sempre accadendo in questi testi, persino se nessuno si muove e dice nulla, perché anche immobilità e silenzio possono essere eventi significativi. Quando accade, nel

corso di un telegiornale, che un servizio parta con alcuni secondi di ritardo, il telecronista si trova lì, in questo vuoto imbarazzante che a volte cerca di riempire con un mezzo sorriso o con uno sguardo al monitor (certo di rivedersi su Blob il giorno dopo), per un tempo che appare lunghissimo. Se l'inquadratura cambiasse, per rompere la monotonia di quegli attimi, l'effetto sarebbe ancora peggiore, perché il rimedio sarebbe palesemente inadeguato al problema. Non è l'immobilità dell'inquadratura a fare problema, bensì l'immobilità della situazione in un contesto ritmicamente molto più dinamico.

Si tratta perciò di un caso un poco differente da quello individuato da Casetti e Di Chio (e non incompatibile con quello). L'effetto di stiramento della durata è dato dall'attesa di un elemento ritmico che non arriva, ingenerando tensione da aspettativa, ma senza che nel testo si trovi una giustificazione formale a questa attesa, spiegabile solo come errore degli autori (in questo caso i tecnici, ma i tecnici, enunciazionalmente, sono parte dell'istanza dell'autore).

Questo delinea una situazione particolarmente complessa della temporalità della lettura del testo audiovisivo: l'andamento ritmico, cioè, che è una funzione del rapporto tra la frequenza degli elementi di rilievo e il tempo di lettura in cui si svolgono, può influire e modificare momentaneamente lo stesso tempo di lettura.

Nei testi a dominanza enunciazionale e anche nei testi che hanno una struttura sottostante di tipo narrativo, la modulazione del tempo di lettura tramite complessità dovrebbe avere un'importanza analoga a quella che ha nella fiction cinematografica, a patto, ovviamente, che l'enunciazione in gioco sia di tipo audiovisivo, e non semplicemente verbale o altro.

### **1.10. Descrizioni qualitative e quantitative dei ritmi**

Sulla base delle considerazioni che abbiamo esposto sin qui, dove si è cercato di dare un'idea delle caratteristiche dell'analisi tensiva e ritmica sia in generale che per lo specifico dei testi televisivi, che tipo di descrizioni è possibile dare di questi medesimi testi?

Descrizioni di due tipi diversi, fortemente interconnesse tra loro, saranno fornite dei testi analizzati: i ritmi saranno cioè descritti sia qualitativamente che quantitativamente.

Descrivere qualitativamente l'andamento ritmico di un testo significa mostrare come siano fatti i diversi ritmi che interagiscono e in che modo avvenga questa interazione. Il punto di vista privilegiato è quello del testo, che si esprime nel suo Lettore Modello. Non sempre però questo Lettore Modello è davvero una figura univoca come un lettore reale: in molti casi si tratta piuttosto di un insieme di letture previste, magari non troppo diverse tra loro. Così, si tratterà anche di vedere quali differenze ritmiche comportino differenti letture autorizzate, se possano cambiare i ritmi principali, oppure se, viceversa, le differenti letture possibili non abbiano effetto sulla dimensione ritmica.

Fa pure parte della descrizione qualitativa l'analisi dell'andamento di questi ritmi nel corso di una trasmissione, ma questa analisi non può essere compiuta senza considerare anche l'aspetto quantitativo dell'andamento ritmico. Misurare l'andamento dell'intensità ritmica dei ritmi di maggiore rilevanza comporta comunque un'indagine sull'andamento tensivo, e quindi sul modo in cui vengono create delle aspettative nello spettatore e sul modo in cui poi queste aspettative vengono risolte (*se* vengono risolte).

Per fare questo è necessario individuare le forme che possono ingenerare aspettative e tensioni, e comprendere il loro ruolo nella struttura ritmica e tensiva complessiva. In questo senso l'analisi quantitativa presuppone quella qualitativa e ne è un naturale sviluppo.

### 1.11. Appendice alla Parte Prima: I rapporti tra le grandezze in gioco

Questo capitolo non costituisce un passo necessario per la comprensione del presente testo. Può però risultare utile per comprendere i rapporti tra una serie di nozioni che vengono utilizzate nel discorso teorico e nelle analisi. Può inoltre risultare utile consultarlo ogni volta che si presentino dubbi sul preciso significato di una delle grandezze in gioco nell'analisi quantitativa.

Nell'analisi quantitativa dei ritmi vengono messe in gioco una serie di grandezze. Queste grandezze si trovano in relazioni abbastanza precise tra loro, e il loro stesso significato può essere meglio compreso attraverso la valutazione dei loro rapporti. Questi rapporti saranno espressi qui sotto forma di semplici relazioni matematiche.

E' importante precisare che questo accenno di formalizzazione non vuole implicare in nessun modo che le misurazioni delle varie grandezze in gioco possano essere rese più precise di quanto non possa essere espresso con espressioni quantitative piuttosto generiche, come “molto”, “poco”, “abbastanza”, o “crescente”, “calante”, “stabile”. L'importanza della chiara esplicitazione dei rapporti sta piuttosto nella maggiore definitezza delle nozioni in gioco.

Di conseguenza il segno di uguale “=” viene usato per esprimere semplicemente una relazione di diretta proporzionalità o diretta corrispondenza, e non un'eguaglianza in senso stretto.

Le grandezze di base della costruzione sono le seguenti:

- lo **spazio testuale (St)**, ovvero la durata di un testo audiovisivo o di un suo frammento (in altri linguaggi, ovviamente, lo spazio testuale esprime differenti entità)
- la **quantità di elementi e relazioni da comprendere (E)**, ovvero la quantità di cose che il Lettore Modello deve comprendere per comprendere il testo nel suo progredire
- il **livello di attenzione (A)**, ovvero la quantità relativa di tempo interiore disponibile per la percezione e comprensione del testo
- la **quantità di elementi di rilievo (R)**, ovvero la quantità di eventi o cose importanti per lo sviluppo del tema testuale focalizzato.

Da queste grandezze di base otteniamo le seguenti grandezze derivate:

- la **complessità testuale (C) = quantità di elementi da comprendere / spazio testuale (C = E / St)**: la complessità esprime la concentrazione nel testo degli elementi da comprendere; un testo più complesso di un altro è un testo che richiede di comprendere più cose nello stesso spazio testuale
- il **tempo di lettura (TI) = spazio testuale x livello di attenzione (TI = St x A)**: il tempo di lettura è la quantità di tempo interiore effettivamente dedicata alla percezione e comprensione del testo; poiché lo spazio testuale, nel caso degli audiovisivi, è già una misura temporale indipendente dalla fruizione, questo è il rapporto definitivo.
- l'**intensità ritmica (I) = quantità di elementi di rilievo / tempo di lettura (I = R / TI)**: l'intensità ritmica è l'intensità di un ritmo focalizzato contro lo sfondo temporale del testo. Da  $I = R / TI$  e  $TI = St \times A$ , otteniamo che  $I = R / (St \times A)$

Si noti che il livello di attenzione è una grandezza che si manifesta diversamente nell'audiovisivo e in letteratura o nel fumetto; di fatto è particolarmente una grandezza diversa. Nell'audiovisivo si tratta, come abbiamo visto, di un'indice della quantità di tempo interiore dedicato alla percezione e comprensione del testo; in letteratura e nel fumetto l'indice misura invece la quantità di elementi e relazioni che vengono colti rispetto a quelli che il testo richiede che lo siano. Così l'attenzione "letteraria" (**AI**) modifica il tempo di lettura in maniera direttamente proporzionale, rendendolo tanto maggiore quanto essa è maggiore, secondo la seguente formula, che coinvolge non lo spazio testuale, bensì la quantità di elementi da comprendere:  $TI = E * AI$ . Va notato inoltre che è possibile in questa formula fare intervenire anche l'attenzione nel senso audiovisivo, per ottenere il tempo metrico della lettura, per quanto irrilevante esso sia nel discorso su letteratura e fumetto:  $Tm = TI / A = E * AI / A$ . Se **TI** mi dà il tempo interiore complessivo, l'unico rilevante per l'analisi, e **A** esprime il rapporto tra tempo di lettura e tempo metrico, allora la formula è ovvia. Ma questa formula mi fornisce anche il passaggio per capire la relazione tra il tempo di lettura letterario ( $TI = E * AI$ ) e quello televisivo ( $TI = St * A$ ): infatti, poiché nei testi audiovisivi lo spazio testuale è il tempo metrico del loro svolgimento ( $St = Tm$ ), possiamo facilmente vedere che le due definizioni sono strettamente correlate. Da  $Tm = TI / A$ , che, come abbiamo visto sopra, vale per la letteratura, otteniamo

per l'audiovisivo  $St = TI / A$ , che equivale evidentemente a  $TI = St * A$ .

L'assenza di **E** dalla formula dell'intensità ritmica  $I = R / (St \times A)$  mostra che nel testo audiovisivo l'intensità ritmica è indipendente dalla complessità testuale ( $C = E / St$ ). Nei testi letterari e fumettistici, viceversa, poiché  $TI = E \times AI$ , abbiamo che  $I = R / (E \times AI)$ , e di conseguenza, facendo le opportune sostituzioni, che  $I = R / (C \times St \times AI)$ , che ci dice che l'intensità ritmica varia in maniera inversa della complessità. In questi testi infatti, la stessa durata della lettura è una funzione della complessità ( $TI = C \times St \times AI$ ) in quanto più un testo è complesso maggiore è il tempo di lettura che richiede. La complessità non entra in gioco, almeno direttamente, nella valutazione dell'intensità ritmica dei testi televisivi.

Tuttavia, la complessità può influire sul livello di attenzione, nei testi audiovisivi. Se il livello di attenzione non è sufficiente a lasciar cogliere al lettore una quantità sufficiente di elementi e relazioni per comprendere il testo, ovvero se l'attenzione non è sufficiente per cogliere la complessità del testo, non si verifica nessuna comprensione del testo stesso e l'attenzione non ha ragione di continuare a esistere: il testo viene abbandonato. Di conseguenza, l'attenzione da dedicare a un testo audiovisivo non può mai essere inferiore alla sua complessità. Dunque, se si desidera produrre trasmissioni che possano essere seguite con un basso livello di attenzione, un basso livello di complessità è una condizione indispensabile. Questo spiega perché ci sia tanta paccottiglia sui nostri schermi.

## **2. PARTE SECONDA: LE ANALISI DELLE TRASMISSIONI**

La seconda parte di questo lavoro è costituita da una serie di schede di analisi di trasmissioni televisive, risultato dell'applicazione dei principi esposti sin qui. Le trasmissioni sono state selezionate in modo da avere esemplari di generi televisivi diversi, di diversi orari di fruizione, di televisioni (commerciali e pubbliche) diverse.

L'ordine in cui le schede si trovano non è particolarmente rilevante, ma in alcune delle analisi successive si fa riferimento a risultati emersi già nelle prime, senza nuovamente esporli per intero. La lettura sequenziale delle schede, per quanto non necessaria, è perciò privilegiata almeno in questo.

Dovendo comunque dare un ordine alla sequenza, si è scelto di utilizzare un criterio intrinseco alla metodologia della ricerca. Si parte dunque con trasmissioni in cui l'attenzione dello spettatore è soprattutto *richiesta* e quasi per nulla *evocata* dal testo stesso, ovvero con trasmissioni in cui l'attenzione è soprattutto del tipo che abbiamo definito “volontario extratestuale”<sup>1</sup>. Si finisce con trasmissioni l'attenzione per le quali non può che essere dovuta a caratteristiche testive del testo stesso, perché non presentano ragioni estrinseche di interesse. Non si tratta di un ordinamento rigoroso, ma la linea di tendenza dovrebbe essere abbastanza chiara anche dalla semplice lettura dei titoli delle trasmissioni.

Indicativamente, infatti, si va dai programmi didattici a quelli informativi a quelli di puro intrattenimento.

---

<sup>1</sup>. Cfr. §1.5.2.

**2.1. DSE. *La scuola si aggiorna: La nuova istruzione professionale. Indirizzo edile***

RAI 3, 17.11.1993 ore 15.15, durata 30 minuti

Si tratta di una trasmissione a carattere informativo-didattico, situata in una fascia oraria di bassissima audience, evidentemente rivolta a un pubblico direttamente interessato all'argomento, o presupposto tale. L'argomento della puntata non è tale da poter interessare un pubblico che non abbia già un interesse extratestuale in proposito.

Il testo è organizzato in maniera del tutto classica, per favorire la massima comprensibilità e scorrevolezza. Abbiamo una breve introduzione sull'importanza dell'edilizia e sulla sua evoluzione, che sfocia nella presentazione del nuovo corso di formazione professionale triennale. Segue una sezione sulla preparazione dei docenti e sulla programmazione dei corsi con riprese da un consiglio di classe evidentemente costruito ad hoc, in modo che gli interventi siano chiari anche come risposte a domande sui curricula. La sezione successiva riguarda l'importanza della figura professionale che esce da questo corso (ed è accompagnata da un intervento diretto dell'esperto), nonché la possibilità di integrare gli studi con un biennio di ulteriore approfondimento (con un lungo intervento diretto). Infine, una parte sull'inserimento nel mondo del lavoro è sviluppata in larga misura per mezzo di due interventi diretti di alti funzionari. Una breve coda sull'importanza della figura professionale in oggetto chiude la trasmissione.

Si tratta evidentemente di un testo senza componenti evenemenziali, interamente risolto, come un qualsiasi testo cartaceo, nella propria struttura complessiva enunciativa. Una soggiacente struttura narrativa guida la logica dell'esposizione. L'introduzione iniziale, infatti, delinea una situazione di Manipolazione, in cui la necessità di abitare (attante Destinante) fa sì che sia necessario formare delle persone alla costruzione di edifici. Un altro componente della Manipolazione iniziale, non esposto esplicitamente ma evidentemente presente in tutto il testo, è la necessità del lavoro, che spinge il giovane a formarsi per la propria professione futura.

Il seguito del testo delinea le varie fasi del percorso del Soggetto, cioè del giovane che segue il corso di formazione

professionale, illustrando caratteristiche e curricula del corso di studi (fase narrativa dell'Acquisizione di Competenza), sino a mostrare il congiungimento con l'Oggetto, ovvero l'inserimento nel mondo del lavoro e la costruzione di nuovi edifici (fase narrativa della Performanza). Infine, il successo del giovane formatosi a questa scuola ottiene Sanzione attraverso il riconoscimento della sua importanza.

L'organizzazione narrativa, per quanto presente e determinante per la struttura espositiva, non è in ogni caso tale da ingenerare tensioni di intensità particolare. E' infatti evidente che l'attante Soggetto riuscirà nel suo scopo, perché altrimenti non vi sarebbe ragione di parlare di un corso di studi che non porta al compimento chi lo segue. Tuttavia, la successione logica delle fasi narrative permette al fruitore di seguire con la massima facilità il discorso, e di ottenere, a ogni nuova fase, il tipo di informazione che si aspetta di ottenere.

Una struttura così regolare presenta tuttavia un rischio notevole: quello della eccessiva monotonia. Come ogni testo di carattere narrativo, anche questo comporta un'attenzione costante da parte del suo fruitore, un'attenzione che, pur non richiedendo grandi livelli di intensità, non si deve prestare a distrazioni. Con un'attenzione così costante, tuttavia, una struttura narrativa così piana non è sufficiente di per sé a fornire a un testo un ritmo di un'intensità accettabile. Persino un testo come questo, per il quale l'attenzione volontaria extratestuale del fruitore è un requisito imprescindibile, ha bisogno di conservare quel minimo di intensità ritmica che mantenga vivo l'interesse.

L'alternanza tra voce esterna e interventi diretti di esperti è dunque intesa a fornire una serie di motivi di variazione che mantengono l'intensità ritmica a un livello leggermente più elevato. Lo scopo viene raggiunto in quanto i passaggi tra voce esterna e intervento diretto e viceversa sono momenti di rottura ritmica leggermente imprevisi - o comunque non contemplati nello schema narrativo-espositivo di base. L'intervento diretto presenta una voce diversa, l'assenza dell'accompagnamento musicale di sfondo (in quanto documento, contrapposto alla normale esposizione), un'opinione dell'esperto potenzialmente differente da quella del commentatore e una modalità di ripresa differente: sguardo in macchina e dunque interpellazione diretta dello spettatore, contro l'oggettività documentaria delle altre scene.

Ma l'intervento diretto pone anche un certo numero di problemi per la coerenza ritmica del testo. In primo luogo l'esperto

non è di solito un parlatore che possa esibire un fluidità e una pregnanza paragonabili a quelle del discorso del commentatore esterno. Dal punto di vista del ritmo prosodico complessivo, gli interventi diretti rappresentano evidentemente dei momenti di caduta. In secondo luogo, anche dal punto di vista visivo l'intervento diretto costituisce potenzialmente una fase debole, disponendo normalmente solo di riprese a camera fissa (o quasi) senza montaggio, contro la variabilità del flusso normale di riprese che si presenta sotto il commento.

Di conseguenza, la componente di novità dovuta alla presenza degli interventi diretti rischia di veder vanificato il proprio contributo all'intensità ritmica del testo a causa della minore intensità degli interventi stessi. La soluzione (peraltro tradizionale e del tutto assestata nel montaggio televisivo) consiste nel limitare la durata degli interventi, in modo che la componente di novità e di incremento ritmico rimanga maggiore della componente di monotonia. In altre parole, lo spettatore, interessato dal contenuto del discorso dell'esperto, non arriva ad assuefarsi alla monotonia di sfondo dovuta alla sua scarsa spettacolarità prima della fine dell'intervento stesso.

Ove non sia possibile rendere breve la durata dell'intervento diretto, una certa movimentazione viene ottenuta variando il piano di ripresa dell'esperto, oppure tramite il montaggio di immagini diverse sulla voce in off che prosegue il suo discorso.

Complessivamente, comunque, l'intensità ritmica della trasmissione non è tale da invogliare a proseguire la visione uno spettatore che non sia esplicitamente interessato, limitandosi a non scoraggiare lo spettatore che lo sia.

Un ruolo di sfondo, ma non trascurabile, è comunque giocato dall'accompagnamento musicale, ritmicamente rapido ma melodicamente e timbricamente leggero, che fornisce una dimensione retrostante di vivacità. La sua scomparsa sottolinea retoricamente la differenza degli interventi diretti degli esperti, e il suo ritorno la ripresa del discorso principale.

Nel complesso, l'intensità ritmica può essere considerata all'incirca costante dall'inizio alla fine, senza che vi siano momenti di rilevanza particolare nel tessuto testuale. Il ritmo complessivo è dato dall'interazione - in ordine di importanza decrescente - tra la narrazione dominante, con le sue fasi e le sue specificazioni esplicative, l'alternanza tra commento principale e interventi diretti degli esperti, il montaggio delle immagini nel corso del discorso principale, il ritmo prosodico piano della voce del commentatore, la musica di accompagnamento.

## 2.2. *Il coraggio di vivere*

RAI 2, 17.03.1993 ore 17.25, durata 1 ora

Si tratta di una trasmissione a carattere informativo di approfondimento, dedicata a problemi sociali e personali di particolare interesse e gravità, situata in una fascia oraria di audience bassa, rivolta sia a un pubblico direttamente interessato ai temi trattati sia a un pubblico generico, supposto sensibile a queste tematiche.

La puntata in esame ha una struttura abbastanza complessa che prevede un collegamento in diretta con una miniera di Campopisano in Sardegna, dove un gruppo di minatori sta protestando da giorni, occupando la zona profonda della miniera, contro la minaccia di chiusura da parte dell'Eni. Al collegamento, che costituisce l'evento principale della trasmissione, si affianca il dibattito in studio, una breve relazione sulle telefonate che arrivano in diretta e un altro servizio sul lavoro notturno di un'operaia bolognese. Conclude la trasmissione un frammento di intervista a Giovanni Testori, deceduto il giorno precedente.

Più dettagliatamente, la trasmissione è organizzata come segue:

- a una breve introduzione verbale fa seguito un primo collegamento in diretta con Campopisano, dove, all'esterno della miniera l'inviata pone domande alle mogli dei minatori, al sindaco del paese e al rappresentante sindacale; il conduttore in studio partecipa al dialogo. Alla fine l'inviata si prepara a scendere nella miniera.
- mentre le immagini della discesa scorrono senza commento sul fondo dello studio, viene data la parola al co-conduttore che invita il pubblico a telefonare per raccontare proprie esperienze in merito al tema della difficoltà di trovare lavoro
- viene annunciato e poi trasmesso un servizio sulla vita di un'operaia che fa i turni di notte in una fabbrica di elementi elettronici
- lo studio compare improvvisamente popolato di persone, tra le quali due vengono presentate con particolare risalto come ospiti; a una di loro viene posta una domanda sul lavoro femminile, cui viene data una lunga risposta (sullo sfondo continuano le immagini in diretta dalla miniera)

- collegamento in diretta col fondo della miniera; l'inviata dialoga con i minatori e con il loro sindacalista, il quale a sua volta dialoga con uno degli ospiti in sala, anche lui un sindacalista
- il co-conduttore fa un breve resoconto del contenuto delle telefonate più interessanti, poi dialoga brevemente con un'ospite, lavoratrice di colore, sulla difficoltà del trovare lavoro; il dialogo prosegue coinvolgendo anche il primo ospite
- ancora collegamento in diretta con la miniera e dialogo con i minatori
- in studio, il conduttore si alza e annuncia la morte di Giovanni Testori, avvenuta il giorno prima; comunica che tempo addietro gli aveva fatto un'intervista e che ora ne proporrà alcuni brani; viene trasmessa l'intervista a Testori
- rapida conclusione e saluti.

Il testo è, nella sua interezza, piuttosto complesso, sia tematicamente che ritmicamente. Bisogna notare, prima di tutto, il fitto intreccio tra elementi enunciazionali ed elementi evenemenziali. La trasmissione è quasi interamente in diretta (non lo sono solamente le due parti con il servizio sul lavoro notturno e l'intervista a Testori), ma, con eccezioni di scarsa rilevanza, la diretta viene utilizzata per ridurre la distanza con i protagonisti delle situazioni, piuttosto che per lasciare un margine di incertezza evenemenziale. Questo si vede anche dalla caratteristica di testimonianza che hanno tutti gli interventi, che non sono mai pensati per entrare in conflitto tra loro. La partecipazione di varie persone non configura cioè un dibattito: non c'è conflitto, ma sostanziale accordo almeno sulla valutazione di gravità della situazione.

La diretta perciò non funziona, come accade nei dibattiti, come garanzia di una spettacolarità unicamente evenemenziale, perché questa spettacolarità è del tutto assente e accuratamente evitata. Piuttosto, la diretta sembra essere utilizzata come una sorta di lente di ingrandimento per avvicinare la realtà di quello che sta accadendo, ovvero per sottolineare il senso diretto delle testimonianze che vengono portate.

A dispetto della diretta quindi, la spettacolarizzazione sembra essere attuata molto di più attraverso elementi enunciazionali che evenemenziali. Oltre alle varie testimonianze, che configurano sempre dei frammenti di situazioni narrative (e ci torneremo tra poco), sono infatti una quantità di elementi di regia a mantenere sufficientemente alto il livello di spettacolarità e l'intensità del ritmo complessivo: il rapporto tra studio ed esterno e quello tra primo piano e sfondo proiettato (quando si è all'interno dello

studio), il gioco delle inquadrature negli esterni, la ricorrenza di sottotitoli che focalizzano l'evento in corso, il rapporto tra le parti in diretta e i due servizi registrati.

