Prefazione

Autor(en): **Casetti, Francesco**

Objekttyp: **Preface**

Zeitschrift: **Studies in Communication Sciences : journal of the Swiss Association of Communication and Media Research**

Band (Jahr): **4 (2004)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Studies in Communication Sciences 4/1 (2004) 5-7

FRANCESCO CASETTI*

PREFAZIONE

Il tema della fiction televisiva gode di una nuova attualità. Le ragioni sono molteplici. Da un lato, di fronte all'avanzare di nuovi generi, primi tra tutti i *talk show* e i *reality show*, che lavorano su materiali prelevati direttamente dalla vita, ci si accorge che il bisogno di una narrazione "forte" continua ad essere ben presente nell'audience. I talk show e i reality show hanno una loro dimensione narrativa: mettono in scena personaggi che offrono il racconto della loro esistenza; presentano una serie di prove qualificanti non troppo dissimili da quelle messe in luce da Vladimir Propp nelle storie di magia[1]; organizzano gli eventi della quotidianità in una trama. Tuttavia una narrazione "forte" spetta solo alla fiction: è solo la simulazione della vita, e non la sua (presunta) documentazione, che fa emergere strutture narrative ben riconoscibili. E del racconto la nostra società dimostra ancora una gran fame: visto che è il racconto, ben più che il resoconto in prima persona o il giuoco precostituito, a offrire schemi di interpretazione dell'esistenza.

Dall'altro lato, di fronte all'avanzare di canali tematici, che affiancano la televisione generalista, la fiction si dimostra anche un prodotto ad alto valore commerciale. Anzi, sport e *fiction* appaiono come i due prodotti trainanti per l'allargamento del mercato televisivo. Mentre la rappresentazione della vita fatta dai suoi protagonisti (talk e reality) in qualche modo appare legata all'offerta *free*, la ricostruzione drammatica della vita, quale è quella che la fiction assicura, merita di essere *pay*. Aggiungo che la cosa mi sembra confermare una sorta di sottile principio etico: assistere all'esibizionismo del vicino può dare qualche soddisfazione, ma non merita poi più di tanto (se si pagasse, il fatto che il concorrente del reality vende la

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia, francesco.casetti@unicatt.it; University of Lugano, francesco.casett@lu.unisi.ch

[1] Cfr. Propp, Vladimir (1928). Morfologija skazki, Leningrad: Akademia (tr. it. Morfologia della fiaba, Torino: Einaudi 1998).

propria vita diventerebbe troppo evidente: con l'effetto di far entrare la sua prestazione nel raggio della prostituzione); mentre assistere ad uno spettacolo deve sempre costare del denaro, visto che i sogni non possono essere gratis, e soprattutto non possono essere gratis i modelli di comprensione del reale che la narrazione porta con sé.

Dunque la fiction televisiva dimostra una sua tenuta: ha un valore simbolico e un valore commerciale che le garantiscono una vita costante. Naturalmente ciò non significa che la fiction sia sempre la stessa; né che il suo raggio di azione rimanga immutato. Al contrario: si può dire che oggi la fiction televisiva, proprio in forza del suo valore simbolico e commerciale, sta in parte mutando il suo ruolo e il suo territorio.

In primo luogo la fiction televisiva non si articola più solo per generi. Ci sono differenze che appaiono oggi ben più rilevanti: ad esempio l'origine produttiva costituisce una forte marca di distinzione, quasi si trattasse di una etichetta di "denominazione controllata". Prendiamo il caso della fiction italiana: a me pare che essa abbia accentuato i propri tratti nazionali, a tal punto che *Montalbano* o *Don Matteo* possono funzionare ormai da paradigmi non solo per l'ambientazione (il recupero della provincia), ma anche per i ritmi narrativi, per la leggerezza dei plot, per la tipizzazione del protagonista, ecc. Confrontata con la fiction americana dell'ultima generazione, diciamo da *E.R.* a *C.S.I.* per finire con *Six Feet Under,* nella fiction italiana non troviamo alcun "dilemma morale", ma una sorta di trasparenza per la quale il mondo rivelerebbe subito le sue leggi, comprese quelle del bene e del male; così come non vi troviamo dei caratteri problematici, ma una sorta di simpatia diffusa, anche se spesso mescolata con qualche bruschezza e qualche pensosità, simpatia che comunque comporta una accurata rimozione di tutte le situazioni che non siano leggibili in modo diretto e univoco. Da questo punto di vista, gli studi sulle produzioni nazionali, per coglierne i caratteri primari, così come gli studi sulle serie d'importazione, per coglierne gli elementi di problematicità (in questo fascicolo, troviamo utili esempi di entrambi i filoni) rimangono delle imprese ancora assai utili.