Complessivamente, dunque, mentre il livello di spettacolarità sul campo viene tenuto dignitosamente basso (niente domande strappalacrime, niente incentivi all'aggressività verbale...), cercando così di non sfruttare la "iperrealisticità" della diretta, con le sue dubbie connotazioni morali sull'etica del giornalismo-verità, una quantità di interventi enunciazionali viene utilizzata per non far precipitare un'intensità ritmica che altrimenti finirebbe per risultare paurosamente bassa.

Così, l'interruzione del collegamento con la miniera si presenta come un momento ritmicamente molto intenso, un po' per l'incertezza e il senso di pericolo, per quanto vago, che c'è comunque nell'atto di scendere in fondo a un pozzo (e si tratta infatti del momento evenemenziale più intenso della trasmissione), e un po' per il gioco enunciazionale che consiste nel riempire il tempo morto di questa discesa con un servizio registrato su un problema differente. Lo scarto tra gli eventi in diretta a Campopisano e in studio e quelli in differita del servizio costituisce un forte accento testuale, considerato anche quanto cambia la modalità narrativa seguita nelle due diverse parti.

Anche dal punto di vista dell'uso della narrazione, infatti, la trasmissione si caratterizza con una certa intensità. La sua linea di sviluppo fondamentale - quella accentrata sul collegamento con i minatori - si propone come spaccato e indagine su una vicenda non conclusa, una vicenda di cui questa stessa trasmissione finirà per costituire un episodio di rilievo. La situazione narrativa precedente viene anticipata all'inizio della trasmissione, prima del collegamento, dove viene raccontato come l'Eni intenda chiudere questa sua miniera, e di come i minatori abbiano realizzato una protesta difficile e pericolosa per loro stessi. Le domande nel corso del collegamento servono a chiarire ulteriormente le ragioni della lotta (cioè le caratteristiche della Manipolazione iniziale), e a dare un'idea delle modalità con cui si svolge la protesta (cioè come si stanno svolgendo l'acquisizione di Competenza e la Performanza). Servono anche a fornire al pubblico delle indicazioni sui possibili esiti della lotta, e degli elementi per produrre dei giudizi su questi eventuali esiti (Sanzione).

Mentre dunque la linea di sviluppo fondamentale della trasmissione si configura come esplorazione di una situazione narrativa bloccata, il servizio sull'operaia notturna appare immediatamente con la forma del racconto autobiografico rivolto

al passato e in prima persona (“Cercavo lavoro. L'ho trovato. Questa è la mia vita ora che ce l'ho”). Dalla pluralità delle voci che costruiscono i tasselli interpretativi di una situazione in corso, si passa alla singolarità di una voce che racconta l'accaduto, e fa il resoconto di una quotidianità che è il risultato della sua conclusione: la storia c'è stata, e lo stato presente ne è la Sanzione, positiva sotto qualche aspetto, negativa sotto molti altri.

E' interessante notare che questo salto da una situazione attualmente in corso a un'altra già conclusa si presenta anche, e molto più drammaticamente, con il passaggio al secondo servizio registrato. L'intera vicenda umana di Testori si è infatti conclusa, e nell'intervista lo scrittore è perfettamente consapevole della vicinanza di tale conclusione. Stanti così le cose, i giudizi espressi nel corso dell'intervista sono altrettante Sanzioni conclusive di una vicenda (la sua vita) che non viene raccontata perché si investe lo spettatore del dovere morale di conoscerla, almeno a grandi linee.

Certo, il momento della Sanzione è, in un racconto, un momento di forte accentuazione ritmica, essendo quel momento che, per la sua particolare collocazione, è destinato ad attribuire un senso particolare all'intero racconto. Se il racconto che si suppone stare alle spalle - anche se non viene raccontato - è quello di un'intera vita, e ci viene presentato, inoltre, come quello di una vita estremamente significativa, allora questa Sanzione acquisterà di sicuro una rilevanza ancora maggiore. Con l'intervista a Testori, la trasmissione cerca dunque di chiudere con un *fortissimo*, cioè con una fase di elevatissima intensità ritmica.

Passando dall'analisi globale a quella delle varie parti, possiamo focalizzare la nostra attenzione su quelle operazioni enunciazionali che, come abbiamo già detto, sono le principali responsabili della spettacolarità della trasmissione, e dunque, in ultima analisi, anche del mantenimento del ritmo a un livello sufficientemente elevato pure in quelle zone testuali dove l'esposizione verbale e narrativa non è sufficientemente accattivante.

Il conduttore si presenta, a inizio trasmissione, iniziando un resoconto con voce rapida e concitata, con il tono di cui si parla di eventi estremamente gravi, al momento in corso e in rapida evoluzione. Il contenuto delle sue parole smentisce di fatto l'urgenza (ma non la gravità), ma il senso di impellenza, confermato dall'immediato inizio del collegamento in diretta è ormai impostato, e induce ad attendersi rivelazioni e sviluppi. Il tono di voce dell'inviata è ugualmente drammatico ma meno urgente, e la dimensione dell'urgenza immediata smette ben presto

di avere qualsiasi rilevanza tensiva nel corso della trasmissione (conservando tuttavia il ruolo simbolico di rinviare a un'urgenza che si misura in giorni e non in minuti).

Sia durante la presentazione, sia a più riprese, durante il collegamento, scorrono delle sottoscrritte: "Riccardo Bonacina in diretta dallo studio 3 di Roma", "Patrizia Schisa in diretta da Campopisano (Cagliari) per IL CORAGGIO DI VIVERE", "IL CORAGGIO DI VIVERE in diretta da Campopisano". Come si diceva, l'importanza della diretta, in questa trasmissione, non è tanto per la sua componente evenemenziale, quanto per quella di avvicinamento al problema. La necessità di ribadire verbalmente, e con una certa insistenza, questa presenza della diretta è dovuta probabilmente a questo uso meno spettacolare e meno sensazionalistico che ne viene fatto qui. L'insistenza stessa nella comparsa di queste scritte contribuisce alla loro rilevanza e ad attribuire alla diretta una rilevanza che altrimenti perderebbe. Oltre a questo, comunque, le scritte costituiscono di per sé una variazione che richiama l'attenzione e aumenta leggermente l'intensità ritmica complessiva.

Il passaggio da diretta tout-court a immagine di sfondo dello studio sarebbe un aspetto di scarsa rilevanza, inflazionato com'è dal suo ripetersi nei telegiornali, se non fosse caratterizzato da una persistenza assolutamente inusuale nel corso della trasmissione. E' come se fossero gli eventi fuori studio e non quelli in studio a dare il ritmo principale alla trasmissione: questo è un fatto che si presenta normalmente solo quando i commenti in studio si presentano come marginali rispetto a un evento importante che sta accadendo fuori, come succede in certe trasmissioni sportive, o nei commenti in diretta a un importante evento pubblico. E' evidente che l'intervista ai minatori del Sulcis non appartiene a questa categoria di eventi importanti: di conseguenza la persistenza e la dominanza degli eventi del collegamento rimane un fatto di continua e insistita rilevanza.

All'interno del collegamento stesso, poi, esiste un problema di potenziale eccessiva uniformità. Gli intervistati, in quanto gente comune, non conoscono le regole del gioco televisivo, e nemmeno devono conoscerle, pena la perdita di spontaneità. Di conseguenza, tuttavia, le risposte sono in generale troppo lunghe rispetto all'andamento ritmico complessivo. Si sofferisce, oltre che con l'opera della conduttrice esterna, che cerca di affrettare o tagliare il discorso degli intervistati, con due forme di intensificazione del ritmo della ripresa. La prima e più semplice è la movimentazione della ripresa: vi sono primi piani, stacchi,

inquadrature di altre persone, zoomate e panoramiche, che fanno sì che l'immagine non riposi troppo a lungo sullo stesso soggetto. La seconda, che costituisce anche, occasionalmente un'eccezione alla prima, è l'insistenza sui primissimi piani degli intervistati e di altri soggetti.

L'uso del primissimo piano nelle interviste è di particolare interesse per un'analisi del ritmo. Il primissimo piano è inteso “rivelare” i particolari del volto di chi parla. Non deve essere usato quando chi parla è un semplice portavoce, ma in special modo quando chi parla sta esprimendo una posizione personale o un'opinione, o sta raccontando fatti che l'hanno coinvolto emotivamente. Con il primissimo piano, il volto stesso del parlante entra a far parte del discorso, che si arricchisce di particolari rilevanti. In altre parole, il primissimo piano di un intervistato rivela più cose di quante ne dica la sua voce, aggiungendo, a parità di tempo, una quantità di elementi di rilievo al testo. L'intensità ritmica è di conseguenza più alta di quella che sarebbe se l'intervistato fosse inquadrato in maniera meno caratterizzante o addirittura non inquadrato. Fa eccezione il caso in cui le immagini “commentano” il discorso, come quando le immagini registrate della vita in fondo alla miniera vengono accompagnate al discorso di un minatore che sta raccontando quella stessa vita. In questo caso l'intensità ritmica viene ottenuta dalla messa in gioco di informazione relativa all'enunciato piuttosto che all'enunciatore.

L'uso del primissimo piano è particolarmente rilevante nell'intervista conclusiva a Testori, in cui l'esplorazione del viso del parlante arriva sino ai frequenti dettagli della bocca e degli occhi. Nel caso dell'intervista a Testori, le lunghe pause del suo discorso rendono questa forma pressoché inevitabile: i silenzi sono riempiti dall'immagine dell'occhio, o della bocca, o del viso ripreso da vicinissimo, un'immagine che “parla” anche da sola, aggiungendo elementi di rilievo a tutti i momenti che invece ne sarebbero carenti. A commento dell'ultimissima frazione di frase di Testori (“e ci punteranno il dito”) alcune note d'organo, basse e lente, sottolineano ulteriormente quello che il primissimo piano del suo viso scarno ed emaciato già esprimeva con intensità. Ma questa (discreta) introduzione di un commento musicale (un paio di secondi) è sufficiente a caricare di intensità un finale già di per sé piuttosto drammatico. Il fermo immagine, poi, che rimane sullo sfondo dello studio, trasmette la tensione accumulata nella sequenza sulle formule conclusive della trasmissione che vengono pronunciate dal conduttore.

All'interno di questa spettacolarizzazione di carattere sostanzialmente enunciazionale si inseriscono anche gli intermezzi in cui il co-conduttore annuncia le telefonate e tiene poi una breve relazione su quelle nel frattempo arrivate. Di fatto, si tratta di due momenti di leggera caduta ritmica, perché interrompono la tensione (per quanto leggera) determinata dalle altre situazioni, senza portare di per sé una quantità sufficiente di elementi rilevanti. La loro brevità fa comunque sì, probabilmente, che l'elemento di diversità prevalga sul minore interesse.

Complessivamente, dunque, la trasmissione in esame è caratterizzata da un ritmo non particolarmente intenso ma costante, con punte all'inizio, alla fine della prima parte del collegamento esterno (imbocco del tunnel da parte della squadra di ripresa) e alla fine, con l'intervista a Testori e le sue ultime frasi. L'attenzione è forse ancora più richiesta che indotta, perché si può dubitare che uno spettatore che non abbia nessun interesse alla problematica affrontata rimanga ugualmente a seguire lo sviluppo del testo. Anche perché l'attenzione è presupposta costante nello spettatore, essendovi un discorso che evidentemente si sviluppa, con coerenza, dall'inizio alla fine del testo (un elemento enunciazionale in più).

L'organizzazione per cellule narrative che si intersecano riesce a costruire un livello di tensioni e aspettative nel fruitore interessato, in grado di sostenere una rilevanza sufficiente per gli eventi testuali, così che l'intensità ritmica complessiva non scenda sotto la soglia di tollerabilità.

Contribuiscono al ritmo complessivo del testo gli aspetti narrativi di cui si è detto e un fitto lavoro di movimentazione enunciazionale che, pur restando complessivamente di sfondo, impedisce che scene inevitabilmente lunghe saturino l'attenzione dello spettatore.

### 2.3. DSE. *Parlato semplice*

RAI 3, 16.11.1993 ore 10.30, durata 1 ora

Si tratta di una trasmissione di informazione e dibattito, situata in una fascia oraria di bassissima audience, che affronta argomenti potenzialmente di interesse per tutti. La puntata in oggetto è dedicata al problema della difficoltà di realizzare trapianti d'organi in Italia, e quindi, indirettamente, ai problemi della sanità.

Il testo è organizzato come un dibattito in diretta, condotto da un giornalista e da una sua collaboratrice: si alternano testimonianze in studio, opinioni, testimonianze telefoniche, testimonianze e opinioni in esterni, in collegamento diretto con un ospedale.

La trasmissione inizia con una breve esposizione del problema, in forma "oggettiva" (poche frasi scritte su uno schermo televisivo), cui segue la sigla di apertura. Viene poi illustrata una bacheca su cui sono appesi ritagli di giornale con titoli significativi. Segue la prima rubrica, annunciata da un siparietto, *La testimonianza*, dove una madre racconta le sue difficoltà per fare operare il figlio. Vengono poi presentati gli ospiti: giornalisti, responsabili di associazioni (donatori d'organi, volontariato, tribunale del malato...), medici, un ecclesiastico, un'attrice comica (Cinzia Leone); viene presentato il collegamento con l'ospedale delle Molinette di Torino.

A questo punto viene introdotta la seconda rubrica *L'opinione di tutti*, che prosegue sino alla fine della trasmissione. Il dibattito che segue si svolge pacatamente con domande del conduttore agli ospiti e loro risposte, oppure con interventi diretti da parte del pubblico e degli ospiti; a più riprese il collegamento con l'ospedale viene focalizzato e il dialogo prosegue con pazienti, medici e funzionari in esterno. Non vi è un vero e proprio sviluppo, ma una serie di opinioni e qualche controopinione (molto poche in verità) che si snodano sino alla fine.

Negli ultimi minuti viene annunciato che si cercherà di trarre delle conclusioni. Mentre scorrono i titoli di coda e la musica della sigla di chiusura inizia leggermente sullo sfondo, le conclusioni sono tratte prima da un medico già renitente alla pratica della donazione di organi che si dichiara tuttavia colpito dalla situazione

drammatica dei malati in attesa di trapianto, poi dall'attrice ospite, e infine dalla vignetta di Zap, arrivata pochi minuti prima via fax.

La trasmissione è evidentemente rivolta a tutti, almeno in via teorica, ma la sua collocazione oraria e il tono estremamente dimesso con cui si svolge la rendono destinata a un pubblico scarso e fortemente interessato, o perlomeno disposto ad ascoltare opinioni senza alcun tentativo di spettacolarizzazione.

Interamente in diretta, la trasmissione è ovviamente costruita su componenti evenemenziali. Come in altri casi, tuttavia, la diretta non è intesa costruire una spettacolarità basata sulla gestione dell'imprevisto. Un po' come ne *Il coraggio di vivere*, anche qui la diretta sembra influire sull'effetto di vicinanza nei confronti delle testimonianze; però, a differenza che in quel caso, le testimonianze sono qui molto meno "dirette" e molto più raccontate. Non ci sono i minatori in lotta o Testori che sta morendo, bensì una situazione di stabilizzata inefficienza cui non pertiene nessuna urgenza. I testimoni, anche quando colti (come accade con il collegamento) nel loro ambiente di sofferenza, sono tranquillamente seduti, e raccontano il proprio caso con tranquillità. Questa tranquillità ricrea perciò il distacco che la diretta annullerebbe.

Resta, alla diretta, una funzione di realtà: si assiste a un dibattito che sta avvenendo, cui tutti, pubblico a casa compreso, possono partecipare. Non è importante quello che succede nel corso della trasmissione, bensì quello che, grazie alla trasmissione, può venir detto. L'evenemenzialità diventa il semplice luogo di tante enunciazioni personali (racconti di fatti o espressioni di opinioni) il cui ascolto e il confronto tra le quali è l'unica ragion d'essere della trasmissione.

Questa ostentazione di onestà e semplicità, ribadita dal titolo (*Parlato semplice*) e da occasionali asserzioni del conduttore ("Noi cerchiamo sempre di non fare sensazione e emozione"), ha come controparte un andamento ritmico piuttosto lento e monotono, che non invita davvero lo spettatore a mantenere l'attenzione a livelli costanti.

La trasmissione si presenta infatti come un flusso senza momenti di particolare rilievo. Non vi sono pressoché articolazioni, nella struttura complessiva (la rubrica *L'opinione di tutti* occupa quasi la totalità del tempo, e non è particolarmente diversa da quella - *La testimonianza* - che l'ha preceduta), non vi è scontro polemico, perché le varie opinioni sembrano essere tutte sostanzialmente concordi sulla gravità del problema e sulla necessità di risolverlo; la diversità degli interventi telefonici e del

collegamento non è magnificata, bensì semmai neutralizzata, poiché l'accento è sempre e comunque sul dibattito e non sulle sue modalità televisive. Piccoli momenti di rilievo - come quando un rappresentante della Lega Nord propone la privatizzazione della Sanità Pubblica e vengono subito fatti alcuni interventi in senso opposto - non sono particolarmente evidenziati, e si spengono in breve tempo.

Nemmeno dal punto di vista della regia vengono compiuti tentativi significativi di creare momenti di rilievo a livello di inquadrature e montaggio. Le inquadrature si mantengono tendenzialmente neutre, evitando campi lunghi e primissimi piani, zoomate evidenti, durate troppo brevi o troppo lunghe o qualsiasi altro tipo di effetto spettacolare. Solo come immagine conclusiva abbiamo un campo lungo, dall'alto, dell'intero studio: ma l'immagine conclusiva ha ovviamente un ruolo differente. Il poco di variabilità e di punti di rilievo che la trasmissione presenta è comunque dovuto soprattutto all'alternanza delle inquadrature, al gioco tra studio ed esterno (ora sullo schermo in fondo allo studio, ora direttamente sul nostro schermo, ora sui monitor sparsi qua e là nello studio).

Nel complesso, l'intensità ritmica d'insieme è così bassa che le telefonate possono anche essere eccessivamente lunghe (con chiari segni di impazienza nei conduttori) senza che questo si concretizzi in un effetto di caduta di ritmo della trasmissione. Insomma, l'anti-spettacolarità di questa trasmissione viene ribadita in tutti i modi in cui la si potrebbe ribadire.

Lo scopo di questa neutralizzazione espressiva è ovviamente quello di fare emergere con il massimo rilievo i contenuti del dibattito, ovvero le testimonianze e le opinioni che vengono espresse. Tuttavia, l'assenza di conflitto e il sostanziale accordo di pressoché tutti i partecipanti rendono carente di attrattive un discorso che ha tutte le carte in regola per essere interessante.<sup>2</sup>

Naturalmente, una struttura testuale di questo tipo è difficilmente riconducibile a una struttura narrativa. Eppure, alcune componenti narrative sono ugualmente ritrovabili nella macrostruttura, mentre a livello di microstrutture locali moltissimi dei discorsi delle persone che intervengono sono "racconti", in maniera ora più ora meno evidente. Un dibattito, infatti, mette in

---

<sup>2</sup>. E' interessante confrontare il meccanismo ritmico neutralizzante di questa trasmissione con quello delle sue corrispondenti in prima serata, cioè trasmissioni come "Mi manda Lubrano" o "Il rosso e il nero", che, nonostante una serie di caratteristiche simili, riescono a tenere l'intensità ritmica e l'attenzione indotta a livelli decisamente alti. Cfr. 2.11.

scena generalmente una situazione di conflitto, e occasionalmente delle vittorie o delle sconfitte. Il tema del dibattito, presentato all'inizio, appare come parte dell'attante Destinante, che per il resto viene figurativizzato nel conduttore, cui pertiene di solito anche il ruolo di Destinante finale, cui spetta la Sanzione rispetto all'accaduto.

In *Parlato semplice* viene sì presentato il tema all'inizio, ma il conduttore è evidentemente parte in causa del dibattito, ma poi il dibattito non è veramente tale, perché non vi è nessuna controparte in gioco. Non si tratta perciò di un vero dibattito, bensì della presentazione di una serie di descrizioni di una situazione, che si susseguono sulla base dell'evocazione reciproca (seguendo cioè il filo del discorso) o di piccoli eventi testuali preparati (per esempio la ripresa del collegamento esterno). Tuttavia, la conclusione della trasmissione ha l'aria di una vera e propria Sanzione, che viene affidata - dopo un'ora di dibattito tra persone serie e competenti - a due umoristi, uno dei quali (l'ospite in studio) sembra non avere altra legittimità per trarre delle conclusioni che la propria poco più che casuale presenza in studio.

Nell'insieme, il pubblico che possa assistere sino in fondo a una trasmissione come questa sarà o un pubblico motivato da un'attenzione volontaria extratestuale - cioè da un personale interesse per l'argomento - oppure un pubblico dall'attenzione occasionale e volatile, che approfitterà della scarsa necessità di connessione tra le varie opinioni che vengono espresse per ascoltare, con attenzione fluttuante, quello che gli capita all'orecchio. Per quali altre ragioni, infatti, si dovrebbe mantenere attenzione a una trasmissione che non promuove momenti di rilievo e non costruisce alcun modello di aspettativa nel suo spettatore? Nonostante l'ammirevole onestà enunciativa della trasmissione, non si può che immaginarla destinata alla fascia oraria cui è di fatto destinata.

#### 2.4. DSE. *Muove la regina*

RAI 3, 16.11.1993 ore 10.00, durata 30 minuti

*Muove la regina* è una trasmissione di informazione e dibattito su temi femminili, situata in una fascia oraria di audience molto bassa (immediatamente prima di *Parlato semplice*), rivolta a un pubblico direttamente interessato (probabilmente, genericamente femminile in potenza ma di fatto richiedente un certo interesse ai temi trattati).

Il testo è organizzato come una serie di piccoli dialoghi, in cui l'interpellata esprime opinioni ma soprattutto fornisce informazioni su un fatto o una situazione, interrotto da un momento musicale e da un momento dichiaratamente informativo; la conduttrice rappresenta il filo che tiene insieme le varie situazioni. Nella puntata in oggetto si inizia mostrando alcune immagini realizzate da una fotografa, che le commenta e racconta le situazioni in cui sono state scattate, sottolineandone il contesto storico - la contestazione femminista. Viene poi dato al pubblico un numero cui telefonare (ma non saranno trasmesse poi telefonate in diretta). Segue un dialogo con la direttrice del giornale *Noi donne*, sulla situazione del periodico e una breve esecuzione di una canzone su testo secentesco. Vi è poi la rubrica delle notizie, con presentazione anche di alcune riviste e il commento di un fatto del giorno da parte di una giornalista. Altri dialoghi sul tema del giornalismo femminile portano la trasmissione verso la fine.

*Muove la regina* è interamente costruita con componenti evenemenziali, ma, di nuovo, la diretta sembra assumere una funzione ancora differente da quelle viste sin'ora. Di fatto, la trasmissione potrebbe perfettamente essere (da un punto di vista tecnico) registrata e trasmessa in differita; ma il fatto di essere in diretta fornisce al contesto "salottiero" che ne caratterizza l'andamento una veridicità che in differita non ci sarebbe. L'effetto di vicinanza prodotto dalla diretta non è dunque principalmente né temporale (la contemporaneità, il vedere gli avvenimenti mentre stanno accadendo) né relativo alle singole testimonianze (la verità di una situazione personale vista direttamente) e nemmeno garante della veridicità del dibattito. Qui è soprattutto il contesto a essere sottolineato dalla diretta: un piacevole salotto in cui persone civili chiacchierano del più e del meno. Più che con quello che viene

comunicato attraverso i vari interventi, è con l'atmosfera generale rilassata e tranquilla che questa trasmissione cerca di conquistare e mantenere l'attenzione dei suoi spettatori.

A ben guardare, nei trenta minuti di questa trasmissione avvengono moltissime piccole cose. Intanto i dialoghi e le presentazioni di notizie sono sempre brevi: non si approfondiscono problemi, limitandocisi a presentare situazioni. Questo permette di avere, in un breve lasso di tempo, circa una decina di situazioni differenti. Sullo sfondo, una figura chiaramente individuata di co-conduttrice sottolinea lo scorrere delle fasi della trasmissione senza usare parole, ma con cartelli portanti dei titoli (di rubriche o parti del programma) e occasionalmente con atteggiamenti di nervosa attenzione o leggera impazienza (ripresi come per sbaglio o per caso durante una carrellata).

La regia è attentissima a presentare carrellate delle persone in studio e primi o primissimi piani non solo di chi sta parlando ma anche di coloro che ascoltano, e degli oggetti (soprattutto immagini fotografiche e dipinti) che arredano lo studio. Infine decisamente da notare è la scenografia dello studio, organizzato un po' come un palcoscenico teatrale con una grandissima immagine di sfondo dipinta (un ambiente urbano di qualche decennio fa, con strutture paleoindustriali e molto spazio aperto) davanti alla quale una serie di strutture in legno costruiscono un ambiente spazialmente molto variato, avente al centro un soppalco - con tanto di scale per accedervi - la cui parte superiore viene usata nella rubrica di informazioni e lettura dei giornali, e la cui parte inferiore è parte integrante dello spazio dello studio. La scenografia produce degli effetti spaziali abbastanza complessi, su cui ha buon gioco la regia per poter variare in inquadrature e montaggio.

Si tratta di un alto numero di piccole componenti di novità: il tema del discorso che cambia spesso, le persone che si muovono in questo spazio interessante e complesso, le inquadrature che esplorano i volti dei presenti e le organizzazioni spaziali di persone e parti della scenografia, gli intermezzi, ora musicale ora informativo. Non si può certo dire che il ritmo di questa trasmissione mostri un livello di intensità frenetico, eppure, rispetto al tipo di aspettative che le sue modalità di presentazione (l'orario, il tipo di trasmissione...) ingenerano, lo spettatore trova continui appigli per mantenere viva l'attenzione. Si tratta di piccoli effetti di rilievo, garbatamente variati, basati ora sul contenuto dei dialoghi, ora sull'esplorazione delle psicologie facciali, ora sulla

scoperta di una posizione spaziale di persone o cose, ora sulla piccola incongruità del momento musicale o dell'uso di un soppalco come tribuna per trasmettere dell'informazione non gridata (come è di solito nell'oratoria che la posizione elevata dello speaker sembra evocare) bensì tranquillamente espressa e commentata.

Con questa strategia, tutte le parti della trasmissione acquisiscono un certo rilievo, anche se i momenti centrali dell'intermezzo musicale e delle notizie sono ulteriormente sottolineati dalla loro maggiore differenza. Anche la rubrica della *Opinione di oggi* si differenzia significativamente dal resto, con un puro gioco di inquadrature: lo spazio, infatti, in cui la commentatrice si pone è un po' diverso (più semplice) di quello complessivo dello studio. L'inquadratura inizia su di lei in maniera molto classica, con un primo piano/mezzo busto frontale (tipica dell'informazione e del commento) ma prosegue inquadrando lei interamente nella parte di studio che la circonda, occasionalmente comprendendo la telecamera che subito dopo la riprenderà di profilo, alternando la ripresa di lei con quella degli articoli di giornale su cui il discorso verte e, occasionalmente, con primissimi piani degli ascoltatori in studio. Così facendo, il momento del commento si contrappone, da un lato, agli altri momenti della trasmissione (diversi per spazio circostante e tipi di inquadrature, oltre che per il fatto di contenere dialoghi invece che monologhi), ma dall'altro si contrappone anche ai commenti giornalistici dei programmi di informazione più comuni, che insistono sul primo piano o mezzo busto frontale per neutralizzare le scelte di regia e focalizzare sul contenuto del commento. Nel caso presente, il contenuto del commento è sì importante, ma non deve far dimenticare il contesto della trasmissione e la sua atmosfera complessiva. Inoltre, questo commento, in quanto parte di una trasmissione femminile, e quindi “diversa”, deve esibire in qualche modo, possibilmente discreto, la propria diversità.

Può essere interessante fare un piccolo confronto tra questa trasmissione e quella che la segue immediatamente nel palinsesto, cioè *Parlato semplice*, trattandosi evidentemente di testi rivolti a un pubblico piuttosto simile. Dal punto di vista ritmico il confronto è tra un testo che funziona, e, pur richiedendo un interesse volontario extratestuale allo spettatore, pare riuscire bene nel compito di mantenerne viva l'attenzione, e un altro testo che invece fatica a mantenere lo spettatore interessato, e procede contando sulla continuità della sua attenzione volontaria nei confronti del tema affrontato.

Certamente *Muove la regina* ha il vantaggio della maggiore superficialità: a differenza che in *Parlato semplice* nessun tema viene approfondito e sviscerato, ed è perciò possibile sfarfallare leggiadramente da un discorso all'altro. In questo senso *Muove la regina* è molto più un programma di intrattenimento che non l'altro. Tuttavia, la loro vicinanza nel palinsesto, e l'impegno informativo comune lascia pensare che vi sia qualcosa che potrebbe essere cambiato nella trasmissione che funziona meno, osservando quella che funziona di più.

Naturalmente il problema non è quello di trasformare *Parlato semplice* in una trasmissione per una vasta audience, ma quello di sfruttare meglio le sue potenzialità anche semplicemente all'interno del contesto televisivo in cui già si colloca. Una differenza che colpisce riguarda per esempio l'organizzazione spaziale dello studio, che in *Parlato semplice* è assolutamente convenzionale: nell'altra trasmissione è infatti la semplice organizzazione spaziale a fornire alla regia una quantità di piccoli motivi di variazione e rilievo nelle inquadrature, che finiscono per costituire altrettanti piccoli accenti ritmici nella struttura testuale complessiva.

Analogamente, per quanto riguarda l'organizzazione delle parti della trasmissione, *Parlato semplice* appare come un complesso senza articolazioni. Con una struttura di questo genere è molto difficile mantenere alta l'intensità ritmica, se non si possiede una serie di assi nella manica evenemenziali (notizie sensazionali, situazioni di alterco o litigio in diretta...). Probabilmente, una maggiore articolazione, o comunque una maggiore distinzione tra componenti differenti potrebbe aiutare a fornire rilievo alle parti della trasmissione.

## 2.5. *Il rosso e il nero*

RAI 3, 18.11.1993 ore 20.30, durata circa 3 ore

Si tratta di una trasmissione di informazione e dibattito, in prima serata, rivolta teoricamente a qualsiasi pubblico, ma di fatto a un pubblico interessato a temi di carattere sociale e politico di estrema attualità. La puntata in oggetto è dedicata, per la prima parte, ai rapporti tra i giudici e la lotta alla mafia e, per la seconda, ai rapporti tra i giudici e le inchieste di Tangentopoli.

Il testo è organizzato in maniera estremamente composita, quanto a tipi di contributi intervenienti, ma molto coerente e consequenziale quanto ai temi affrontati e al loro sviluppo. Questo duplice funzionamento permette di tenere fissa l'attenzione su un tema piuttosto pesante, mantenendo livelli di intensità di ritmo piuttosto elevati.

La trasmissione, dopo una breve presentazione del conduttore Michele Santoro, entra nel vivo con un lungo servizio sul paese di Altofonte, patria di uno degli assassini di Falcone, pentitosi - con grande scalpore - qualche giorno avanti. Molti passanti vengono interpellati sulla loro conoscenza della persona in questione o sul loro giudizio in merito. Alternati, sono brevissimi interventi del giornalista, che spiega la situazione. Non manca l'inseguimento della moglie sconvolta e piangente.

Al ritorno in studio Santoro pone la domanda che sarà il tema della puntata: "Chi minaccia i giudici?". Segue un dialogo con la vedova del giudice Terranova, ucciso dalla mafia molti anni addietro, poi un servizio registrato con intervista a un ufficiale di polizia che racconta la propria esperienza quando arrestò Luciano Liggio.

Dopo questo, ancora un servizio, piuttosto lungo, sul funerale di Liggio, deceduto qualche giorno prima. Senza soluzione di continuità si passa a un collegamento in diretta con la piazza di Corleone, paese di Liggio, dove il conduttore locale intervista alcuni dei presenti, dialoga con Santoro in studio, e fa ripartire il servizio registrato sul funerale di Liggio. Da un certo momento in poi, il servizio è senza parole e viene commentato in diretta da Corleone.

Di nuovo in studio, Santoro inizia a dialogare con i suoi ospiti, rivolgendosi a Speroni<sup>3</sup> e Arlacchi. Segue un servizio sul cimitero di Corleone qualche giorno dopo la sepoltura, e poi il primo collegamento con la segreteria che si occupa dei sondaggi, la quale fornisce i primi dati sui temi del giorno, sulla base delle telefonate ricevute. Ancora in studio, un breve dialogo con Arlacchi, e poi un altro servizio, su un attentato di qualche anno prima a una villa del giudice Falcone. Di nuovo in studio, il dialogo si allarga agli altri presenti Biondi, Maiolo e Bertoni, e viene annunciato l'arrivo di un ospite importante, che si materializza qualche minuto dopo nella persona del giudice Caselli della procura di Palermo.

Parte un altro servizio, girato in casa del giudice Scopellitti, ucciso qualche anno prima dalla mafia. Poi, in studio, una co-conduttrice pone qualche domanda al fratello di un altro magistrato ucciso e infine Santoro interroga abbastanza a lungo Caselli, annunciando, alla fine, la pausa per la pubblicità.

Si riprende con un servizio che contiene l'intervista alla moglie di un poliziotto arrestato con l'accusa di essere sul libro paga della mafia, seguito da un altro sull'autoparco di Milano, con domande ai vicini di casa degli inquisiti, e da un altro ancora con un'intervista alla moglie di un magistrato indagato per collusioni con la mafia. Dai servizi si passa direttamente a un collegamento con l'abitazione di Mario Zamorani, inquisito e già in prigione per Tangentopoli, che racconta, con un tono anche scherzoso, la sua esperienza in carcere.

In studio, Santoro pone domande un po' imbarazzanti a Speroni sui rapporti tra la Lega e Tangentopoli. Segue una discussione sui temi di Tangentopoli e del ruolo dei magistrati, che si fa progressivamente più accesa, interrotta, di tanto in tanto, dalle domande che le co-conduttrici pongono a personaggi secondari (e in seconda fila) ma direttamente interessati ai problemi discussi, e interrotta anche da collegamenti con la segreteria che aggiorna sui risultati dei sondaggi in corso. Santoro ora sobilla ora placa gli animi.

Viene interpellato Caselli, che era rimasto estraneo sino a ora al dibattito, e riprende il discorso con calma, infervorandosi via via mentre parla. Ancora un collegamento con la segreteria, e poi riprende il dibattito, interrotto, dopo un poco, da un nuovo collegamento con casa Zamorani, ma poi nuovamente ripreso.

---

<sup>3</sup>. Nessuno dei presenti, all'epoca di questa trasmissione, aveva ancora ruoli governativi.

Infine Santoro ferma tutti e annuncia un nuovo servizio con l'intervista esclusiva di un pentito insieme di mafia e Tangentopoli. Il servizio viene trasmesso, e poi, mentre iniziano a scorrere i titoli di coda, viene richiesta l'opinione di Caselli in proposito, il quale smorza e preferisce parlare delle prospettive della lotta alla mafia. Le polemiche sul suo discorso vengono fermate da Santoro, che dà la parola a Bertoni, il quale dedica la trasmissione al giudice Terranova. Con i saluti di Santoro e una breve inquadratura dello studio dall'alto la trasmissione si chiude.

Si tratta evidentemente di un testo in cui sia le componenti evenemenziali che le componenti enunciazionali hanno un ruolo di forte rilievo. I servizi sono numerosi, la conduzione ha un ruolo forte e determinante, la struttura del programma è evidentemente progettata con cura in modo da alternare parti diverse senza che nessuna possa mai durare troppo a lungo. D'altra parte, l'insistenza sulla diretta, in studio e fuori, e l'importanza, da un punto di vista spettacolare, dell'intensità dei dibattiti e del coinvolgimento emotivo dei partecipanti è ugualmente evidente. La trasmissione nel suo complesso ha la struttura di un lungo discorso, molto articolato, ma chiaramente organizzato, di cui fanno parte un ampio numero di interventi diretti, potenzialmente imprevedibili, ma in realtà controllati. E' un po' come se si trattasse di un lungo saggio su un argomento, che contenga molte citazioni, anche in forte contrasto tra loro, per mostrare la pluralità delle opinioni al proposito. Solo che qui le citazioni sono interventi in diretta, e mantengono, per quanto riguarda la loro produzione, il carattere di evenemenzialità - pur non modificando sostanzialmente la linea enunciativa (ideologica) su cui si sviluppa la trasmissione nel suo complesso.

Si tratta di un risultato di notevole interesse retorico, che rappresenta la radice stessa della qualità, anche da un punto di vista spettacolare, della trasmissione. La linea enunciativa rimane sempre chiara perché ne è parte integrale la necessità del dibattito tra opinioni. Così questo dibattito, nella sua necessaria - e spettacolare - evenemenzialità, si integra pienamente nel discorso complessivo.

Per quanto riguarda il tipo di attenzione, certamente *Il rosso e il nero* richiede al suo spettatore un certo interesse per i temi affrontati. Si tratta però quasi sempre di temi di grande dibattito pubblico, e di interesse generale. Inoltre, la componente volontaria extratestuale dell'interesse dello spettatore smette molto presto di giocare un ruolo rilevante. La trasmissione è infatti costruita in

modo da associare una notevole intensità ritmica a una continua generazione di aspettative.

Tendenzialmente, l'attenzione richiesta (e indotta) è continua, ma una certa discontinuità rimane tollerabile, poiché il tema di discussione generale è chiaro e i sottotemi non occupano sezioni di trasmissione particolarmente lunghe. Naturalmente lo spettatore non può essere complessivamente distratto, per seguire *Il rosso e il nero*, ma un certo numero di allontanamenti, come anche l'inizio della fruizione da un punto qualsiasi invece che dall'inizio, non dovrebbe porre particolari problemi di comprensione e di presa dell'attenzione.

Questo significa che il tipo di sviluppo che la trasmissione ha non è uno sviluppo dei contenuti (come accade in un film) ma semplicemente della situazione in corso; e la situazione in corso non è una situazione narrativa. In altre parole, la situazione in corso, cioè la componente più evenemenziale della trasmissione, contribuisce all'intensità ritmica e all'andamento tensivo del testo televisivo, ma non viene percepita come parte rilevante dei contenuti che sono l'oggetto della trasmissione.

D'altra parte, come s'è appena visto, nemmeno questi contenuti hanno normalmente struttura narrativa, perlomeno in sé. Da un altro punto di vista possono certamente essere visti come contributi a una narrativizzazione del sociale - poiché per comprendere un fenomeno che si sviluppa nel tempo la narrativizzazione è essenziale - ma nel loro complesso non c'è nessuna struttura narrativa soggiacente ipotizzabile - se non, occasionalmente, come struttura locale.

Abbiamo così, ne *Il rosso e il nero* ma anche in altre trasmissioni di carattere informativo, un divaricamento tra le ragioni dell'interesse globale e quelle dell'attenzione locale che non troviamo né nella fiction né, in generale, nelle trasmissioni di intrattenimento. Nella fiction, in generale narrativa, i ritmi principali, che più influiscono sull'effetto di intensità ritmica complessiva, sono i ritmi del racconto, le cadenze con cui avvengono eventi rilevanti per lo sviluppo narrativo. L'interesse globale è legato al desiderio di comprensione di una storia, e gli eventi rilevanti sono tali in quanto significativi ai fini di questa comprensione: così l'attenzione locale è legata finalisticamente a quella globale. Nell'intrattenimento puro l'interesse globale è una semplice conseguenza di una ripetuta attenzione locale: non essendoci un tema complessivo, l'unica ragione per seguire una trasmissione di intrattenimento è perché essa ci intrattiene, e l'intrattenimento si fa momento per momento.

Nel caso del *Rosso e il nero*, come di altre trasmissioni di informazione, l'interesse globale è legato al tema affrontato nella trasmissione e al desiderio di trovare in essa elementi utili per comprendere di più. Ma l'attenzione locale non è mantenuta solo attraverso l'entrata in gioco di tali elementi utili: certamente la tensione e l'aspettativa si basano soprattutto sull'attesa di questi elementi; tuttavia l'intensità ritmica complessiva gioca su una serie di elementi che - a differenza che nella fiction - non si risolvono necessariamente in parti del contenuto testuale.

L'esempio più semplice ed evidente di un funzionamento di questo genere viene fornito dalle discussioni animate, o dalle interazioni prodotte da domande provocatorie o imbarazzanti. Quando Santoro domanda a Speroni dei rapporti tra la Lega Nord e i giudici, il pubblico sa bene che Speroni non dirà molto di più di quella che è la posizione ufficiale della Lega in proposito, ma ciò che importa e che è evento di rilievo è la sua esitazione e imbarazzo nel rispondere, impietosamente sottolineati dall'inquadratura in primissimo piano. D'altra parte anche la franchezza e la misura nel parlare del giudice Caselli sono elementi ritmicamente importanti, indipendentemente dall'interesse di quello che il giudice dice.

Si potrà obiettare, con ragione, che anche gli imbarazzi di Speroni e l'aspetto franco di Caselli sono elementi utili alla comprensione dei problemi che si stanno affrontando nella trasmissione: così come avviene nella fiction, dunque, anche qui gli elementi ritmicamente rilevanti coincidono con quelli di interesse globale. Resta però la differenza strutturale: poiché un film è una struttura argomentativa chiusa, il contributo rilevante che viene fornito a un certo punto ha un peso nella comprensione della situazione globale che è strettamente legato alla sua rilevanza dal punto di vista ritmico e tensivo. Nel caso del dibattito televisivo, invece, la rilevanza ai fini dell'andamento ritmico della trasmissione e quella ai fini della comprensione del problema sono collegate in un modo che non è assolutamente diretto. Tra l'uno e l'altro c'è di mezzo qualcosa che nella fiction non può esistere, che è l'evenemenzialità pura, l'attenzione nei confronti di un evento non prevedibile nel particolare (ma magari in generale attendibile).<sup>4</sup> Così è probabilmente vero che tutto

---

<sup>4</sup>. L'esempio migliore andrebbe visto in un'altra puntata de "Il rosso e il nero", in cui era presente Vittorio Sgarbi. Nel suo caso la scollatura tra la scarsa significatività delle sue parole e l'ampia spettacolarità del suo comportamento non ha bisogno di molti commenti.

quello che avviene o viene detto nel testo, che sia rilevante per la comprensione del problema, è anche rilevante ai fini ritmici; ma vi sarà anche una certa quantità di eventi rilevanti ai fini ritmici che non portano nessun contributo significativo alla comprensione del problema.

Nella trasmissione in analisi il tema è chiaro sin dall'inizio, e rimane presente con chiarezza in ogni momento. Con la ripresa dopo la pausa pubblicitaria, diventa anche evidente che il problema della mafia era solo un sottotema del tema generale, e che la seconda parte avrà come sottotema Tangentopoli. Nonostante la chiarezza e l'uniformità di tema e sottotemi, l'argomento specifico del discorso cambia con costanza e rapidità.

Nella prima parte si passa dalle reazioni popolari al pentimento di uno degli assassini di Falcone alle domande alla vedova del giudice Terranova. Nel corso del dialogo il discorso si sposta su Liggio, e i servizi successivi riguardano proprio lui, prima da vivo, poi da morto. Il dibattito si sposta sulla questione della decisione da parte della questura di Palermo di vietare il funerale del boss, poi a problemi riguardanti il coinvolgimento di poliziotti e magistrati.

Quando un tema viene affrontato troppo a lungo, intervengono articolazioni diverse nella modalità di esposizione. Il servizio sul funerale di Liggio, per esempio, il cui interesse tende a diminuire dopo qualche tempo, perché non vi si vede molto di più di un feretro che viene trasportato, è interrotto a un certo punto dal collegamento in diretta con la piazza di Corleone, dove hanno luogo alcune interviste e un dialogo con le persone in studio. Poi riprende, e dopo un poco viene nuovamente interrotto dal collegamento, e infine riprende ancora, ma con il commento in diretta del conduttore a Corleone.

In questo modo, ogni frammento acquisisce l'aspetto di una voce che contribuisce al dibattito e aggiunge un tassello al mosaico generale. L'articolazione moltiplica gli inizi e le fini, che sono sempre momenti di rilievo, e riesce a far sì che il discorso non appaia frammentato e interrotto, perché non si situa al livello del contenuto del discorso, che è il livello rilevante, cui l'attenzione è rivolta. Servizio sul funerale, diretta da Corleone o discorsi in studio, è sempre dello stesso tema che si sta parlando, e senza soluzione di continuità: la variazione nelle modalità espositive aggiunge diversità, novità (e quindi elementi di rilievo) senza disturbare la continuità del discorso.

Un altro aspetto importante per l'effetto ritmico complessivo è la scelta delle inquadrature. Ne *Il rosso e il nero* è notevole la

frequenza generale di inquadrature oblique, leggermente dall'alto o dal basso, di dettagli e di primissimi piani, di zoomate e carrellate che vanno a fermarsi su un viso o un particolare. Da un punto di vista ritmico, l'effetto di questa scelta si produce secondo due modalità distinte. C'è un primo effetto, più diretto, che è la semplice conseguenza della relativa rarità di queste inquadrature: le cose inquadrare ci appaiono diverse, più nuove - o meglio, viste in maniera più nuova. Questa aggiunta di novità crea piccoli effetti di rilevanza locali. E c'è un secondo effetto, più mediato: le cose così mostrate in questo modo più nuovo sembrano rivelare aspetti di sé non ancora noti. C'è quindi una funzione di scoperta della verità, che è delegata all'uso dello strumento di ripresa, il quale, a ulteriore conferma di questo, nei servizi come nella diretta, in collegamento come in studio, sembra spesso andare a cercare quello che le persone non necessariamente vogliono far vedere, o a cui non possono fare troppo caso, come i tic delle mani mentre si parla. Con questa seconda modalità, la rilevanza è ottenuta perché l'immagine stessa cerca di fornirci informazioni rilevanti alla comprensione del problema.

Il primissimo piano ha poi un suo uso particolare. Come abbiamo già visto in precedenza<sup>5</sup> il primissimo piano viene utilizzato per aumentare l'informazione rilevante durante le interviste, specialmente quando la parola dell'intervistato è lenta e scarsa. *Il rosso e il nero* non fa eccezione in questo. Va comunque notato come l'inquadratura sia in generale tanto più ravvicinata quanto più il discorso della persona inquadrata è lento e sofferto - mentre quando le discussioni degenerano in alterchi predominano i primi piani e i mezzi busti.

Lo stacco è per esempio evidente quando, verso la fine della trasmissione, Santoro domanda l'opinione di Caselli, fermando un'accesa discussione tra gli altri presenti, in cui Caselli non era intervenuto. Va aggiunto che Caselli, in tutta la trasmissione, ha parlato sempre e solo quando interpellato, e che siede in una posizione particolare rispetto agli altri, essendo investito anche di un ruolo di ospite particolare. Caselli inizia a parlare con un tono di voce lento, basso e pacato: il confronto con le frasi gridate di pochi secondi prima attribuisce a questo attacco un fortissimo accento ritmico. L'inquadratura passa dai mezzi busti o primi piani di poco prima al primissimo piano, quasi al dettaglio, in certi momenti, della parte centrale del volto del giudice. Sullo sfondo, il

---

<sup>5</sup>. Cfr. §2.2.

nero del fondo dello studio, invece degli abiti sfocati delle persone sedute nelle file posteriori a quella dell'inquadrato.