In secondo luogo la fiction televisiva appare oggi un terreno di passaggio, nel senso che le contaminazioni sia tra serie, sia tra generi, sia tra registri (fiction-informazione; fiction-games; ma anche fiction-reality ...) appaiono in aumento. C'è da dire che tutta la neo-televisione è marcata da un largo "meticciato": non esistono caratteri fissi, ma tratti mobili, che possono migrare da un programma all'altro. Tuttavia è abbastanza interessante che questo avvenga sia per delle strutture che per dei registri nar-

rativi. Quanto alle strutture, ho detto ad esempio come il reality "rubi" al racconto popolare di magia la suite delle prove qualificanti (salvo poi a dargli una piegatura ideologica diversa: il superamento delle prove non abilita a diventare soggetto sociale, ma solo agente di spettacolo; in altre parole, nei reality si "sopravvive" non per il bene di una società, ma per continuare a stare in scena ...). Per i registri narrativi, invece, si pensi alle contaminazioni del *docudrama*, e più ancora alla tendenza che sta emergendo nella produzione europea di "ricostruire" la storia anche recente (ad es. la seconda guerra mondiale ...) anziché "impaginare" i documenti già esistenti. La fiction è stata a lungo un genere "protetto", che non voleva confondersi con altri tipi di discorso: oggi tende a diventare un regesto di procedimenti discorsivi che si possono saccheggiare. Salvo poi a ritornare alla "fiction-fiction", quando emerge il bisogno a cui facevo cenno di reperire modelli "forti" di interpretazione e di lettura della realtà.

Questa relativa scivolosità del terreno della fiction, preso tra nuove forme identitarie (l'origine nazionale) e nuove forme di disseminazione (il sistema dei prestiti), mi spinge a pensare che possa essere utile studiarne le dinamiche ricorrendo alla nozione di *negoziazione*. La fiction oggi appare effettivamente un terreno negoziale, e ciò in almeno un duplice senso. Negoziazione sul piano dei processi culturali, innanzitutto. La fiction agisce ormai in un campo contrassegnato da molteplici spinte: per limitarmi a quelle a cui ho fatto cenno, penso al contrasto tra le forze ne guidano il rinnovamento e quelle che le assicurano una stabilità già sperimentata; ma anche al contrasto tra una identità forte e una in cui il genere è ridotto ad un catalogo aperto di procedimenti e di registri esportabili (si tratta, classicamente, di un problema di confini che rischiano di diventare incerti ...); infine al contrasto tra le ragioni che ne fanno un bene simbolico e le ragioni alla base del suo essere oggetto commerciale. Vedere come la fiction si "disbriga" proprio partendo dal campo di tensioni in cui opera può essere importante. In secondo luogo, penso alla negoziazione tra il testo e il suo spettatore: i processi interpretativi (processi sempre "incarnati" e "situati") costituiscono l'altro grande terreno di disbrigamento. L'altro terreno in cui la fiction trova la propria identità, questa volta negli occhi e nella mente di chi la sta seguendo sullo schermo del televisore. Far emergere i processi negoziali, incrociare quelli che legano la fiction al campo culturale e quelli che intervengono tra la fiction e il suo spettatore, può forse diventare una chiave di lettura decisiva per un oggetto che oggi ha riscoperto sia la sua importanza che la sua precarietà.