Caselli parla, e il tono delle sue parole si alza progressivamente, a mano a mano che dalle premesse del discorso si arriva verso le conclusioni, in parte interrotto e foraggiato da Santoro. Abbiamo così un effetto ritmico di crescendo, che sfocia di nuovo, alla fine, nel clima di dibattito generale e di voci che arrivano da diverse parti - compresa quella di Caselli, ora, ma sempre piuttosto distinta, quanto a tono di voce, dalle altre. A questo punto Santoro passa la linea alla segreteria, che ci aggiorna sui sondaggi in corso.

Le interruzioni sono un altro motivo di interesse della struttura ritmica della trasmissione. Di quando in quando, a intervalli all'incirca regolari, ma con maggiore frequenza nelle fasi più avanzate della trasmissione, la linea passa alla segreteria che comunica gli esiti dei sondaggi in corso. Si tratta di una specie di ritornello, tematicamente legato al resto della trasmissione, ma anche differente, che serve da un lato come ulteriore elemento di articolazione, e dall'altro come pertinentizzazione della diretta anche nel suo rapporto con il pubblico, e di conseguenza come sottolineatura generale dell'evenemenzialità complessiva (e di conseguenza realtà, verità) di quanto sta accadendo.

La facilità nell'introduzione di questi elementi differenti conferma l'impressione di struttura frammentaria con contenuti unitari che *Il rosso e il nero* ci ha presentato sin'ora. Se la frammentazione non fosse così sostanziale per la struttura testuale della trasmissione, queste interruzioni non potrebbero entrare così facilmente, vista la loro frequenza. Tanto più che, a metà trasmissione, c'è persino un'interruzione pubblicitaria, la cui palese rottura ritmica è in realtà del tutto neutralizzata rispetto alla logica complessiva della trasmissione. Ma qui entra in gioco anche un'altra articolazione tradizionale: quella tra primo e secondo tempo di un testo troppo lungo - sfruttata da Santoro anche con il cambio di argomento.

E' interessante notare che l'interruzione pubblicitaria a metà funziona molto meglio qui che non nei film, all'interno dei quali, per quanto la si voglia ritenere tradizionale e assestata nel gusto del pubblico italiano, appare sempre come una fastidiosa e irritante incongruenza ritmica. I film non sono infatti progettati per essere interrotti, né possiedono una struttura frammentaria. La pausa di qualche secondo che, nei cinema, divide il primo dal secondo tempo non è gradevole ma la si tollera perché è vuota, e l'accensione delle luci ci riporta a una realtà diversa, che è come

una parentesi rispetto a quella della fiction. Nel film, la pubblicità impone invece il suo ritmo, e sconvolge la fruizione. Ne *Il rosso e il nero* è, al contrario, quasi un momento di riposo, persino gradevole nella sua diversità.

Complessivamente, dunque *Il rosso e il nero* è un ottimo esempio di trasmissione che riesce a tenere un'elevatissima intensità ritmica, e di conseguenza a stimolare nello spettatore una continuità e intensità di attenzione, senza produrre l'impressione di rapidità e frenesia che troviamo, per esempio, in trasmissioni come *Mixer*<sup>6</sup>. Gli eventi di rilievo vi accadono e si succedono rapidamente, ma l'effetto di stabilità prodotto dalla persistenza del tema di fondo impedisce che questa rapidità venga tematizzata, mentre se ne sentono gli effetti sotto forma di intensità ritmica.

---

<sup>6</sup>. Cfr. §2.7.

## 2.6. *Spazio 5*

Canale 5, 17.3.1993 ore 22.30, durata 45 minuti

Si tratta di una trasmissione di approfondimento giornalistico, in seconda serata, dedicata teoricamente a qualsiasi pubblico, purché interessato all'approfondimento di questioni politiche e sociali, ma anche di costume o di sport. Ogni puntata comprende servizi di carattere estremamente vario, senza un legame tra loro.

La struttura della puntata in esame è estremamente semplice. Vi sono tre servizi, preceduti e seguiti da un brevissimo commento del conduttore in studio, interrotto a sua volta dalla pausa pubblicitaria. Il primo servizio è un'intervista a Ben Johnson, l'atleta americano sospeso per doping, quasi senza commenti. Il secondo è un servizio sulle donne della camorra e il terzo un servizio sulla mafia cinese a Roma.

Il testo è interamente risolto per mezzo di componenti enunciazionali. Che le parti introduttive in studio siano trasmesse in diretta o in differita è infatti del tutto irrilevante, vista la loro scarsa rilevanza, e la loro funzione unicamente introduttiva.

Il secondo e il terzo servizio sono interamente risolti con una narrazione verbale da parte del cronista, di cui le immagini rappresentano talora un ausilio, o più spesso, una generica illustrazione. Nessun tentativo viene fatto per vivacizzare l'esposizione: non ci sono testimonianze dirette (salvo una, brevissima e poco significativa), non ci sono immagini che possano parlare da sole, apparendo rilevanti per ciò che mostrano, non c'è nessun uso particolare di inquadrature e montaggio per creare momenti di rilievo. Tutto lo sviluppo è interamente delegato al discorso verbale, come anche, peraltro, seppur in altro modo, nel servizio sull'intervista all'atleta.

Così, la voce del cronista assume su di sé quasi interamente il ruolo di generatore di ritmo. Il tono generalmente concitato, la scansione degli elementi che fanno notizia, l'introduzione di elementi narrativi e dei loro sviluppi, vengono usati con una certa competenza per mantenere sopportabile il livello di intensità ritmica.

Purtroppo, la televisione non è la radio, e il gioco non regge. La successione delle immagini non riesce a fornire nessun senso ritmico o tensivo alla progressione del discorso verbale, e appare come un vuoto sovrappiù. Il discorso audiovisivo appare perciò

scarno e inconsistente, a prescindere dalla rilevanza di quello che viene detto, perché nessun supporto viene fornito alla sua realistica o veridicità tra i tanti che lo spettatore può legittimamente aspettarsi da una trasmissione televisiva.

Il risultato è una trasmissione dall'intensità ritmica estremamente povera, così povera che non si pone nemmeno il problema del suo alzarsi o abbassarsi. Il ritmo dei servizi è affidato a un'unica componente: lo sviluppo del discorso verbale. E il ritmo complessivo della trasmissione finisce per essere scandito dall'alternanza tra la povertà ritmica dei servizi e la ricchezza (e l'alta intensità) ritmica degli spot pubblicitari.

Amesso che vi siano spettatori la cui attenzione sia in grado di reggere una trasmissione di questo genere, le interruzioni pubblicitarie sono gli unici momenti in cui l'interesse venga davvero ravvivato, e gli spot pubblicitari l'unica parte che emerge. Per seguire fino in fondo una trasmissione come questa bisogna essere davvero fortemente interessati alle tematiche affrontate. Oppure, si sta solo facendo passare il tempo in attesa del *Maurizio Costanzo Show*.

## 2.7. *Mixer*

RAI 2, 15.3.1993 ore 21.30, durata 2 ore

*Mixer* è una trasmissione di approfondimento giornalistico, in prima serata, destinata a tutto il pubblico. Ogni puntata comprende servizi di carattere piuttosto vario. Nella puntata in oggetto si parla dell'omicidio della comunità di San Patrignano e in generale del problema del rapporto con i tossicodipendenti, delle condizioni di vita nelle carceri (con una lunga intervista a un imputato di Tangentopoli) e della storia di un tetraplegico che sta tentando di guarire dalla sua paralisi.

Il testo è organizzato secondo una struttura abbastanza semplice, alternando i servizi ai brevi commenti in studio. Si inizia, ancora all'interno della sigla di apertura, con l'anticipazione dei contenuti, e poi direttamente con il primo servizio, sul caso San Patrignano. Il servizio consiste di un po' di immagini della comunità e di dialoghi con i ragazzi, ma soprattutto di una lunga intervista a Muccioli. Il passaggio allo studio è rapido e improvviso. Minoli, il conduttore, commenta velocemente e introduce il secondo servizio che racconta il rapporto tra una madre e il figlio tossicodipendente, morto infine per overdose. Il servizio è strutturato come un'alternanza di spezzoni dove, su un collage di immagini significative, una voce recitante legge brani suggestivi dal diario della madre, e interventi della madre stessa. A conclusione del servizio, un brevissimo flash sullo studio lascia il campo alla pubblicità.

Alla ripresa, il conduttore introduce brevemente il servizio sulle condizioni di vita nel carcere di San Vittore. Il servizio è strutturato per brevi capitoli, ciascuno introdotto da un siparietto con il titolo, e alcune immagini di un detenuto e di un cancello chiuso, con il rumore improvviso di una porta che si chiude. Il servizio non ha commenti della voce fuori campo, consistendo interamente di immagini commentate dal dialogo tra la giornalista e i detenuti. Verso la fine, tra i temi presentati c'è anche quello di Tangentopoli, che serve a Minoli, nello stacco successivo in studio, a introdurre l'intervista a Enzo Carra.

L'intervista viene preceduta da una breve storia della carriera di Carra, mostrata rapidamente con immagini su uno schermo in studio, e raccontata dalla voce dello stesso Minoli. Dura molto a

lungo, svolgendosi in studio, e alternando l'immagine dell'intervistato alla ripresa d'insieme dei due dialoganti, mentre sullo sfondo in cromaki domina sempre il primo o primissimo piano di Carra.

Separato solo da un rapido siparietto (che riprende i motivi della sigla) parte l'ultimo servizio, che racconta la storia di Lorenzo, un giovane costretto alla sedia a rotelle molti anni prima a causa di un incidente d'auto, il quale, saputo grazie a un servizio di *Mixer* di due anni prima dell'esistenza di un centro di riabilitazione a Mosca, ha deciso di tentare anche lui. Il servizio inizia con una ricostruzione spettacolarizzata dell'incidente, seguita dal racconto di Lorenzo, della madre e del padre, e dall'annuncio della partenza per Mosca. E' direttamente Minoli dallo studio a spiegare che cosa c'è a Mosca e come sono andate le cose, riproponendo alcune immagini del servizio di due anni prima che spiegano chi sia Valentin Dikul, il direttore del centro di riabilitazione.

Il servizio prosegue raccontando il viaggio e la cura di Lorenzo, con immagini girate nei diversi momenti della sua esperienza: prima di partire, il viaggio, l'arrivo, i primi giorni a Mosca, i progressi, la vita a Mosca, i primi risultati. Il racconto è intercalato con interventi del conduttore in studio, che spiega e racconta a sua volta. Si conclude con la presentazione del numero telefonico che il pubblico potrà chiamare per dire la propria opinione e indirettamente partecipare così alla trasmissione del giorno successivo, che viene annunciata, e che godrà della partecipazione dello stesso Lorenzo con, conclude Minoli, "una sorpresa per tutti noi". Segue la sigla di chiusura.

*Mixer* è evidentemente un testo interamente costruito, in cui le componenti evenemenziali non giocano nessun ruolo. La cosa è evidente in tutti i momenti della trasmissione, e lo diventa ancora di più quando se ne analizza l'andamento ritmico e tensivo, che è - e lo si vede bene - attentamente e accuratamente progettato. Da questo punto di vista, *Mixer* è un testo molto più cinematografico che televisivo - e la forte importanza rivestita dalla componente narrativa ne è una conferma, come vedremo più avanti.

L'intensità ritmica complessiva non è solo molto alta, ma gioca apertamente ad apparire tale, sino, in certe situazioni, quasi al limite del fastidio. L'impressione di dinamicità viene presentata con forza sia dalla trasmissione nella sua globalità sia dalle sue parti singole. A essa contribuiscono numerosi elementi.

C'è, in primo luogo, lo stile recitativo del conduttore, dalla parlata veloce che scandisce le parole e moltiplica gli accenti

espressivi. Nel discorso di Minoli ci sono moltissimi elementi cui il tono di voce attribuisce rilievo; una parola su quattro o su cinque viene pronunciata alzando leggermente la voce e rallentando leggermente la velocità. L'effetto, è quella di un discorso fitto di particolari importanti, ottenuto ancora più per mezzo del tono di voce che di quello che viene effettivamente detto.

C'è poi un'attenzione costante a eliminare qualsiasi momento di pausa, anche minima. I passaggi dai servizi ai siparietti o alla conduzione in studio sono sempre repentini. La musica del siparietto o la voce di Minoli intervengono ancora prima che lo spettatore si possa essere reso pienamente conto che il servizio è finito - anche perché non gli vengono forniti, nella fase finale del servizio, i classici indizi stilistici (rallentamenti di ritmo, inquadrature d'insieme, fermo immagine) che annunciano una conclusione imminente. Così le nuove sezioni iniziano sempre con un anticipo percettivo rispetto alla conclusione delle vecchie, e la sorpresa che ne deriva costituisce ogni volta un notevole accento ritmico.

Sia il programma nella sua interezza che i singoli servizi sono di solito scanditi da ripartizioni in parti ulteriori segnalate con divisori omogenei. Il servizio sul carcere di San Vittore è scandito dal ritornare del siparietto con i titoli, sempre uguale, e progressivamente più frequente man mano che ci si avvicina alla fine. Il servizio sulla madre del tossicodipendente si basa sull'alternanza tra la sua voce vera e quella dell'attrice che legge le sue parole. Le interviste, sia in studio che fuori, sono in generale scandite dalle domande dell'intervistatore, sempre omogenee sia come provocatorietà di contenuti che come aggressività (trattenuta) del tono di voce. Il servizio su Lorenzo che va a Mosca è scandito dal ritornare degli interventi di Minoli dallo studio, dal tono più concitato e partecipe. La trasmissione nel suo complesso è scandita dal ritornare delle immagini dello studio, con o senza Minoli che commenta, e dal ritornare dei siparietti, marcati dalla musica rapida e incalzante.

L'effetto complessivo è perciò quella di un testo fortemente scandito da elementi che hanno una chiara e palese rilevanza ritmica. Se mi è consentito un paragone musicale, le trasmissioni analizzate nei capitoli precedenti hanno ritmi più o meno intensi, ma che esistono e producono il proprio effetto senza essere focalizzati e tematizzati in quanto tali, così come succede in tanti brani di musica classica, in cui il ritmo è ovviamente presente, visto che senza non si fa musica, ma non è un elemento messo in

rilievo. Viceversa, in molta musica jazz il ritmo è un elemento decisamente tematizzato e rilevante, e sulla sua messa in evidenza si fonda parte del discorso musicale. Qualcosa di questo genere succede anche con *Mixer*, in cui il ritmo non è solo intenso, ma anche battuto con forza e tendenzialmente regolare.

Questa impressione è confermata anche dal moltiplicarsi dei simboli di dinamismo negli arredi e nelle scenografie della trasmissione. C'è il siparietto in cui la parola *Mixer* viene mostrata in movimento, contemporaneamente su diversi tipi di schermi e con diverse modalità di trasformazione, c'è l'altro siparietto fatto solo di immagini dorate che si ricompongono in velocità, c'è il finto studio con grandi schermi e lo studio vero, anch'esso con due grandi schermi alle spalle di Minoli e una corona di televisori attorno a lui, tutti che trasmettono immagini di commento alle sue parole.

Questo effetto di moltiplicazione, di affollamento di elementi dell'informazione, vuole comunicare l'impressione della necessità di una grande rapidità per poterli cogliere tutti, e di un grande dinamismo nel farlo. L'alta intensità di ritmo, nel caso di *Mixer*, non è solo un effetto o uno strumento comunicativo, ma l'oggetto stesso della comunicazione della trasmissione, che, prima ancora di parlare di Muccioli, di Carra o del giovane Lorenzo, vuole parlare delle frenesia dell'informazione e mostrarsene pienamente partecipe e pienamente in grado di controllarla. Il tono di voce di Minoli esprime esattamente questo: è rapido e concitato per creare l'impressione dell'urgenza, ma le parole sono frequentemente accentuate e scandite per creare anche quella del controllo sull'urgenza.

L'alta ritmicizzazione complessiva del testo si accompagna a una forte narrativizzazione delle sue parti. In questo senso *Mixer* tende abbastanza ad assomigliare a un prodotto di fiction narrativa, a un film. Delle cinque sezioni in cui è articolata la puntata, solo quella che riguarda il carcere di San Vittore è meno evidentemente strutturata come un racconto, perché la situazione descritta è collettiva - ma a ben guardare anche lì la ragione dell'interesse, su cui si spinge, è l'insieme delle tante storie individuali che emergono dall'affresco che viene fatto.

Il servizio su Muccioli vuole presentare il dramma di un uomo diviso tra due morali, quella del rispetto dei suoi protetti e quella del rispetto della legge. La storia è già accaduta, e tutti ne conoscono gli elementi fondamentali, ma *Mixer* cerca di fornircene ancora altri, andando a scavare nel personaggio, mostrandocelo alle prese con una serie di domande pressanti e

provocatorie che lo “costringono” a rivelarsi davanti alla telecamera. Frammenti della storia si possono così aggiungere al mosaico che tutti possediamo.

Nel caso della madre del tossicodipendente, la storia è raccontata tutta lì, con le parole di lei, ora scritte ora pronunciate. Non si tratta di fiction solo perché ci aspettiamo che quello che ci viene presentato qui sia reale, ma dal punto di vista formale le differenze non sono particolarmente rilevanti.

Nel servizio su San Vittore ci viene presentata una situazione, che è però il risultato di tante situazioni personali, che emergono evidentemente e sono comunque il fatto di rilievo. Lo conferma la fine del servizio, con le parole della detenuta che spiega come passa il tempo in attesa del rilascio, l'evento comunque risolutivo di tutte queste vicende umane.

Prima dell'intervista a Enzo Carra, Minoli ci racconta la sua carriera nella Democrazia Cristiana e il modo in cui si è arrivati all'arresto e alla condanna. Così l'intervista è evidentemente un approfondimento narrativo di certi aspetti di questa storia.

In questi quattro racconti, i momenti narrativamente rilevanti di ogni storia vengono utilizzati per ottenere ulteriori accenti testuali. Nel caso di Muccioli, si tratta evidentemente della rivelazione dell'omicidio commesso dal suo assistito, che lo ha messo nella drammatica situazione di sapere e di non poter dire (fase della Manipolazione), e della decisione di parlare davanti al giudice (fase della Performance, come risoluzione del conflitto interiore e recupero della tranquillità). L'intervista insiste, ovviamente, su questi due aspetti, alla ricerca di altre possibili versioni della storia (alla ricerca, cioè, di altre storie), che creino ulteriori motivi di interesse narrativo. Non molto diversamente vanno le cose negli altri servizi.

Il quinto servizio, l'ultimo e il più lungo della trasmissione, è un racconto sotto tutti i punti di vista, anche quello dell'ordine degli avvenimenti. Mentre negli altri casi sapevamo più o meno già la storia, e i servizi la ripetevano per approfondirne degli aspetti, o per ribaltarne delle interpretazioni, qui la storia ci viene raccontata dall'inizio, passo dopo passo, ripresa e vissuta insieme con il suo protagonista. E' una storia vista da molto vicino, perché la stessa trasmissione *Mixer* ha avuto il ruolo di Destinante iniziale, e sta avendo - proprio con la ripresa e la trasmissione delle immagini - quello di Destinante finale.

Con questo servizio, dunque, si fornisce allo spettatore di *Mixer* l'opportunità di vivere da molto vicino una storia drammatica ma piena di speranza. Lo spettatore sta infatti vedendo

la storia raccontata, per così dire, *da dentro*, visto che la trasmissione stessa ne è parte. Gli interventi diretti di Minoli a commentare e raccontare il servizio si giustificano con questo: la storia di Lorenzo fa parte della storia della trasmissione, e viceversa. Dunque, Minoli in studio non è solo un narratore, ma un testimone e un personaggio della storia - e la storia stessa prosegue con il suo essere raccontata. Tanto più che, alla fine, si annuncia che la sera successiva Lorenzo sarà lì in studio a discutere con gli spettatori della sua vicenda.

La puntata di *Mixer* si chiude dunque con un accento molto forte: la promessa della conclusione in diretta, domani, della storia raccontata e presentata ora. Il coinvolgimento, già forte con il servizio, viene promesso ancora più forte l'indomani. Questa chiusura in fortissimo - ma corrispondente a una non-chiusura narrativa - si sposa molto bene con il tono ritmico e tensivo generale della trasmissione.

L'impressione costante di urgenza e rapidità produce infatti nello spettatore una continua aspettativa degli eventi immediatamente a seguire. Poiché la trasmissione sorprende di sovente lo spettatore con stacchi, inizie e conclusioni improvvise, lo spettatore è portato ad attendersi altri momenti forti. Poiché fornisce informazioni e rivelazioni su vicende del mondo, lo spettatore si aspetta sempre che qualcosa di importante, o almeno di rilevante, sia sul punto di esser detto. Poiché racconta una storia dall'inizio fino quasi alla fine, lo spettatore si aspetta la fine - e, al suo posto, trova la promessa della trasmissione di domani. Forse una piccola delusione narrativa, ma un'ulteriore sorpresa retorica e testuale.

Con questi livelli di intensità ritmica e di tensione evocata, l'attenzione dello spettatore è certamente continua, come quando si guarda un film - magari a episodi. La sfida è quella di riuscire a mantenere costanti questi livelli. Il problema, a questo proposito, è rappresentato dall'intervista a Enzo Carra, che costituisce il momento ritmicamente meno intenso della puntata.

La sua posizione al centro della trasmissione ha uno scopo duplice. Da un lato valorizza l'intervista come il momento più importante della trasmissione, in cui una certa dose (peraltro del tutto apparente) di evenemenzialità può fornire allo spettatore anche un poco del brivido dell'imprevisto. L'intervista è comunque il momento più vero, di più diretto contatto con una persona e la sua storia, e in questo senso può costituire il momento più forte della trasmissione.

Tuttavia, d'altro canto, ben difficilmente un'intervista - per quanto ben condotta sia quanto al dialogo sia quanto all'uso delle inquadrature - può mantenere gli stessi livelli di intensità ritmica di servizi giornalistici attentamente progettati. Da questo punto di vista, infatti, l'intervista a Carra rappresenta una fase di rilassamento ritmico e tensivo, e l'incalzare delle domande di Minoli non riesce a recuperare interamente la calma ostentata dall'intervistato. Così, la posizione centrale nella trasmissione si rivela anche una scelta prudente, perché la posizione centrale è quella di minore incidenza sull'impressione ritmica complessiva. Le posizioni iniziali sono infatti quelle che impostano il ritmo dell'intera trasmissione, fornendo allo spettatore il metro con cui regolarsi per il seguito; mentre le posizioni finali sono quelle che più condizionano il ricordo della trasmissione e quindi la propensione a frequentarla di nuovo.

Il rischio di *Mixer* non è dunque certamente quello di annoiare per mancanza di intensità ritmica, ma piuttosto il contrario. L'insistenza sull'urgenza e sull'intensità ritmica è tale da poter far sorgere il dubbio che sia veramente giustificata. Come s'è detto, l'intensità ritmica non viene solo utilizzata, ma è anche tematizzata, fatta oggetto implicito del discorso: lo spettatore non può non notarla. Non è detto, perciò, che la ritenga comunque giustificata. Gli argomenti trattati sono certo drammatici, e giustificano l'atteggiamento dell'informazione che viene prodotta su di loro.

Però non è detto che due ore di dramma ad alta intensità siano sempre gradite. Qualche volta l'alta spettacolarità associata al dramma viene sentita dallo spettatore per quello che è: un puro artificio narrativo.

## 2.8. *Il pianeta dei dinosauri*

RAI 1, 19.9.1993 ore 20.30, durata 2 ore

*Il pianeta dei dinosauri* è una trasmissione didattico-spettacolare in quattro puntate, trasmessa nel settembre 1993 la domenica in prima serata, e di conseguenza rivolta al grande pubblico, anche se con ovvio riferimento principale a un pubblico di giovanissimi. La trasmissione è costituita da due parti di un'ora ciascuna. La prima, registrata, è organizzata sulla falsariga di una trasmissione giornalistica in diretta, con servizi e collegamenti; però i collegamenti sono palesemente di finzione, visto che coinvolgono un alter ego del conduttore Piero Angela che si troverebbe dislocato nel Mesozoico, circa settanta milioni di anni fa, alla ricerca di immagini di dinosauri, e un "naturalista" che parla dai luoghi più diversi del mondo (Montana, deserto di Gobi, Texas...). La seconda parte si svolge invece in diretta e in studio, con qualche servizio e collegamento, ed è fondamentalmente basata su domande agli esperti da parte del pubblico in sala e per telefono, oltre che da alcune spiegazioni (talora illustrate sperimentalmente) fornite direttamente da Piero Angela, o presentate per mezzo di un servizio.

La prima parte, decisamente più spettacolare della seconda, è giocata in gran parte sui falsi collegamenti con inviati sul campo, i quali dialogano con il conduttore - anche se, evidentemente, i dialoghi sono preparati in anticipo e il conduttore dialoga con servizi registrati. L'inviato nel Mesozoico è infatti lo stesso Piero Angela. La finzione del collegamento in diretta con un luogo pericoloso è portata sino a un certo livello di drammatizzazione, con Piero Angela che, in alcune occasioni, si vede persino costretto a fuggire o nascondersi a causa dell'arrivo di animali pericolosi.

Al di là, dunque, di queste drammatizzazioni, la prima parte è organizzata come una lunga spiegazione di varie caratteristiche dei dinosauri e del modo di conoscerli. Il conduttore, vagando nel suo studio ornato di ossa e di moderni computer, e aperto sul fondo su un grande schermo, introduce servizi e collegamenti e costituisce la voce portante dell'intera struttura, o il ritornello stabile rispetto alle eventuali variazioni. Le quali variazioni consistono dei due tipi di collegamento, e dei brevissimi servizi su animali di oggi,

ritagliati da qualche trasmissione sulla natura, con cui si cerca di illustrare comportamenti che sono con ogni probabilità analoghi a quelli dei dinosauri.

L'intera prima parte è costruita così, alternando studio ed esterni, passando da una spiegazione all'altra, con occasionali momenti di tensione quando l'inviato nel passato si trova in situazioni interessanti o rischiose. Nel suo complesso, tuttavia, non viene fatto nessun tentativo di dare unità narrativa al percorso didattico, che si ritrova a essere una sequenza di presentazioni di nozioni interessanti, ma non necessariamente attraenti nei confronti di un pubblico che non possieda già un interesse extratestuale per il tema.

In altre parole, *Il pianeta dei dinosauri* gioca in larga misura sull'interesse per i dinosauri creato nel grande pubblico dal film di Spielberg *Jurassic Park*, ma non costruisce nella propria struttura un meccanismo tensivo che sia in grado di catturare gli spettatori il cui interesse non sia più che modesto. Il ricorrere dei momenti di interesse coincide evidentemente con le riprese dal passato, ma la tensione eventualmente generata da ciascuno spezzone si risolve in sé, e non produce aspettative nei confronti dei futuri spezzoni che non siano quelle di vedere altre scene tecnologicamente interessanti (quanto a effetti speciali) o altre specie di dinosauri. Dal punto di vista della capacità interna di creare aspettative e quindi una dinamica ritmica accattivante, la trasmissione è dunque estremamente scarsa. E se pure gli eventi, nella prima parte, sono numerosi e frequenti, manca sostanzialmente una ragione interna al testo per ritenerli rilevanti. Presumibilmente, l'interesse del pubblico nei confronti del tema può essere ritenuto un motore sufficiente per tenere viva l'attenzione.

Inoltre, le frequenti ripetizioni di scene già viste, anche se giustificabili esternamente per il loro alto costo di realizzazione, non aiutano certo a mantenere alta l'intensità ritmica. Una ripetizione può essere accettabile quando è evidentemente giustificata dalla logica interna del programma - ma se la giustificazione più evidente è esterna (per esempio, l'alto costo), vuol dire che le ragioni fornite internamente appaiono inconsistenti. Ne risente dunque la credibilità dell'enunciatore, e di conseguenza pure la possibilità di accettare le sue proposte di messa in rilievo di certi eventi testuali. Come conseguenza, anche il ritmo complessivo, deprivato di una quantità di elementi rilevanti, diventa ingiustificatamente di bassa intensità.

Il confronto con altre trasmissioni sul tema degli animali ci fa capire un poco che cosa non funzioni in questa, nonostante che la

finzione della diretta, e quindi dell'evenemenzialità, sia intesa a creare eventi imprevedibili, e quindi sorpresa, rilievo, e in fin dei conti quel genere di interesse che viene richiamato dalla alta intensità ritmica. Molto spesso infatti, un soggiacente filo narrativo è ben presente in questo tipo di trasmissioni, nelle quali ci viene mostrata, per esempio, una giornata della savana dall'alba al tramonto, con varie strategie di sopravvivenza. La puntata in esame del *Pianeta dei dinosauri* è dedicata alla predazione, ma si fatica davvero a trovare il tema unitario nelle numerose divagazioni, e non sembra esserci un percorso coerente, che permetta allo spettatore di formarsi delle aspettative, o di meravigliarsi di qualcosa che vede dopo sulla base di quello che ha visto prima.

La seconda parte, in diretta, segue un canovaccio più convenzionale, ma il discorso fatto fin qui continua a valere. In questa seconda parte è caduto anche l'aspetto di spettacolarizzazione che era così importante nella prima, e il suo aspetto è evidentemente quello di una trasmissione didattica, salvo che si presume che il tema interessi tutti. Nonostante la trasmissione si svolga in diretta, e arrivino diverse telefonate dal pubblico a casa che rivolge domande, l'interesse che essa può evocare è dovuto sostanzialmente a componenti enunciazionali, ovvero a quello che viene detto sui dinosauri e all'andamento di alcuni piccoli esperimenti preparati in studio. Non ci si attende che sul momento possa accadere nulla che sia di per sé rilevante, ma solo che vengano trasmesse delle conoscenze.

Il ritmo dominante è dato dall'alternanza delle domande e delle risposte, intercalato dalle osservazioni del conduttore, e di quando in quando rotto dalle sue spiegazioni e da alcuni brevi servizi. A maggior ragione che nella prima parte, l'interesse dello spettatore si giustifica solo se volontario: se non si fosse curiosi di sapere qualcosa sui dinosauri, non vi sarebbe ragione alcuna di mantenere la propria attenzione. Poiché, inoltre, l'attenzione che si richiede è continua, perché le domande e le risposte riguardano temi di una certa complessità, non si può nemmeno contare su uno spettatore distratto, dall'attenzione fluttuante.

Senza l'attenzione volontaria, dunque, il ritmo appare insopportabilmente lento - nessuna tensione tiene viva una qualsiasi attenzione indotta. Viceversa, per un'attenzione volontaria già viva di per sé, la trasmissione può apparire anche ricca di informazioni e di intensità ritmica, così nella prima come nella seconda parte. Ma non è questo, mi pare, che ci si dovrebbe aspettare da una trasmissione domenicale di prima serata.

## 2.9. *Ciak*

Canale 5, 14.11.1993 ore 22.30, durata 30 minuti

Si tratta di una trasmissione di informazione e promozione sul cinema, situata in seconda serata la domenica sera, rivolta a un pubblico generico e genericamente interessato. La puntata in esame comprende un servizio più lungo all'inizio e una serie di flash di durata breve o minima nel seguito.

Il programma ha una conduzione minimale, rappresentata da una annunciatrice che si limita ad anticipare i temi dei servizi. All'inizio riassume in poche frasi i principali eventi della trasmissione. Il servizio sul film *Caro Diario* di Nanni Moretti inizia con alcune riprese tratte dal film stesso, alternate a riprese reali di Nanni Moretti in situazioni simili (in vespa cioè, sia nel film che nelle riprese televisive). Il servizio è scandito dai momenti di un'intervista, alternate a un breve riassunto delle sue più recenti attività e al racconto di altre parti del film. Le immagini sono di solito tratte dal film o da comparse pubbliche del regista.

Segue la rubrica *La copertina di Ciak* in cui l'annunciatrice presta la voce a fornire alcune notizie su film americani in produzione, mentre scorrono le immagini relative - in rapidissimi flash. Poi annuncia il servizio sul nuovo film sulla famiglia Addams, un servizio breve, consistente di riprese del film commentate da un suo riassunto, alternate a un'intervista a una delle attrici. A conclusione viene anticipato il servizio successivo, prima che vada in onda la pubblicità.

Il servizio parte immediatamente dopo la pubblicità, raccontando dei videogiochi che vengono prodotti a partire dai film. Una voce narrante spiega la situazione, mentre vengono alternate immagini dai film e dai videogiochi relativi. Ancora senza annuncio parte anche il servizio successivo, che consiste di una breve intervista a Valeria Marini, che alterna l'intervista a scene di lei e a un breve racconto della sua carriera.

L'annunciatrice annuncia poi tre servizi su film italiani appena usciti o in lavorazione. Tutti e tre i servizi - tutti piuttosto brevi - alternano scene dal film con riprese fatte sul set dalla troupe di Ciak, e il racconto della trama a interviste ad attori e registi. La pubblicità segue annunciando un film in programmazione sulla

rete la sera successiva, e il suo imminente commento nel seguito del programma. Alla ripresa, infatti, va in onda un breve servizio su *Johnny Stecchino*, con qualche scena del film, il racconto del tema affrontato, e una breve intervista al regista Roberto Benigni.

Alla sua ultima comparsa, l'annunciatrice esordisce con il programma della trasmissione della domenica successiva. Poi annuncia il brano - un cartone animato - che accompagnerà i titoli di coda.

Si tratta di una trasmissione basata unicamente su componenti enunciazionali e sulla costruzione di una intensità ritmica dall'apparenza piuttosto elevata - anche se povera. In altre parole l'effetto dinamico che la trasmissione comunica allo spettatore è basato quasi unicamente sulla brevità dei servizi e, al loro interno, delle scene e delle parti del discorso. Il maggiore motivo di accentuazione ritmica è così dato dal cambiamento di scena o di servizio.

I servizi sono infatti tutti costruiti all'incirca nel medesimo modo, attraverso una rapida alternanza di brani tratti dai film in oggetto, commentati dalla voce esterna, e interviste ad attori e registi. Quando l'argomento del servizio non è un film, l'alternanza è tra altri elementi, ma non si differenzia particolarmente. Tutti i servizi, brevi o lunghi che siano, mostrano più o meno la stessa intensità ritmica.

Poiché non viene posto un rilievo particolare su nulla, e tutto scorre con la medesima rilevanza, non ci sono ritmi enunciativi o narrativi particolari che vengano a combinarsi con quello rapido del montaggio, e l'intero effetto della trasmissione è giocato su di esso. Nemmeno, infatti, vengono generate tensioni o aspettative di qualche tipo (l'annuncio dei contenuti fatto all'inizio è molto vago, quasi una formalità).

Il risultato è un testo che evidentemente non mira a mantenere viva l'attenzione dello spettatore, bensì a fornire, piuttosto, un'impressione complessiva leggera e frizzante. L'attenzione con cui può essere seguito è perciò altrettanto leggera, e il testo non darebbe di più a uno spettatore che lo seguisse con vera attenzione. Non vi sono sorprese e non ci sono cambiamenti di ritmo: persino la transizione alla pubblicità non è davvero avvertita come un cambiamento di tono - tantopiù che, poiché all'inizio e alla fine dei grappoli di spot si trovano dei promo, e si tratta spesso di promo di film, la transizione è ammorbidita con il passaggio attraverso questi momenti di carattere intermedio.

Nel complesso, comunque, l'intera trasmissione ha una consistenza che ricorda quella degli spot pubblicitari. L'alta e

costante intensità ritmica, accoppiata a una bassissima ricchezza di componenti ritmiche e tensive, è una caratteristica quasi regolare dell'andamento degli spot, dove una grandissima quantità di informazione fornita in pochi secondi sembra voler far dimenticare la scarsa rilevanza effettiva di quella stessa informazione.

## 2.10. *Nonsolomoda*

Canale 5, 14.11.1993 ore 23.00, durata 30 minuti

In onda immediatamente dopo *Ciak*, *Nonsolomoda* ne condivide il tipo di pubblico e numerose caratteristiche formali, a partire dalla vocazione promozionale. La trasmissione è articolata su un piccolo numero di servizi registrati, che si susseguono senza intermezzi in studio.

La puntata in esame inizia con la sigla, e, al suo interno, l'anticipazione dei contenuti. Un breve servizio su una sfilata di Krizia apre la trasmissione, seguito da un servizio piuttosto lungo sulle novità nel mondo degli scooter. Dopo la pubblicità, un lungo servizio su Pamplona è seguito da uno, un po' più breve, su un hotel di Milano aperto da poco, e poi da un altro, ancora più breve, sulla realizzazione del calendario della L'Oréal. (I titoli dei servizi sull'hotel e sul calendario L'Oréal sono accompagnati, in basso, dalla scritta "messaggio promozionale", ma la posizione in cui si trova non la mette davvero nella possibilità di farsi notare). La pubblicità separa la fine del servizio dai titoli di coda, le cui immagini riprendono la sfilata di Krizia su cui si era aperta la trasmissione.

*Nonsolomoda* è piuttosto simile a *Ciak* per struttura complessiva e modalità ritmiche di massima. L'intensità ritmica è piuttosto alta, anche se forse in misura un po' minore che nell'altra trasmissione; e comune è l'impressione di stare osservando un prodotto promozionale, ricco di informazione di scarsa rilevanza.

Tuttavia, a differenza di *Ciak*, *Nonsolomoda* riesce a costruire con i suoi servizi un ritmo molto più ricco, e, in certi casi, situazioni notevoli di aspettativa e di tensione - pur scontando anche momenti di evidente caduta di ritmo, soprattutto nei servizi più direttamente pubblicitari.

Comune a tutti i servizi è il ritmo delle inquadrature e del montaggio. Le inquadrature sono sempre (con l'eccezione delle sfilate di moda) in movimento oppure brevissime, spesso dedicate a particolari (anche di difficile decifrazione visiva), o caratterizzate da angolature di ripresa inconsuete. L'effetto di un montaggio di questo tipo è quello di una continua sorpresa, e richiede allo spettatore una notevole ginnastica interpretativa.

Ancora comune all'intera trasmissione è il rapporto tra il montaggio, il discorso verbale di accompagnamento e la musica della colonna sonora. La musica gioca infatti sempre un ruolo importante, per nulla di sfondo. I brani trasmessi vengono nominati in sovrascritta, e non di rado la struttura del montaggio è organizzata insieme a quella musicale: passaggi da un brano all'altro corrispondono a passaggi da una sezione di un servizio a un'altra, stacchi nella musica vengono fatti corrispondere a momenti di cambiamento o ripresa concettuale nel discorso verbale o visivo. Nel caso del servizio su Pamplona, decisamente il più riuscito della trasmissione, in molti momenti tutto il montaggio è costruito da una serie di inquadrature brevissime che si alternano seguendo i momenti accentati del brano musicale di accompagnamento, così che le immagini sembrano di commento alla musica, piuttosto che viceversa.

Frequenti sono sempre le articolazioni in parti o sezioni. Il servizio sugli scooter si apre con una breve sezione dove vengono riprese scene da un precedente servizio di *Nonsolomoda*, sugli scooter storici. L'accompagnamento musicale è una canzone degli anni trenta, mentre la voce dello speaker è morbida e con ombre di rimpianto. Il passaggio alla sezione sul presente è marcato da uno stacco musicale, con l'inizio di un brano molto ritmato, il passaggio dai toni morbidi e campestri dell'ambiente della prima parte a quelli brillanti e netti della esposizione degli scooter, mentre anche il parlato diventa improvvisamente più duro e più rapido. La transizione è improvvisa, netta e chiara: un notevole punto di rilievo.

Il servizio su Pamplona è articolato in "capitoli", ciascuno individuato con evidenza da una musica differente, ma anche dedicato a un tema differente. Momenti di maggiore rapidità si alternano a momenti dal ritmo locale più lento, come quando, dopo un brano musicale piuttosto rapido, l'inquadratura si sofferma sul campo lungo di una strada con un anziano che lentamente la attraversa, e il brano che inizia contiene solo una voce di donna che declama in spagnolo senza musica. Seguono altre inquadrature di persone, riprese con il teleobiettivo in una forte dimensione di solitudine e distanza, mentre la voce passa dalla recitazione al canto.

L'uso dell'anticipazione tensiva è frequente e interessante. Nel servizio sugli scooter la parte iniziale campagnola, con riprese di vecchi modelli, è evidentemente un'introduzione a qualcosa che deve arrivare, perché non corrisponde all'annuncio del titolo. E' interessante notare che anche il ritmo di questa introduzione,

diverso e più rilassato da quello generale della trasmissione, contribuisce a creare l'impressione che si tratti di un'introduzione, e di conseguenza ad aumentare l'aspettativa per l'inizio del servizio vero e proprio.

Ci sono infatti rallentamenti di ritmo che sono strettamente funzionali all'effetto complessivo, e non vanno confusi con le vere e proprie cadute. Nel caso che abbiamo visto, il rallentamento viene utilizzato per ingenerare delle aspettative nello spettatore, e trasportare così un rilievo ancora maggiore sulla parte di testo che segue.

Ancora meglio è affrontato il meccanismo tensivo nel servizio su Pamplona. L'unica cosa che tutti sanno su Pamplona è che è la città dei tori, e che ogni tanto questi tori vengono liberati nelle strade e la gente corre con loro. Il servizio inizia ignorando deliberatamente l'argomento. Poi, come per caso, tra le tante immagini che si alternano per frazioni di secondo, inizia a comparire quella di un toro che corre, ma presa da uno schermo televisivo, e quindi sgranata, difficile da leggere. Questa immagine è l'unica che ricorre, di quando in quando, sull'argomento.

Bisogna aspettare piuttosto a lungo perché si inizi ad affrontare il tema. La sequenza, già descritta, con la voce recitante in spagnolo e le inquadrature di gente sola, continua, sulla stessa musica e con la stessa lentezza nell'alternanza delle inquadrature, mentre lo speaker inizia a parlare della Fiera di San Fermin e dei tori. La sequenza è così lenta che lo spettatore si aspetta che si concluda con un'improvvisa transizione a una sequenza che riprenda la rapidità standard, magari proprio con immagini della Fiera di cui si è appena parlato.

Invece con il cambio di musica, il discorso passa su Hemingway, e il ritmo aumenta solo leggermente. Le immagini della Fiera che vengono mostrate sono prese sempre dalla televisione, e sono sgranate e al rallentatore. Vengono mostrate in alternanza con vecchie stampe e vecchie fotografie di toreri.

Al cambio successivo di scena, ancora non ci viene mostrato l'Encierro, ma si passa a intervistare un pittore. Il cambio di argomento è solo apparente, perché il pittore parla solo dei tori e della loro festa, cui sono dedicati i suoi dipinti e un suo libro. Mentre il pittore parla, le immagini della Fiera si fanno più frequenti, ma sono sempre viste attraverso il diaframma dell'immagine televisiva sgranata e del rallenty. A questo punto, tutta l'attenzione dello spettatore è rivolta ad attendersi immagini dell'Encierro, e quando, dopo tutta questa attesa, queste finalmente

arrivano, sono distanziate e rapidamente alternate nel montaggio o molto mosse, come è in tutto lo stile della trasmissione. Sono inoltre nuovamente al rallentatore, e alternate con le immagini televisive. La musica è ritornata veloce e ritmata, ma il commento verbale tace, ed è sostituito da brevi frasi sottoscritte, che aumentano l'effetto un po' da allucinazione o da sogno.

Dall'ultima immagine del toro si passa all'immagine dell'arena vuota, e la colonna sonora è un forte battito del cuore. Poi inizia la musica da arena, mentre la cinepresa segue gli spalti dell'arena con una carrellata che, per i ritmi della trasmissione, appare molto lunga. Sempre con la musica dell'arena, l'immagine diventa quella di nuvole che si muovono nel cielo, poi il cartello con il nome della città, poi il siparietto di *Nonsolomoda*, solamente sul quale la musica scema e si spegne. La tensione è stata accumulata sino a creare un momento di dramma visto da lontano, trasportato poi come evocazione su una serie di immagini quasi immobili, che si chiudono - nonostante l'evidenza della fase conclusiva in cui ci si trova - di nuovo con una piccola sorpresa. Il nuovo servizio inizia senza che l'eco del vecchio si sia ancora spenta.

E' un peccato che questa capacità di creare varietà e anche aspettativa e tensione non riesca a essere mantenuta pure nei due servizi che seguono. Entrambi, evidentemente, pagano lo scotto di essere in realtà messaggi promozionali, non riuscendo a nascondere del tutto questa natura sotto la superficie patinata dei servizi di *Nonsolomoda*.

La differenza rispetto ai servizi precedenti, a cui anche questi sono molto simili quanto ad abilità nel montaggio e nella strutturazione delle parti, è l'eccessiva insistenza del discorso sulle qualità positive dell'oggetto. Regge abbastanza bene il servizio sull'hotel milanese, ma nel servizio sul calendario L'Oréal quando la voce dello speaker nomina i prodotti che vengono usati per l'acconciatura della modella il suo tono di voce è troppo simile a quello degli spot pubblicitari veri e propri per non rompere la magia. Il richiamo a un contesto imprevisto e fuori luogo è così improvviso da rompere la continuità di situazioni che hanno costituito il ritmo sino a ora. Tanto più che, in chiusura, l'inquadratura si sofferma decisamente troppo a lungo - in un contesto di inquadrature brevissime e in movimento, dalla frequenza molto alta - su un prodotto L'Oréal. Dopo questo, la pubblicità che segue non disturba nemmeno più tanto.

Evidentemente destinata a un pubblico generico, *Nonsolomoda* sfrutta le migliori possibilità di una trasmissione dal carattere soprattutto enunciazionale, riuscendo a catturare e a

trattenere l'attenzione del suo spettatore. Un'attenzione fluttuante non è esclusa, viste le caratteristiche del testo, ma molti dei servizi hanno una struttura così fortemente connessa da stimolare la continuità dell'attenzione, anche quando catturata nel corso del testo. Pur senza fare uso di strutture narrative particolarmente forti (ma un'ombra di forme narrative è presente in molti servizi), i servizi riescono a costituirsi come testi pieni di attrattive e di fascino - un po' come testi poetici o testi musicali, dove non c'è bisogno del racconto per tenere avvinto il fruitore.

L'ombra dell'andamento da spot pubblicitario non scompare mai del tutto dai servizi di *Nonsolomoda*. Pur essendo questi testi più lunghi e più complessi, l'intensità ritmica piuttosto alta e la drammatizzazione notevole per dei contenuti che normalmente non la meriterebbero sono caratteristiche comuni con la televisione pubblicitaria. E tuttavia, quando questa finalità non è così evidente da rovinare persino l'andamento della trasmissione, sembra che *Nonsolomoda* sia riuscita ad acquisire molte delle caratteristiche migliori di questo modo di costruire testi.

## 2.11. *Mi manda Lubrano*

RAI 3, 17.11.1993, ore 20.30, durata 2 ore

*Mi manda Lubrano* è una trasmissione di indagine e discussione sui problemi del consumo e dei servizi sociali, in onda in prima serata, e rivolta all'intero pubblico. Ogni puntata comprende un piccolo numero di argomenti di discussione, che vengono affrontati separatamente, con l'aggiunta di alcuni veloci richiami ad altri problemi. Nella puntata in esame si parla di disservizi postali, delle modalità di determinazione dell'importo della tassa sull'immondizia e del parmigiano grattugiato.

La trasmissione inizia immediatamente dopo la trasmissione precedente (*La cartolina di Barbato*), mostrando il conduttore, Antonio Lubrano, tra le telefoniste, con un'anticipazione dei temi che saranno affrontati e un invito a intervenire telefonicamente per portare le proprie esperienze. Segue la pubblicità e poi l'inizio vero e proprio del programma, con una sigla scherzosa che vede Lubrano alle prese con i problemi dei disservizi pubblici e degli imbrogli privati. Lubrano entra in scena con una zucca in mano e si dirige verso una porta finestra che dà su un balcone. Ripreso dall'esterno, si rivolge alla signora dirimpettaia, rinnova l'invito a telefonare, e annuncia il secondo e il terzo tema della serata. Poi introduce il primo tema per mezzo di uno spezzone di film con Totò.

La parte della trasmissione dedicata ai disservizi postali copre più di metà della durata complessiva ed è divisa in due sezioni di identica struttura, ciascuna dedicata a un differente problema specifico. Entrambe le sezioni iniziano con una "lettera recitata", brani registrati dove un gruppo di attori mette in scena la lettura di una lettera dove viene esposto il problema. Dopo i commenti di Lubrano vengono invitati in scena alcuni testimoni, che successivamente raccontano la propria esperienza, con sostanziosi aiuti da parte del conduttore. Al suono di "Radames, discolpati", entrano a questo punto alcuni responsabili dei servizi sotto accusa, che discutono con Lubrano e spiegano la propria posizione e le ragioni dell'amministrazione. La discussione continua, anche con interventi telefonici e interventi dei testimoni in studio. Occasionalmente viene interpellato un esperto (un avvocato) che

siede in posizione privilegiata ma marginale sul fondo dello studio.

La seconda parte, dedicata alla tassa sull'immondizia, inizia, come la prima, con la presentazione del tema fatta dal balcone, prendendo spunto dalla medesima lettera, tenuta nel becco da una colomba impagliata - che era stata utilizzata per introdurre il primo tema, e che ora viene aperta. Anche questa seconda parte è costruita secondo lo schema di ciascuna delle sezioni della prima parte (lettera recitata, testimoni, Radames, telefonate), ma il "Radames" è più un testimone competente che un vero e proprio imputato.

La terza parte è invece del tutto differente. Più breve delle altre, si presenta come un dialogo con tre esperti che presentano i risultati di un'indagine sulle caratteristiche del parmigiano grattugiato, e di un'analisi comparata di alcuni prodotti commerciali. Il tono polemico è molto minore, mentre vengono sottolineati aspetti didattici.

Alla conclusione, Lubrano "lancia un sasso nello stagno" sollevando con poche parole un altro problema sui servizi pubblici. Presenta poi la piccola lezione del "truffologo", sotto forma di una divertente scenetta registrata, durante la quale scorrono i titoli di coda. Infine, in studio, Lubrano, di nuovo sul balcone, saluta la dirimpettaia e rivela il significato della zucca portata in scena all'inizio: "Signora, contro la truffa usi la zucca". Saluti, rientro in studio inquadrato in campo lungo dall'alto, applausi del pubblico in sala, dissolvenza.

*Mi manda Lubrano*, pur essendo quasi interamente in diretta, è un testo in cui le componenti enunciazionali giocano il ruolo principale, lasciando spazi precisi e ben delimitati a quelle evenemenziali. Questi spazi sono sostanzialmente di due tipi: il dibattito con il "Radames" e la telefonata in diretta con le sue immediate conseguenze (di solito strettamente legate al dibattito con il "Radames"). Tutto il resto, pur accadendo in diretta, è evidentemente preparato con attenzione, sino a un notevole livello di dettaglio.

D'altro canto, i dibattiti con i "Radames" e le telefonate sono evidentemente esibiti come il momento forte della trasmissione, la quale - dal punto di vista dell'organizzazione ritmica e tensiva - si presenta così nella sua globalità (con l'eccezione della terza parte) come una cornice enunciazionale ad alcuni eventi cruciali che accadono al suo interno. Questo tipo di organizzazione permette di giocare su elementi tensivi, e su una certa finalità o direzionalità in ciascuna delle sezioni della trasmissione, indirizzando le

aspettative dello spettatore verso l'evento cruciale del dibattito con il "Radames".

Ciascuna delle prime tre sezioni della trasmissione (le due della prima parte e quella che costituisce la seconda parte) ha una chiara struttura narrativa: vi è un atto di Manipolazione iniziale, dove un Destinante (l'autore della lettera che viene recitata) investe l'Eroe di una missione. L'Eroe è chiaramente Lubrano medesimo, chiamato a *punire* in qualche modo il responsabile del misfatto. Vi è una fase di acquisizione di Competenza, in cui l'Eroe si documenta, con l'aiuto di testimoni; e vi è poi la Performance, il combattimento vero e proprio, in cui l'Eroe sconfigge l'Antieroe, qui nella forma del o dei Radames. La sconfitta è ovviamente solo retorica, nella forma di una cortese e ironica messa alla gogna<sup>7</sup>, ma riceve comunque ugualmente Sanzione alla fine dai commenti dello stesso Lubrano, Eroe, narratore e Destinatore Finale di se stesso. L'intera vicenda, poi, così risolta e chiusa, proprio per il suo carattere di vittoria solamente retorica, si presta bene a essere vista come atto iniziale di Destinazione (Manipolazione) all'interno di una storia a venire di maggiore portata, che è la storia della vera e propria risoluzione del problema. Lo stesso Lubrano, quando minaccia i suoi Radames di trascrivere le loro dichiarazioni di intenti, per poi andare a verificarne in seguito il loro rispetto, avvalta questa visione delle cose: l'evento che si consuma nella trasmissione è, augurabilmente, l'inizio di una vicenda che si svolge nella società reale, e porterà alla vittoria (o alla sconfitta) chi vuole migliorare le cose.

Per questa ragione, e nonostante il suo dominante carattere enunciazionale, *Mi manda Lubrano* appare invece fortemente determinata come *evento* essa stessa. Si tratta del caso, solo apparentemente paradossale, di un evento chiaramente narrativizzabile e narrativizzato, che incide sul mondo proprio perché del mondo abbiamo un'immagine narrativizzata. E una

---

<sup>7</sup>. Si noti che i momenti più forti della trasmissione sono proprio quelli in cui un Radames si difende così male che Lubrano arriva a "vibrare di giusta ira", per quanto contenuta. In queste situazioni la risoluzione del conflitto è evidentemente a favore dell'Eroe. Un po' più deboli sono invece quei casi in cui è "il cattivo", cioè l'Antieroe a vincere, ovvero i casi in cui il "Radames" è così bravo a difendersi che Lubrano non riesce a trovare ragioni sufficienti per dargli stoccate efficaci. D'altro canto, questo è il rischio dell'evento in diretta, e la mancata vittoria dell'Eroe è una possibilità contemplata - tanto più che, in fase di Sanzione conclusiva, Lubrano è di solito tranquillamente in grado di minimizzare la situazione e di far passare comunque il proprio discorso.

narrativizzazione così intensa e palese non può essere costruita senza un'attenta progettazione precedente.

E' chiaro dunque che le singole sezioni della trasmissione di Lubrano sono altrettanti discorsi (narrativamente organizzati), che confluiscono nel discorso complessivo di fondo: qualcosa come “Non facciamoci mettere i piedi sulla testa da nessuno, né pubblico né privato”. Nessuna tra le altre trasmissioni analizzate parte da un assunto ideologico così chiaro ed evidente. In *Mi manda Lubrano* ogni sezione è un evidente applicazione particolare della tesi di fondo, con una chiara articolazione retorica e una morale. La mossa geniale è stata quella di riuscire a piazzare nei momenti cruciali della Performanza degli eventi in diretta, evidentemente non organizzati, o perlomeno organizzati solo da ciascuna delle due parti in lizza separatamente, come in un qualsiasi reale conflitto.

Questa struttura narrativa così ben determinata permette alla trasmissione di avere un andamento tensivo e ritmico molto ben definito, analogo a quello di qualsiasi narrazione. Vi è una crescita di tensione, e di conseguenza di ritmo, dall'inizio fino alla risoluzione del conflitto, con punte locali nei momenti cruciali della Manipolazione e dell'acquisizione di Competenza, e vi è un'ultima piccola ripresa con la Sanzione finale, qui di solito costituita dalla parole di Lubrano che chiude la sezione e passa alla successiva. Anche il tipo di attenzione che viene indotto nello spettatore è di conseguenza analogo a quella dei testi narrativi, ovvero continua e di intensità crescente.

Assicurato dunque un andamento macroritmico alle varie parti della trasmissione in questo modo, *Mi manda Lubrano* si ingegna continuamente di mantenere viva l'attenzione dello spettatore attraverso una serie di innumerevoli piccole trovate tra il sarcastico e il paradossale, in modo da creare un microritmo di fondo intenso e frizzante: dal piccolo enigma della zucca sottobraccio, con cui Lubrano entra in studio (e che sarà rivelato solo alla fine, creando un estremo guizzo di interesse, e una conseguente estrema punta ritmica), ai piccoli eventi paradossali come i discorsi sul balcone alla signora dirimpettaia, al sasso gettato nello stagno, alle “lettere recitate”, al brano del film di Totò, agli stacchetti con canzoni i cui testi commentano ironicamente il tema del discorso, al “Radames, discolpati”... per non dire dell'eloquio curioso, sempre sarcastico e a volte dalla terminologia e sintassi un po' retrò dello stesso conduttore. E' questo ritmo di fondo di piccoli eventi un poco assurdi a dare alla trasmissione il suo tono e la sua unità ritmica complessiva. Un po'

come in un film comico in cui i macroritmi del racconto sono accompagnati dal microritmo insistente delle gag, *Mi manda Lubrano* costruisce la sua piacevole e divertente rete di microtensioni (“quando arriverà la prossima boutade?”, “che cosa sta per tirar fuori di nuovo, Lubrano?”).

Va comunque osservato che nella terza parte della trasmissione il calo ritmico è piuttosto evidente. La struttura di questa parte è diversa da quella delle altre: non c'è drammatizzazione, e il dialogo non appare come preparazione a un conflitto o come conflitto vero e proprio. Anzi, tutti i dialoganti stanno dalla stessa parte, e il tono complessivo è didascalico. Resta, a mantenere il ritmo complessivo a un buon livello di intensità, la conduzione di Lubrano, con sue caratteristiche già sottolineate. Resta l'interesse extratestuale nei confronti del tema affrontato.

Aiuta, inoltre, un altro tipo di aspettativa, che è quella delle fasi conclusive della trasmissione, animate da una serie particolarmente viva di piccoli eventi paradossali: il “sasso nello stagno”, la lezione del professore “truffologo”, i saluti di Lubrano al balcone con disvelamento dell'enigma della zucca. Anche per chi subisce il calo di interesse, l'attesa dell'intensificazione ritmica conclusiva può essere un ragionevole motivo di attenzione.

Nel suo complesso, con la relativa eccezione della terza parte, *Mi manda Lubrano* ci offre l'immagine di un programma non narrativo e non di finzione, che è però in grado di approfittare di una parte notevolissima delle caratteristiche tensive e ritmiche di questi generi di testualità, sia a livello macro che microstrutturale. Ci mostra inoltre ancora l'esempio di una trasmissione estremamente ed evidentemente preparata in anticipo, e a carattere fortemente enunciazionale (addirittura sotto forma di dimostrazioni di tesi), che appare tuttavia nel suo complesso sostanzialmente come un evento che sta accadendo e che può influire su altri eventi della nostra realtà. Così facendo, può ulteriormente approfittare delle potenzialità tensive delle situazioni evenemenziali, dove l'aspettativa sul “come andrà a finire” è rafforzata ulteriormente dal fatto che il conflitto sta accadendo proprio lì, mentre noi lo guardiamo - e poiché nessuno lo ha scritto prima per farcelo leggere poi, nessuno può dire come andrà a finire.

## 2.12. *Blob*

RAI 3, ore 20.05 durata 20 minuti

*Blob* è una breve trasmissione quotidiana di intrattenimento, una rubrica, basata sul montaggio di spezzoni televisivi tratti dai palinsesti del giorno precedente, con occasionali inserzioni di altri brevi spezzoni - di solito cinematografici - con carattere di commento, per analogia o per contrasto. Esistono anche versioni di *Blob* settimanale, ed edizioni speciali, dedicate a temi televisivi specifici.

Si tratta di una trasmissione evidentemente composta di componenti enunciazionali, ma non c'è un discorso che leghi le varie parti. Tutto è giocato sul contrasto o l'analogia tra gli spezzoni che si succedono, la cui alternanza crea situazioni grottesche e divertenti.

L'intera struttura ritmica di *Blob* è giocata quasi su un'unica componente: la sorpresa, modulata in un piccolo numero di modi. La sorpresa può riguardare infatti il contenuto dello spezzone, che mostra chiaramente situazioni televisive inconsuete, spettacolari o semplicemente imbarazzanti; oppure può riguardare il taglio di montaggio, che tronca improvvisamente una scena, per passare a un'altra affatto diversa; oppure può riguardare l'accostamento di montaggio, con cui si costruiscono muti commenti attraverso il semplice avvicinamento testuale. Una forma più particolare della sorpresa è data dall'iterazione eccessiva, o tormentone: uno spezzone (o un tema) sulla cui significatività (di solito nel campo del ridicolo o del grottesco) si vuole insistere viene riproposto numerose volte nel corso della trasmissione, come un improvvisato ritornello. Anche un ritorno può essere naturalmente qualcosa di inatteso, ma quando si ripete più volte può iniziare a essere atteso, determinando aspettative e modulazioni tensivo. Il *Blob* quotidiano fa un uso relativamente scarso di questa tecnica, che si trova usata con maggiore intensità nei *Blob* speciali, evidentemente realizzati con più cura e un tempo maggiore a disposizione.

Ove attraverso la ripetizione si riescano a ingenerare aspettative nello spettatore, l'andamento ritmico-tensivo di *Blob* si avvicina a quello della musica colta, che gioca sulla generazione di aspettative e tensioni nell'ascoltatore e su vari modi di risolvere tali aspettative. Alla base dell'andamento ritmico di *Blob*, il ritmo

rapido della continua sorpresa viene rotto occasionalmente con spezzoni di durata incongruamente maggiore. In questo contesto in cui, poiché nulla è tematizzato, tutto può essere significativo, queste cadute di ritmo improvvisi appaiono però come il loro opposto, ovvero momenti cui il cambiamento di ritmo conferisce un particolare rilievo, e le rende punte ritmiche. Il ritmo di base, di primo livello, costituisce cioè un'uniformità la cui rottura crea sorpresa, e la sorpresa è ragione a sua volta del determinarsi di una punta ritmica. Questa punta è, se vogliamo, di secondo livello - ma l'effetto ritmico complessivo non risente molto di una differenziazione tra livelli, specialmente se si tratta sempre di rilievi dovuti allo stesso genere di matrice ritmica: la sorpresa.

Perché si dia ripetizione, e di conseguenza aspettativa e tensione ritmica, non c'è bisogno che lo spezzone ripetuto sia il medesimo, non c'è bisogno cioè che si presenti un vero e proprio tormentone. Già il ritorno di spezzoni appartenenti al medesimo genere o alla medesima trasmissione è sufficiente a mettere in moto questo genere di meccanismi. Lo spettatore sa, per esempio, di doversi aspettare spezzoni tratti da telegiornali, spesso con le espressioni vacue e leggermente imbarazzate dei giornalisti che attendono la partenza di servizi che tardano ad arrivare - o con qualche dichiarazione incredibile di Emilio Fede.

D'altro canto, il ritmo della continua sorpresa per il cambio di tema è così forte in *Blob* da soffocare il più delle volte la rilevanza di eventuali aspettative, a meno che il tormentone non sia così ribadito ed evidente da essere palesemente posto al centro, o almeno in uno dei centri dell'attenzione.

Dal punto di vista dell'attenzione, è ovvio che l'attenzione nei confronti di *Blob* è interamente indotta, visto che la trasmissione non possiede alcun tema specifico che possa rievagliare un interesse extratestuale dello spettatore. Per questa stessa ragione, anche l'attenzione più fluttuante è adeguata a una fruizione di *Blob*: poiché il ritmo dominante è sempre quello dell'improvvisa alternanza di spezzoni, lo spettatore distratto perderà, semmai, solo il ritmo secondario - quando vi sia - prodotto dal ritornare di spezzoni o di temi.

### 2.13. *Detto tra noi*

RAI 2, ore 15.30 17.3.1993, durata 2 ore circa

Si tratta di una trasmissione di intrattenimento in fascia oraria di bassa audience, rivolta a un pubblico generico, identificabile in una certa misura nelle casalinghe. La trasmissione non ha un tema generale identificabile, e alterna chiacchierate in studio di carattere mondano con un ospite a servizi e interventi su eventi di cronaca ora drammatici ora teneri o divertenti. Nella puntata in oggetto i momenti di una chiacchierata con l'attore comico Maurizio Micheli vengono alternati con il racconto - in studio - di una madre che sospetta che la figlia da tempo scomparsa sia stata uccisa dal genero, con il collegamento con un paese del Veneto dove il fratello di una persona morta in un incidente d'auto di carattere doloso chiede giustizia nei confronti del colpevole, con un servizio sull'Alitalia, con un collegamento con una casa dove da poco è nato un bimbo, e con un gioco telefonico.

La struttura della puntata, a partire dai saluti iniziali della conduttrice Mita Medici, può essere rappresentata con lo schema seguente:

A'BACapsABADABpB'EB'AFAGAHABAG'

In questo schema la lettera *A* rappresenta la conduzione di Mita Medici, che dialoga con l'attore comico Maurizio Micheli (in *A'*, all'inizio, la Medici è ancora da sola, e apre la trasmissione); la lettera *B* rappresenta la conduzione di Piero Vigorelli, che dialoga con la signora che ha perduto la figlia (*B'* è Vigorelli da solo che presenta o commenta il servizio sull'incidente d'auto, rappresentato da *E*); *p* sono le interruzioni pubblicitarie. Tutte le altre lettere occorrono una sola volta: *C* è un gruppetto di anticipazioni dei servizi e dei collegamenti, che precede la sigla *s*; *D* è un servizio leggero sull'Alitalia, con risvolti umoristici, ma anche un chiaro fine pubblicitario; *E* è il collegamento con la località del Veneto dove è avvenuto un incidente d'auto con caratteri di dolosità; *F* è un breve spazio, dal carattere un po' ironico, dove si nomina lo sponsor e un concorso indetto da questi; *G* è un gioco telefonico, condotto da Memo Remigi, basato sull'individuazione di una parola mancante nel testo di una canzone, mentre *G'* vede ancora Memo Remigi che canta insieme

con Micheli; *H* è un servizio da una casa dove è nato da poco un bambino.

Come si vede, gli elementi che costituiscono la trasmissione sono davvero vari. Possono essere ricondotti però a due modalità, una serio-drammatica, che corrisponde alla conduzione di Vigorelli, e una leggero-faceta, che corrisponde alla conduzione della Medici. Se riduciamo lo schema a queste due modalità, e trascuriamo la fase strettamente iniziale, precedente alla sigla, dove si trovano sostanzialmente delle anticipazioni, lo schema diventa (dove S=serio, L=leggero, p=pubblicità):

LSLLLLSpSSSLLLLLLLLSLL

Se si considera che le sezioni serio-drammatiche sono decisamente di durata maggiore di quelle leggere, la trasmissione può essere vista come un'alternanza all'incirca omogenea delle due componenti, che inizia e si conclude con sezioni leggere, ma dove alle altre sezioni è comunque attribuita una rilevanza particolare. L'opposizione tra le due componenti è sancita nella trasmissione dalla completa separatezza degli spazi della Medici e di Vigorelli, i quali, per quanto può vedere lo spettatore, potrebbero anche non trovarsi nel medesimo studio; e anche dalla completa separatezza dei loro discorsi, visto che i due non dialogano mai, e il massimo dello scambio comunicativo consiste nel passarsi la linea alla fine di una sezione.

Le sezioni di carattere serio-drammatico sono in numero minore e di maggiore durata, ma l'andamento complessivo della trasmissione è segnato in massima misura dal "ritornello" costituito dall'intervista, o meglio dalla conversazione, tra la Medici e Micheli, la quale ritorna alla conclusione di ogni altra sezione, riprendendone vagamente i temi, trasfigurati, in ogni caso, in argomenti di conversazione leggera. A questo ritornello leggero si contrappone comunque il ritornello serio-drammatico, composto di un numero molto minore di ricorrenze - di maggiore durata, costituito dal dialogo tra Vigorelli e la madre della ragazza scomparsa.

*Detto tra noi* è dunque caratterizzato da un macroritmo fondamentale, che è scandito dall'alternanza di temi leggeri e temi drammatici, ciascuno dei quali a sua volta è costituito da una componente che si sviluppa lungo l'intera trasmissione e altre componenti minori, ognuna risolta nel proprio spazio unitario. Gran parte di queste componenti hanno caratteristiche narrative più o meno accentuate.

Nonostante si svolga quasi completamente in diretta, *Detto tra noi* è risolta molto di più su componenti enunciazionali che su

componenti evenemenziali. Lo spazio che rimane infatti all'incertezza dell'evento che si produce in diretta è molto piccolo e ben controllato, riducendosi alla banalità delle telefonate del gioco - normalmente dai contenuti ben prevedibili - e a eventuali comportamenti imprevisi delle persone interpellate, come quando la signora in studio scoppia in lacrime mentre rivolge un appello. Del resto, questa enunciazionalità è necessaria alla costruzione di una trasmissione il cui contenuto è fatto soprattutto di storie - mentre, come anche in altri casi, l'evenemenzialità viene limitata all'eventuale sviluppo in diretta di queste storie, una volta però che l'inquadramento nelle linee narrative impostate nella trasmissione ha limitato gli sviluppi possibili a pochi casi ben definiti.

Il caso di narrativizzazione più chiaro è quello della sezione ricorrente dove una madre racconta la storia del matrimonio della figlia e la sua scomparsa, probabilmente per mano del violento marito. La storia è raccontata per parti, prima anticipata dal conduttore, che ne delinea i fatti principali, poi dalla viva voce della madre, spesso interrotta dalle domande del conduttore, o dalle lunghe pause per far proseguire le altre sezioni del programma. A ogni ripresa, i fatti si definiscono sempre di più, e può parere allo spettatore di avvicinarsi a una soluzione che ci si aspetta poi da una auspicata telefonata in diretta - ma che in realtà non arriverà. Questa storia lasciata in sospeso più volte rappresenta uno dei maggiori motivi di continuità nell'attenzione dello spettatore verso la trasmissione, e i suoi momenti sono presumibilmente anche i momenti di maggiore tensione e rilevanza, e quindi di maggiore intensità ritmica. Va notato che a ogni ripresa della sezione, il conduttore riassume brevemente la storia, in modo da permettere la comprensione di quanto sta accadendo anche agli spettatori che avessero iniziato a guardare la trasmissione - o semplicemente a porle attenzione - in quel momento.

La sezione ricorrente di carattere leggero, in cui la Medici conversa con Micheli, non ha un tema preciso, ma le domande riguardano comunque la storia personale, i gusti e la personalità dell'ospite. A fronte di un dramma familiare da grand guignol, c'è questo divagare in storielle leggere e autoconclusive, ma intrecciate tra loro: la commedia che l'attore sta recitando, il rapporto con il figlio, l'amore per la cucina, la sua infanzia... Il ritornello è leggero, e ricava spesso la propria rilevanza dal contrasto con ciò che l'ha preceduto.

Il collegamento con il paese nel Veneto ci racconta, per voce di parenti e testimoni, la storia di un incidente mortale, provocato

da un litigio tra un automobilista e un motociclista. Anche qui la tecnica è quella dell'approfondimento progressivo, della discesa dal generale al particolare, che vincola lo spettatore attraverso l'attesa di venire a conoscere il particolare fondamentale per capire come siano andate effettivamente le cose.

Il servizio dalla casa dove è nato un bambino ci mostra il lieto evento come conclusione di una storia d'amore che ci viene brevemente raccontata dai protagonisti, e si conclude con gli auguri di futuri positivi sviluppi.

La rilevanza di ciascuna di queste narrazioni viene sottolineata non soltanto dalle parole dei relativi conduttori, ma anche attraverso un frequente scorrere sullo schermo di sottoscritte che ora puntualizzano il ruolo della trasmissione (“Una storia crudele. Detto tra noi in diretta da...”) ora rammentano gli aspetti fondamentali dei fatti che si stanno raccontando, di solito con toni che ricordano da vicino quelli melodrammatici dei titoli dei giornali popolar-scandalistici. Questi sottotitoli, oltre ad avere il ruolo di informare sulla situazione gli eventuali nuovi spettatori, o gli spettatori dall'attenzione fluttuante che abbiano perso le fasi immediatamente precedenti, assolvono due funzioni di carattere ritmico-tensivo. In primo luogo, sottolineando retoricamente la rilevanza dei fatti in esame, aumentano il peso degli accenti ritmici; in secondo luogo costituiscono esse stesse un elemento comunicativo in più, che deve essere interpretato mentre si sta seguendo la linea testuale principale. Entrambe queste funzioni hanno l'effetto di aumentare l'intensità ritmica, anche se la prima agisce sui ritmi eminenti, principali, e la seconda sui ritmi di sfondo.

Si noti che la proliferazione delle sottoscritte scorrevoli è una componente necessaria a questa trasmissione, ed è strettamente correlata al frazionamento delle sezioni e alla loro distribuzione su tutto il corso della trasmissione. A ben guardare, infatti, le ragioni dell'interesse volontario extratestuale di questa trasmissione sono bassissime. In altre parole, tutta l'attenzione che questa trasmissione può ingenerare nello spettatore proviene dalla propria struttura, ovvero da come trasmette i propri (scarsi) contenuti. Come in una qualsiasi testualità narrativa di finzione, non c'è un motivo che non sia il desiderio di continuare a fruire di quello di cui si sta fruendo per restare attaccati al testo.

Tuttavia, la testualità narrativa di finzione può giocare su strumenti stilistici e su complessità narrative che sono negate a chi voglia mostrare quotidianamente delle storie che possano destare qualche interesse. In altre parole, mentre un regista

cinematografico o un romanziere possono costruire un testo dove una madre racconta della scomparsa della figlia, e possono farlo durare due ore o più senza tediare lo spettatore (perché possono fare uso di tutte le abilità della scrittura letteraria o cinematografica), chi deve mostrare una storia vera raccontata da un suo protagonista, non può far conto di solito su una abilità narrativa paragonabile a quella. Di conseguenza, se il racconto della signora venisse concentrato tutto in una sola sequenza potrebbe facilmente risultare troppo lungo e pesante, così come accadrebbe probabilmente se raggruppassimo tutte le sequenze del dialogo tra la Medici e Micheli e le guardassimo una di seguito all'altra. La frammentazione delle varie componenti testuali e la loro alternanza impedisce quindi che le inevitabili gigionerie ritmiche dei racconti in diretta divengano sensibili, perché ogni sezione finisce prima che l'attenzione dello spettatore sia saturata.

Le sottoscritte scorrevoli hanno una funzione analoga alla frammentazione, seppur in misura minore. Servono infatti a introdurre nel gioco un elemento differente, che aumenta la complessità e permette di sopportare certe lungaggini dei discorsi in diretta delle persone comuni, lungaggini che sarebbero altrimenti molto meno tollerabili. Il rischio, con le sottoscritte, è che vengano fatte scorrere sopra situazioni complesse a sufficienza da bastare da sole a tenere l'attenzione. In questo caso le sottoscritte di commento sarebbero percepite solamente come un elemento di confusione e disturbo. In altre parole, se il narratore è bravo, non ha bisogno che lo si aiuti; anzi, cercare di farlo vuol dire peggiorare l'effetto complessivo per eccessiva saturazione di informazione.

Il gioco, più volte annunciato nel corso della trasmissione, costituisce un momento di particolare rilievo. Da notare è la continua posticipazione del momento cruciale della risposta. Chi telefona, lo fa sostanzialmente per fornire una risposta e vincere il premio, e quando chiama si mostra ansioso di giocare. Ma se tutti coloro che chiamano si limitassero a dire il proprio nome e a fornire immediatamente la propria risposta, il gioco si risolverebbe in una raffica di risposte; si perderebbe così la tensione e l'attesa che caratterizzano l'arrivo di ogni risposta. Lo spettatore si domanda sempre "Sarà la risposta esatta quella che sta per arrivare? E sarà la risposta che ho in mente io?". Il dilazionamento cui il conduttore costringe le persone che telefonano è funzionale alla creazione e al mantenimento di questa tensione, sulla quale si basa il successo spettacolare del gioco e la sua intensità ritmica.

Gli stessi scherzi e battute con cui il conduttore fiorisce il suo discorso hanno prima di tutto una funzione dilatoria.

Nel complesso *Detto tra noi* è realizzato per una fruizione potenzialmente distratta e incostante. Non è necessario che l'attenzione dello spettatore sia intensa, non è necessario che sia continua. Ciascuna delle parti, della durata di pochi minuti, può essere fruita in completa autonomia dalle altre: persino i vari spezzoni della sezione ricorrente con la madre che racconta sono fruibili senza aver seguito quelli che precedono, visto che tra riassunti del conduttore e sottoscritte di commento, la vicenda è facilmente inferibile nella sua globalità. Si ipotizza perciò uno spettatore che viene catturato a momenti, e la cui attenzione è potenzialmente libera a ogni cambio di scena.

D'altro canto, la trasmissione gioca molte carte sul tentativo di mantenere una certa continuità dell'attenzione, che non è necessariamente una costanza. Lo spettatore sa che può riservare un'attenzione diversa a parti diverse del programma, e che mentre il racconto della madre richiede un'attenzione viva, il dialogo con Micheli può essere tranquillamente trascurato.

A questa attenzione fluttuante corrisponde un'intensità ritmica ondeggiante, caratterizzata da punte che possono essere anche molto elevate e da momenti di rilassamento in attesa dei prossimi avvenimenti di rilievo. Un modello di trasmissione per chi tiene la televisione accesa mentre sta facendo altro; un modello di "televisione di sottofondo".

## 2.14. *Il pranzo è servito*

Rete 4, 18.3.1993 ore 12.45, durata 1 ora

*Il pranzo è servito* è un telequiz, destinato potenzialmente a qualsiasi pubblico, disposto in parte prima in parte dopo il TG delle 13.30. La gara si svolge tra due concorrenti ed è basata su domande e qualche gioco di abilità. A interrompere la continuità della gara stanno due spazi per gli sponsor (articolati ciascuno con un piccolo gioco che ha per protagonista qualcuno del pubblico), un gioco con il pubblico e una scenetta comica recitata dagli stessi conduttore a aiuto-conduttore, oltre a numerose interruzioni pubblicitarie. Il TG separa il grosso del programma dalla sua parte conclusiva, con l'ultimo e decisivo gioco.

Trattandosi della messa in scena di un conflitto, la strutturazione di carattere narrativo è implicita, anche se la dominanza appartiene alle componenti evenemenziali. Avevamo già avuto occasione di osservare<sup>8</sup>, infatti, che il telequiz, come - in diversa misura - tutte le gare spettacolarizzate, costituisce una struttura all'interno della quale può svilupparsi una storia direttamente davanti ai nostri occhi. Chiunque vinca la gara, si tratterà della storia del suo combattimento e della sua vittoria. Le componenti enunciazionali costituiscono il frame all'interno del quale accadono gli eventi rilevanti.

Questo comporta che le varie fasi di una trasmissione a quiz costituiscano altrettanti momenti di rilievo, nella misura in cui corrispondono a fasi narrative specifiche. Per esempio, il superamento delle varie prove coincide con altrettante acquisizioni di Competenza, mentre il superamento della prova finale costituisce la fase della Performance, in cui l'Eroe sconfigge definitivamente l'Anti-eroe e si impossessa dell'oggetto della contesa. La Sanzione coincide con le congratulazioni e i festeggiamenti da parte del conduttore, che, inevitabilmente, concludono lo spettacolo.

All'interno di questa struttura, che *Il pranzo è servito* percorre fedelmente come ogni telequiz, troviamo un certo numero di componenti di disturbo. Si noti che, per orario e approccio al pubblico, *Il pranzo è servito* si propone in maniera ben diversa da

---

<sup>8</sup>. Cfr. 1.5.4.

telequiz classici come il *Rischiatutto*. In quei casi la focalizzazione sul conflitto era massima, e la fruizione del programma era in larga misura basata sulla tensione generata dall'incertezza della conclusione. Anche eventuali digressioni erano perciò finalizzate in quella direzione, nella peggiore delle ipotesi come tecniche dilatorie, con lo scopo di ritardare l'esito e quindi di aumentare ulteriormente la tensione.

Nel nostro caso, il pubblico cui la trasmissione è destinata non è un pubblico di cui si possa supporre un'attenzione intensa e continua. L'orario all'incirca prandiale, e la distribuzione attorno al TG, fanno piuttosto pensare a un'attenzione rilassata e un po' fluttuante, attenta ai particolari più che all'insieme. Lo dimostra il fatto che le scene non direttamente collegate al gioco mostrano una rilevanza non minore di quelle del gioco - con la relativa eccezione della parte finale, quella della ripresa dopo il TG.

La struttura complessiva è perciò quella di una narrazione (un conflitto) non particolarmente pregnante, in cui sono posti in rilievo più i singoli momenti che non la progressione verso la vittoria, intercalata da intermezzi pubblicitari (ritmicamente assai più pregnanti delle scene della trasmissione) e scenette diverse, le quali, pur nella loro pochezza, riescono a ottenere un rilievo anche maggiore delle fasi effettive del gioco. Nella seconda parte, dopo il TG, il conflitto ritorna invece la ragione dominante di interesse, con la sfida finale e il tentativo da parte dei concorrenti di riuscire a far sì che “il pranzo sia servito”. Possiamo ipotizzare che la seconda parte, più breve e rapida della prima, sia rivolta a un pubblico più ampio, che comprende anche le persone che si sono intanto sintonizzate sul canale per vedere il TG. La sua struttura più classica (per un telequiz) è dunque destinata ad attirare l'attenzione di potenziali futuri spettatori sulla trasmissione stessa, o comunque a produrre l'impressione del “gran finale” con la risoluzione brillante del conflitto e l'apoteosi del vincitore.

Più in particolare, va comunque notato che gli spazi destinati agli sponsor, nonostante il rilievo che viene loro attribuito dal cambio di scena e di tono, finiscono per apparire come delle vere cadute ritmiche, persino rispetto al ritmo tranquillo e certamente non particolarmente intenso del resto della trasmissione. Lo sforzo di caratterizzare questi spazi con dei piccoli giochi, per omologarli al tono complessivo della trasmissione, finisce per produrre un effetto negativo. Le persone che vengono chiamate a partecipare non sono, nella loro individualità, sufficientemente caratterizzate da creare una tensione verso la loro riuscita nella gara, peraltro comunque troppo breve; né la gara di per sé riesce mai a essere

abbastanza intrigante da coinvolgere lo spettatore al livello, sia pur basso, in cui è coinvolto nel gioco principale.

Meglio vanno le cose con il gioco collettivo con il pubblico, che finisce per essere uno dei momenti più intensi della prima parte della trasmissione, giocato com'è sull'intensità dell'attenzione e sull'accelerazione ritmica. Purtroppo un momento così intenso non può che essere breve: l'alta intensità, se non è sorretta da un forte interesse di fondo, stanca molto rapidamente - tanto più se l'attenzione complessiva è blanda e rilassata.

A livello microritmico, quello che crea l'andamento generale della trasmissione è sostanzialmente l'eloquio del conduttore, con i suoi toni ora ironici, ora incoraggianti, ora esaltanti, e con le piccole azioni smaccatamente comiche che vengono di quando in quando benignamente accettate. Anche questa è una costante in questo genere di trasmissioni. Il conflitto tra i contendenti, che crea i macroritmi, ha tuttavia bisogno di essere sostenuto e raccontato continuamente, per acquisire realtà. Poiché l'azione dei contendenti è inevitabilmente rara, limitandosi alla risposta alle domande o al superamento delle gare, la funzione del conduttore è quella di raccontare anche tutto quello che non si vede, evocando le situazioni e i sentimenti dei contendenti, il contesto e i precedenti.

In più, in una trasmissione come questa, in cui il conflitto non è nemmeno particolarmente focalizzato, il discorso del conduttore assume un'importanza ancora maggiore per permettere il passaggio tra il gioco e le altre componenti della trasmissione, e per ricordare continuamente che cosa stia succedendo a un pubblico fondamentalmente distratto o appena sintonizzatosi in attesa del TG.

Come per altre trasmissioni di intrattenimento di carattere "leggero", si ha l'impressione che i momenti retoricamente sottolineati, quelli ritmicamente più intensi, in cui l'attenzione dello spettatore viene richiamata con forza, siano alla fine proprio quelli in cui la trasmissione viene interrotta dagli spot pubblicitari. Se c'è dunque chi accusa l'intrattenimento di essere un'attività fine a se stessa, questo non è proprio il caso delle trasmissioni come *Il pranzo è servito*.

## 2.15. *OK Il prezzo è giusto*

Canale 5, 12.11.1993 ore 18.00, durata 1 ora

Si tratta di una trasmissione di intrattenimento, basata su una serie di giochi con il pubblico in sala, diretta al pubblico televisivo del tardo pomeriggio, presumibilmente casalingo. I giochi sono basati sull'indovinare il prezzo di prodotti che vengono via via presentati.

La trasmissione è costruita su una serie di spezzoni con lo stesso schema, che si ripetono più volte. Dal pubblico in sala vengono chiamate quattro persone, che partecipano al gioco iniziale di promozione. La persona promossa deve superare un altro gioco per vincere un premio in palio, e viene comunque promossa al turno successivo. Al suo posto viene chiamato un altro spettatore e il gioco di promozione è ripetuto. Dopo che tre persone hanno superato questa fase, vi è tra loro un'ulteriore eliminazione (la "ruota della fortuna"), dalla quale esce il primo finalista. L'intera procedura viene ripetuta sino ad avere un secondo finalista. Alla fine i due finalisti si affrontano nel tentativo di indovinare il prezzo di un insieme di prodotti.

Non è chiaro se la trasmissione venga trasmessa in diretta o in differita, ma la cosa non è nemmeno di particolare rilevanza. All'interno di uno schema di gioco del tutto rigido, le componenti che costituiscono le ragioni di interesse e attenzione sono comunque del tutto evenemenziali. Persino le piccole divagazioni della conduttrice Iva Zanicchi hanno l'aria di nascere sul posto, provocate da qualche osservazione casuale nel corso stesso della trasmissione.

Trattandosi di una gara, come in altre trasmissioni di questo tipo, abbiamo dunque una struttura ritmico-tensiva del macrolivello basata su uno schema di carattere narrativo molto rigido, aperto (nella sua evenemenzialità) solo per quanto riguarda *chi* vincerà la gara. D'altro canto, come anche ne *Il pranzo è servito*, la gara non costituisce veramente il motore ritmico fondamentale, che è piuttosto basato sulla ripetizione di gesti e situazioni: le gare di qualificazione, i giochi individuali, le grida di entusiasmo del pubblico, l'intervista al neo-qualificato, le battute di scherzo con il cameraman. Questi eventi si susseguono senza respiro, con un'intensità ritmica altissima, che contrasta

singularmente con l'ampio spazio e le lunghe spiegazioni che vengono fornite per ogni prodotto presentato, di cui si deve indovinare il prezzo.

Il contrasto complessità/semplificata che sottolinea l'opposizione tra eventi in studio e prodotti presentati è ulteriormente accentuato dalla mascherina un po' flou che circonda le immagini dei prodotti. Anche negli spazi dedicati agli sponsor il ritmo si calma leggermente, ponendoli in evidenza per contrasto - pur ritornando quello di sempre non appena viene effettuato il gioco dello spazio-sponsor.

L'altro rallentamento, funzionale alla generazione di una breve tensione, si ha con la prova finale, da cui uscirà il vincitore della puntata. Tuttavia, pochissimo spazio viene invece lasciato alla Sanzione dei festeggiamenti conclusivi, visto che la trasmissione si conclude rapidamente come si era svolta.

Nel complesso dunque, un ritmo frenetico accompagna il susseguirsi di eventi molte volte ripetuti, trovando un ricorrente punto di rallentamento nelle presentazioni dei prodotti, e alcuni più forti e significativi rallentamenti negli spazi-sponsor e nella gara conclusiva. La trasmissione è evidentemente fatta per catalizzare l'attenzione del suo pubblico, che non viene lasciato un istante senza l'impressione che qualcosa di nuovo e importante stia succedendo, ma che sottolinea continuamente soprattutto gli oggetti commerciali che presenta.

L'attenzione del pubblico può essere fluttuante, ma l'alta intensità ritmica e l'intensa e continua sottolineatura retorica dei momenti nodali inducono a non abbandonare la visione. In questo senso, il rallentamento ritmico indotto dagli spazi-sponsor comporta il rischio di costituire il momento del distacco per quello spettatore che stia cercando di sottrarsi all'attenzione, ma non riesca ad abbandonare il gioco perverso dell'alta intensità ritmica. Il rallentamento ritmico degli spazi-sponsor funziona come sottolineatura e messa in rilievo solo se l'attenzione dello spettatore è sicuramente stabilizzata.

Allo stesso modo, l'evento finale della sfida non pare porsi davvero in tutta la sua rilevanza di Prova Decisiva del conflitto raccontato. E' piuttosto - senza comunque perdere del tutto quella caratteristica - un'ennesima ripetizione dello schema "indoviniamo il prezzo del prodotto", in grado, evidentemente, di coinvolgere lo spettatore in una personale gara e vittoria. Lo schema narrativo è un quadro di fondo che convive e talora collabora con lo schema iterativo dominante, costituendo una leggera linea tensiva, di per

sé comunque sufficiente ad attribuire un senso complessivo e un'unità retorica alla trasmissione.

## 2.16. *Occhio allo specchio*

Canale 5, 14.11.1993 ore 21.40, durata 50 minuti

Si tratta di una trasmissione di intrattenimento a carattere comico, trasmessa la domenica in seconda serata, rivolta a qualsiasi pubblico. La trasmissione è interamente basata sulla presentazione di una serie di sketch registrati, con situazioni da Candid Camera; l'unica eccezione è costituita da un balletto a metà del programma. Anche i due spazi per gli sponsor sono organizzati con una breve presentazione e un filmato di Candid Camera.

*Occhio allo specchio* è costituita di componenti quasi esclusivamente enunciazionali. Un poco in studio e moltissimo negli sketch, tuttavia, la componente evenemenziale rappresenta la principale ragione di interesse. In studio il conduttore Paolo Bonolis scherza bonariamente con un pubblico in parte costituito dagli attori delle stesse scenette che vengono mostrate, inducendo, di quando in quando, piccole reazioni di divertito imbarazzo. Nei filmati, come in qualsiasi Candid Camera, ciò che interessa (e diverte) è l'inconsulta reazione delle vittime di fronte a fatti inconsueti e talvolta imbarazzanti.

E' ovvio ed evidente a qualsiasi pubblico che qualsiasi evenemenzialità di questo tipo è filtrata e montata per entrare a far parte di un discorso organizzato. Ciononostante il potere di testimonianza della macchina da presa fa sì che alle scene registrate rimanga l'aspetto evenemenziale più importante, ovvero la spontaneità della reazione delle persone coinvolte. Si tratta cioè, in qualche modo, di documenti originali, con l'apparenza di essere spezzoni di vita quotidiana del mondo normale, extratelevisivo, se pur in situazioni inconsuete.

Ogni brano di Candid Camera ci mostra alcune persone che sono protagoniste di microstorie. Queste persone ritengono di trovarsi in una situazione normale, si ritrovano invece inserite in una variante strana e un poco imbarazzante di quella situazione, e reagiscono in qualche modo. Dopo di che, di solito, il gioco viene svelato.

E' interessante che gli sketch non ci mostrino le varie microstorie una per una. Viceversa, si assiste a brani paralleli dell'una e dell'altra, in maniera che anche lo sviluppo narrativo

delle microstorie sia grosso modo parallelo. Alla fine solo di una vittima viene mostrato il sollievo quando apprende dello scherzo.

Con questa tecnica è possibile presentare al pubblico situazioni da Candid Camera di grande semplicità e brevità, senza correre il rischio della ripetizione. Se infatti venissero presentate una dopo l'altra e nella loro globalità le vicende di tre o quattro persone alle prese con il medesimo problema, le seconde non sarebbero che la ripetizione della prima. Lo spettatore conosce bene ormai lo schema figurativo di una Candid Camera, e si aspetta già i diversi momenti. Ma l'aspetto attraente nella ripetizione di questo schema è costituito dalla variazione delle situazioni: ripresentare invece la stessa situazione che si sviluppa in maniera sostanzialmente simile vorrebbe dire fare calare le ragioni di interesse a ogni ripetizione successiva.

Con il montaggio parallelo che viene utilizzato qui, lo sviluppo narrativo viene invece presentato una sola volta, e comportamenti diversi nella medesima situazione sono messi a confronto immediatamente. Oltre a evitare la ripetizione dello schema narrativo globale, in questo modo si ottiene un dilazionamento delle aspettative rispetto alle fasi successive, che permette agli sketch di essere più lunghi senza far calare l'attenzione dello spettatore. Le parti si ripetono quando la tensione è aperta e viva, e appaiono come migliori specificazioni della medesima situazione, degne di interesse proprio perché la situazione è ancora aperta. Non a caso viene di solito presentata una sola risoluzione della situazione, con il disvelamento del trucco alla vittima: con il disvelamento, infatti, la situazione finisce, si chiude, e presentarne più di uno costituirebbe una riapertura e una ripetizione. Nonostante le apparenze, la storia raccontata è una sola, e se la storia è una, anche il finale deve essere uno.

Nel suo complesso, dunque *Occhio allo specchio* è costituito da una serie di anticipazioni in studio, ciascuna seguita da una situazione registrata. Uno schema alternato molto semplice, in cui già la parte in studio ha il compito di introdurre l'argomento del filmato, inventando in loco qualche situazione analoga a quella filmata. Prima di uno sketch dove vengono dipinti i capelli di verde ai clienti di un parrucchiere, il conduttore fa una serie di commenti sulle capigliature di alcuni giovani in sala; prima di un altro dove alcune persone vengono indotte a passare sotto una scala, la conduttrice intervista rapidamente altre persone in sala sulle loro attitudini scaramantiche, e così via. In questo modo, la presentazione in sala ha già la funzione di una generazione di

aspettativa e tensione nei confronti del filmato, aspettativa che si trasporta poi in quelle indotte dal filmato stesso.

La trasmissione è perciò costruita secondo lo schema di una serie di onde di tensione, che salgono gradatamente e si risolvono rapidamente con lo svelamento dello scherzo. Il balletto centrale rompe una sola volta questo schema, contrapponendosi al resto della trasmissione con la sua completa difformità.

Tuttavia, il contrasto tra il balletto e il resto della trasmissione non è così forte come potrebbe sembrare da questa descrizione. Ciò che permette che l'accostamento non appaia troppo stridente, rendendo accettabile il momentaneo cambio di registro, è l'altro meccanismo ritmico fondamentale su cui si basa la trasmissione, ovvero la ricorrenza della gag comica.

Da questo punto di vista, *Occhio allo specchio* è scandita da un ricorrere intenso e rapido di battute o situazioni umoristiche, ora per bocca del conduttore, ora per quello che si vede nei filmati di Candid Camera. Questo ritmo si accompagna dunque all'altro, costituendone la base e lo sfondo. Il balletto centrale non rompe questo ritmo, essendo anch'esso in larga misura basato sul gioco e sulla comicità: è infatti lo stesso conduttore Paolo Bonolis, decisamente negato come danzatore, a fare da partner a Laura Freddi, sua co-conduttrice nel resto della trasmissione e ballerina. La sua palese incapacità viene recuperata in senso umoristico, mantenendo costante il livello di ilarità del pubblico.

Una terza linea ritmica, evidentemente collegata alla seconda, ma percepibile anche in relativa autonomia, è quella delle reazioni, in genere entusiastiche, del pubblico in sala, le cui grida e applausi scandiscono le *boutade* del conduttore. E' ovvio che questi eventi sono strettamente collegati a quelli della conduzione umoristica, ma costituiscono anche, di per loro, una ricorrenza commentatoria e sonora che costituisce un ritmo a parte, limitato alle sole parti in studio.

Va aggiunto, forse, che l'attesa del balletto, come momento di punta dell'esibizione delle grazie femminili della conduttrice, può costituire un ulteriore elemento di aspettativa nella prima metà della trasmissione. Non si tratta certo di un elemento cruciale, ma l'attrattiva leggermente provocante della conduttrice, ben sottolineata dall'abito, è un elemento che attraversa comunque l'intera trasmissione.

La trasmissione possiede dunque, nel suo complesso, un'intensità ritmica piuttosto elevata, che si mantiene costante per tutta la sua durata. Poiché anche i momenti dedicati agli sponsor sono trattati come il resto della trasmissione (presentazione in

studio, e filmato di Candid Camera), non vi sono cambiamenti ritmici nemmeno in questi casi. L'attenzione che viene *richiesta* allo spettatore non è particolarmente intensa, ma l'intensità del ritmo e il continuo ricorrere di momenti di aspettativa e tensione (per quanto sempre rapidamente risolti) ne *inducono* certamente continuità e intensità.

## **2.17. *I fatti vostri***

RAI 2, 12.11.1993 ore 20.40, durata 2 ore e 20 minuti

Si tratta di una trasmissione di intrattenimento, in prima serata, destinata a tutto il pubblico. Ambientata in una piazzetta cittadina ricostruita in studio, con il pubblico seduto ai medesimi tavolini del caffè dove si siede il conduttore con i suoi ospiti, la trasmissione è basata sull'alternanza di due tipi di situazioni: il gioco telefonico e l'intervista agli ospiti, con sporadici intermezzi musicali.

La trasmissione inizia, ancor prima della sigla, con una sezione di gioco. Il gioco procede come segue: lo spettatore collegato telefonicamente sceglie un cassetto e una delle buste contenute; il conduttore vi guarda dentro e, senza rivelarne il contenuto, fa una serie di offerte alternative allo spettatore, consistenti o in beni esposti attorno a lui o in altre buste chiuse; in questo processo interviene a volte anche una voce dall'alto, detta "il Comitato", che rilancia o discute le offerte del presentatore; lo spettatore può anche contrattare le offerte che gli vengono fatte. Allo scadere del tempo limite, lo spettatore deve scegliere tra la busta e le offerte; una volta che ha scelto gli viene mostrato prima ciò che non ha vinto, e poi, con studiata lentezza, ciò che ha vinto. Seguono felicitazioni, oppure pacati e ironici rimproveri, a seconda dell'esito. Ogni sezione di gioco contiene da due a quattro telefonate.

Alla sigla segue una sezione di conversazione. Il conduttore annuncia il tipo di persona che sta andando a presentarci, poi si sposta ai tavolini, dove l'ospite lo attende già seduto. Gli ospiti di queste conversazioni sono di solito persone comuni con alcune caratteristiche particolari. Nella puntata in esame la prima intervista è con la signora che non ha vinto cinque miliardi al Totocalcio perché il marito ha modificato di testa sua la schedina che lei gli ha detto di giocare, seguita dal marito e con prevedibile confronto tra i due. La seconda intervista riguarda invece i membri di una famiglia con supposte capacità paranormali, il cui padre sogna invenzioni di particolare complessità (non essendo lui un tecnico di nessun genere) e poi le realizza e brevetta, mentre la madre fa le schedine del Totocalcio. Altri personaggi intervistati nelle sezioni successive sono un anziano signore dedito a un

dilettantesco show barzellettistico, e una strega, che disserta dottamente sulle caratteristiche della sua categoria.

Gli intermezzi musicali, al di là dei consueti stacchetti che accompagnano certi momenti salienti del gioco, sono pochi e incentrati in genere più sui due personaggi-cantanti, bellocci e simpatici, che sulle musiche eseguite.

Nel complesso dunque *I fatti vostri* si presenta come un'alternanza di due tipi di sezioni (il gioco e l'intervista), rotta occasionalmente da qualche breve sezione musicale. Comune a tutti i tipi di sezioni è l'atmosfera scherzosa e un po' beffeggiante, con battute estemporanee e scherzi reciproci tra il conduttore e gli altri collaboratori. Il ritornare continuo di battute e scherzi costituisce un vero ritmo di sfondo all'intera trasmissione.

Le componenti evenemenziali sono nel complesso dominanti, sia perché gran parte della trasmissione è occupata dalle sezioni di gioco, sia perché gli scherzi hanno l'aria di nascere sul posto, ispirati a quello che viene detto o a quello che succede, sia perché nelle interviste al tavolino la gente si presenta in diretta. E' proprio nelle interviste, però, che compaiono gli elementi più enunciazionali: non è infatti solo l'interazione tra il conduttore e l'intervistato a fare spettacolo, ma anche e soprattutto quello che l'intervistato racconta di sé. Il soggetto di questa enunciazione non è perciò la Televisione, ma la persona intervistata. Dal punto di vista della Televisione come soggetto enunciazionale, l'intera trasmissione si presenta come un *frame* per fare accadere degli eventi, i quali appaiono preparati solo quel tanto che serve per farli stare all'interno della trasmissione, e per il resto avvengono direttamente di fronte allo spettatore. L'unica eccezione è costituita dalle sezioni musicali.

Intervista e gioco condividono perciò, con la dominanza evenemenziale, anche una fondamentale componente narrativa, che arriva tuttavia a manifestarsi in maniera molto differente nei due casi. Nell'intervista, la persona intervistata racconta la propria storia, perlomeno relativamente al tema per cui viene presentata e interrogata. Non si tratta, di solito, di un racconto sequenziale, bensì di un procedere per frammenti che ricostruiscono un quadro narrativo. L'evento in diretta è l'atto stesso di enunciazione narrativa, e l'interesse è ora centrato su essa medesima - come quando il conduttore fa domande o scherza su quello che l'altro gli dice - ora sul suo contenuto. In certi casi, come con la coppia della mancata vincita al Totocalcio, viene presentata anche una risoluzione della storia in diretta, dove moglie e marito fanno la pace davanti alle telecamere. Il tono è comunque scherzoso, e

poco importa che sia evidente che la cosa è simulata: basta che sia la simulazione di una cosa che è successa davvero, e che magari è successa davvero proprio perché entrambe i contendenti sono stati invitati lì.

L'andamento ritmico-tensivo dell'intervista è perciò basato da un lato sulla leggera tensione della ricostruzione della storia (stiamo cercando di capire come è andata, e attendiamo ulteriori informazioni) e dall'altro sull'alternanza di domande e risposte, battute e reazioni, tra conduttore e intervistati. Nel suo complesso, l'intervista costituisce il momento non accentato, o più rilassato, dell'alternanza intervista-gioco.

Il gioco costituisce infatti il momento forte, accentato e fortemente tensivo. All'interno del frame che lo organizza, il gioco è fortemente evenemenziale e ha una struttura marcatamente narrativa, che ingenera intense tensioni nello spettatore. Il meccanismo della scommessa ripetuta su cui si basa rende la risoluzione progressivamente sempre più attesa man mano che un episodio di gioco procede. Il conduttore ha il ruolo del Destinante, sia iniziale che finale, essendo colui che invita al gioco e che alla fine sanziona la vittoria o la sconfitta, ma ha anche il ruolo dell'Anti-destinante, perché nel corso del gioco può indurre a decisioni sbagliate. Vi è la parte iniziale, in cui lo spettatore sceglie la busta con cui giocare, e poi la contrattazione successiva, in cui lo spettatore cerca di farsi assegnare il maggior numero possibile di premi da scambiare, eventualmente, con la busta. Si tratta di una serie di prove (acquisizione di Competenza) che vengono superate in vista dell'atto di Performanza, che è la scelta finale, in prospettiva della quale tutte le azioni precedenti sono organizzate.

Così, ogni episodio di gioco costituisce una fase di tensione crescente in vista della scelta finale e delle sue conseguenze. Durante questa fase, una serie di divagazioni, di solito di carattere scherzoso, hanno lo scopo di dilazionare il momento risolutivo. E' in questa fase, dominata dalla tensione della risoluzione, che si scatena il massimo di complessità ritmica: il conduttore discute con lo spettatore, con il "Comitato", con il "Comitatino" (che è una specie di versione parodistica dell'altro), con i cantanti; il "Comitato" discute con il "Comitatino", vengono proposti scherzi, battute, di quando in quando persino la regia manda in onda per alcuni secondi versioni parodizzate di quello che il conduttore ha fatto poco prima, il conduttore reagisce, finge di arrabbiarsi, e così via. Tutto questo è funzionale a dilazionare la risoluzione, e gode

dell'incremento di tensione provocato dall'attesa, incrementandola a sua volta.

In questo modo, il gioco si configura come una fase ritmicamente molto intensa, costituita da alcune onde dalla crescita controllata e poi dal repentino esaurimento. All'interno di questo schema non c'è evoluzione, in linea di principio, ma la sua stessa ripetizione fa aumentare complessivamente la tensione e l'attenzione dello spettatore. Prima che la soglia di saturazione sia raggiunta, però, il gioco termina, per passare alla più rilassata sezione dell'intervista.

Così, complessivamente, *I fatti vostri* è costituita da un'alternanza di sezioni ritmicamente forti e sezioni ritmicamente più deboli, che permettono di evitare la saturazione di entrambe le situazioni. L'intermissione di qualche intermezzo musicale è funzionale a evitare che anche lo schema della ripetizione possa essere sentito come troppo ripetitivo, saturando a sua volta esso stesso lo spettatore.

Un elemento di complessivo aumento della tensione, che dà alla trasmissione una (debole) unità tensiva, è costituito dall'aumento del monte premi finale a ogni scelta sbagliata degli spettatori che telefonano, unito a un aumento della probabilità di indovinare la busta giusta. Così, lo spettatore che partecipi al gioco verso al fine della trasmissione otterrà offerte più forti in cambio della busta, perché maggiore è la probabilità che essa contenga il grande premio e maggiore è il grande premio stesso. Di conseguenza il gioco mostra, nel corso della trasmissione, una leggera ma continua crescita del livello di tensione. Con questo meccanismo, le varie storie in atto che sono le storie degli spettatori che telefonano e vincono (o meno) si riuniscono nella storia dell'assegnazione del grande premio, e i tanti singoli giochi possono essere visti anche come parti di un solo grande gioco.

Quanto all'attenzione, la stessa collocazione in prima serata seleziona un pubblico dall'attenzione intensa e continua. Tuttavia, osservando la trasmissione, si può capire come un'attenzione continua e intensa sia *richiesta* solo all'interno di ciascuna delle sezioni (e nel gioco, solo per ciascun singolo episodio). D'altro canto, i meccanismi che abbiamo esposto fanno sì che, una volta che lo spettatore abbia iniziato la sua fruizione (e quale sia il momento iniziale importa assai poco), l'attenzione sarà *indotta* dall'andamento tensivo stesso della trasmissione.

## 2.18. Conclusioni

Una prima, e a questo punto evidente, considerazione può inaugurare queste brevi riflessioni conclusive: i meccanismi ritmico-tensivi delle trasmissioni televisive sono sostanzialmente differenti da quelli del cinema. Lo sono al punto di impostare delle modalità di fruizione talmente diverse che ci si può ragionevolmente domandare se questo non abbia un effetto di trascinamento persino sui film, quando vengano visti in TV - soprattutto considerato come la produzione di fiction per la televisione tenga accuratamente conto di questa differenza.

Nel cinema, infatti, spesso persino in quello documentario, la fruizione del testo è organizzata attorno alla presenza di un arco tensivo fondamentale, di carattere narrativo, che determina i ritmi principali e la loro intensità. Tutte le componenti ritmiche del testo funzionano ponendosi in relazione con questo arco tensivo - persino quando sembrano sfuggire alla logica unitaria di base: non c'è fuga, infatti, senza un luogo da cui fuggire.

Tuttavia, questo arco tensivo richiede allo spettatore un'attenzione continua e intensa per tutto il suo corso. Lo Spettatore Modello di un film non si distrae, non guarda altrove, non sta cuocendo la pasta o tagliando la bistecca, non ha i bambini che giocano al suo fianco, non ha la possibilità di fare zapping e nemmeno le interruzioni pubblicitarie che glie ne forniscano l'occasione. Il *contratto* che lega un testo filmico al suo spettatore non prevede distrazioni, e lo spettatore che si distrae sa benissimo che può essere punito dal testo, rischiando l'incomprensibilità o una minore comprensibilità di quello che segue.

Le trasmissioni televisive, ora con maggiore ora con minore intensità, sono al contrario in generale organizzate per permettere una fruizione dall'attenzione ondeggiante, spesso tutt'altro che impegnata. Il grande arco tensivo che è tipico del film non è quasi mai presente. Al massimo, quando qualcosa di questo genere è rinvenibile nella struttura di un programma, si tratta di un arco con numerose infrastrutture di recupero: fuor di metafora, niente è mai definitivamente perduto dallo spettatore distratto, perché le componenti fondamentali per comprendere (e aspettarsi) il seguito

vengono continuamente ribadite, oppure sono così ovvie che non richiedono spiegazioni.

In realtà, viene fatto un grandissimo uso di strutture narrative nelle trasmissioni televisive. A differenza che nel film, però, qui l'arco tensivo del racconto è di solito estremamente breve, in modo da permettere l'attenzione intensa che la narrazione richiede, senza costringere troppo a lungo lo spettatore a mantenere l'attenzione. Alternativamente, l'arco tensivo è lungo ma di scarsa rilevanza, presentandosi più come un motivo di sfondo che come la ragione strutturale del testo.

Altre modalità tensive, come quelle basate sull'anticipazione o sull'iterazione, che non possiedono certamente un'intensità paragonabile al racconto, sono invece dominanti nella testualità televisiva. Se dunque trascuriamo i film e la fiction in generale, i palinsesti televisivi si presentano globalmente come sequenze di brevi momenti tensivi, raggruppati in contenitori dal contenuto più o meno omogeneo. Lo Spettatore Modello di questa televisione spegne e riaccende la propria attenzione con la stessa disinvoltura con cui può anche saltare da una rete all'altra, certo di non riaprire mai gli occhi in un terreno sconosciuto - o, al massimo, nel caso succedesse, certo che nel giro di pochi istanti gli verrebbe fornita l'informazione necessaria per orientarsi.

Non è facile, di conseguenza, parlare di modalità ritmiche complessive dei palinsesti televisive, così come non è facile parlarne relativamente alle singole trasmissioni. L'analisi ritmica complessiva di un testo o di un ambiente testuale presuppone che lo spettatore sia complice del testo in maniera continua. Che ritmo si può avere se l'attenzione non è costante per un tempo sufficiente per notare le iterazioni che lo costituiscono?

Naturalmente, le cose sono diverse in diverse fasce orarie di fruizione, e la tipologia dei programmi che vi compare lo esemplifica ampiamente. Trasmissioni come *Il rosso e il nero*, *Mixer*, o *Mi manda Lubrano* sarebbero dei semplici controsensi televisivi se venissero trasmesse in fasce orarie mattutine o pomeridiane. Tutte e tre, pur permettendo comunque molte più distrazioni allo spettatore di quante ne permetta un film, sono fondate su ampi archi tensivi, e richiedono un'attenzione che, mediamente, solo lo spettatore serale è in grado di assicurare.

Viceversa, senza arrivare agli estremi di frammentazione e superficialità di trasmissioni come *OK Il prezzo è giusto*, nemmeno un *Detto tra noi* sarebbe adatto a una fruizione serale, più continua e impegnata. Il ritmo fondamentale su cui è basata, che alterna una spigliata conversazione con un attore comico a

truci racconti di giovani spose ammazzate dal marito, non reggerebbe a una richiesta di coinvolgimento come quella che si può supporre nello spettatore serale.

Il coinvolgimento può comunque essere tranquillamente raggiunto anche con mezzi che non richiedono grandi archi tensivi. *I fatti vostri*, per esempio, ci si presenta con una struttura alternata non dissimile da quella di *Detto tra noi*, ma vi è in essa una continua generazione e risoluzione di tensione, così che il ritmo fondamentale è proprio quello delle ascese tensive, e lo spettatore soddisfa la richiesta di coinvolgimento emotivo, senza sentirsi impegnato alla continuità della fruizione.

Anche per questo, dunque, le trasmissioni di *prime time* sono più difficili da fare delle altre. Ove l'attenzione sia estremamente ondeggiante, la struttura complessiva della trasmissione può infatti ridursi a un semplice involucro, che faciliti l'accesso alle parti specifiche. Viceversa, nelle ore di grande ascolto, le trasmissioni devono catturare lo spettatore con continuità, senza però costringerlo con questo a mantenere davvero e a sentirsi legato a tale continuità d'attenzione. Si noti che le relative eccezioni che abbiamo trovato a questa regola hanno già selezionato a priori un pubblico disponibile a un impegno maggiore, per rete (RAI 3) o per orario (seconda serata): in questi casi, tuttavia, è in genere l'attenzione volontaria a contribuire all'attenzione complessiva.

In questo modo si comprende anche la ragione di certi errori. Una trasmissione come *Il pianeta dei dinosauri* è chiaramente fatta, per mezzi utilizzati e tono del discorso, per una fruizione di *prime time*, addirittura di prima serata domenicale. Eppure la componente di attenzione richiesta, cioè di attenzione volontaria, rimane in essa troppo alta, troppo poco integrata da un'attenzione indotta che si limita a far leva sull'ostentazione di alcune piccole meraviglie tecnologiche, senza che sia stato organizzato un tessuto tensivo complessivo sufficientemente continuo e accattivante. In altre parole, se non fosse per l'evidente tono del discorso da prima serata, *Il pianeta dei dinosauri* sarebbe stata probabilmente un'ottima trasmissione pomeridiana, rivolta a un pubblico di appassionati dell'argomento, o di distratte casalinghe occasionalmente richiamate dalla stranezza delle immagini o dai cambiamenti nel tono di voce del conduttore.

Se le aspettative di tensione, cioè di attenzione indotta dal testo stesso, sono maggiori di quello che il testo è in grado di fornire, il testo apparirà ovviamente insoddisfacente e noioso. Se lo spettatore vuole essere trascinato, senza alcun impegno da parte propria, non gli si può richiedere impegno, né nell'intensità né

nella continuità dell'attenzione. Il testo deve agire come un seduttore, un seduttore così abile che seduce senza dare l'idea che lo sta facendo, così che lo spettatore sa di potersi distrarre e che non perderà nulla di essenziale nel farlo - ma che proprio per questo probabilmente cercherà di non farlo, almeno nella misura in cui le caratteristiche della trasmissione (per rete e fascia oraria) lo richiedono.

## **Bibliografia**

- BARBIERI, Daniele [1991b] *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani.
- BARBIERI, Daniele [1992] *Tempo, immagine, ritmo e racconto. Per una semiotica della temporalità nel testo a fumetti*. Tesi di Dottorato in Semiotica, Università di Bologna. In pubblicazione presso Phoenix Enterprise, Bologna.
- BETTETINI, Gianfranco [1979] *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano, Bompiani.
- BETTETINI, Gianfranco [1984] *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani.
- CALABRESE, Omar [1984] "I replicanti", in: Casetti, Francesco (a cura di) *L'immagine al plurale*, Venezia, Marsilio, 1984.
- CALABRESE, Omar [1989] *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- CASETTI, Francesco [1984] (a cura di) *Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, (con scritti di Casetti, Colombo, De Berti, Lipari, Negri, Piana), RAI-VPT, Roma.
- CASETTI, Francesco [1986] *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico [1990] *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- COOPER, Grosvenor W., MEYER, Leonard B. [1960] *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- COSTA, Antonio [1985] *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto [1979] *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

- ECO, Umberto [1984] *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi
- ECO, Umberto [1990] *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- FONAGY, Ivan [1980?] *Redondances expressives dans l'oeuvre poétique*. Tr. it. *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982.
- GENETTE, Gérard [1972] *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil. Tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- GENETTE, Gérard [1983] *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. Tr. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- GENINASCA, Jacques [1979] "Avoir du sens vs avoir un sens dans une perspective discursive", in *Panorama sémiotique, Actes du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique*, Milano, 2-6 giugno 1974.
- GOMBRICH, Ernst H. [1979] *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press Ltd. Tr. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, 1984.
- GREIMAS, Algirdas Julien [1970] *Du sens*, Paris, Seuil. Tr. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974
- GREIMAS, Algirdas Julien [1976] *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien [1983] *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil. Tr. it. *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985
- GREIMAS, Algirdas Julien [1991] "Prefazione" a MARSCIANI, Francesco, ZINNA, Alessandro, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTES, Joseph [1979] *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HJELMSLEV, Louis [1961] *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin. Tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

- JAKOBSON, Roman [1973] *Questions de Poétique*, Paris, Seuil.
- MAGLI, Patrizia, POZZATO, Maria Pia [1985] "La grammatica narrativa di Greimas", prefazione all'edizione italiana di Greimas, Algirdas Julien, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985.
- MARSCIANI, Francesco, ZINNA, Alessandro [1991] *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- MESCHONNIC, Henri [1982] *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- MEYER, Leonard B. [1956] *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- MEYER, Leonard B. [1957] "Meaning in Music and Information Theory", in *J.A.A.C.*, june 1957. Tr. it. "Significato in musica e teoria dell'informazione", in Eco, U. (a cura di) *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano, Bompiani, 1972.
- MEYER, Leonard B. [1973] *Explaining Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- RICOEUR, Paul [1983] *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil. Tr. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986.
- RICOEUR, Paul [1984] *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil. Tr. it. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1987.
- RICOEUR, Paul [1985] *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil. Tr. it. *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988.
- SEGRE, Cesare [1969] *I segni e la critica*, Torino, Einaudi.
- WEINRICH, Harald [1964] *Tempus*, Stuttgart, W. Kohlhammer. Tr. francese *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig [1953] *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell. Tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974.



Dati sul file:

Numero pagine: 142. Numero caratteri: 311115. (163,74 cartelle,  
117,40 pagine di libro ERI) Numero parole: 207

Nome del file: LIBRORAI.DOC. Numero di revisione: 56.

Data di creazione: 25/05/94 Data ultima revisione: 25/09/1994  
3.30 .

Tempo di revisione: 2923 minuti = 48,72 ore