

Eppur si muove. Moti immobili nella soap opera Giorgio Grignaffini

1. Premessa

Il mio intervento si occupa di uno dei prodotti più consolidati e tradizionali dell'industria culturale, la *soap opera* televisiva: apparentemente quindi in contrasto con l'argomento del convegno che faceva esplicito riferimento a “nuove forme di testualità mediatica, intermediali e globalizzate, con un'attenzione particolare alle ‘pratiche di replicabilità’ che stanno alla base di molti ‘ibridi’ trans-testuali (ipertestuali, o forse post-testuali)”. In realtà dobbiamo considerare che la soap opera, pur essendo un prodotto dalla storia ormai pluridecennale, è uno straordinario esempio di longevità di un prodotto a pieno titolo ascrivibile a modelli di transmedialità, dall'origine radiofonica (pensiamo a *The Guiding Light* – *Sentieri* in Italia – che permane tuttora in onda in televisione dopo il debutto radio addirittura nel 1939) ai rimandi espliciti e le connessioni plurime con il *feuilleton* e con i fotoromanzi.

Prima di addentrarci nell'analisi testuale è opportuna qualche informazione sul tipo di prodotto: la soap opera è un *day time serial* (Grignaffini 2004; Cardini 2004) cioè un prodotto televisivo caratterizzato dall'apertura potenzialmente indefinita della storia, dalla collocazione quotidiana in fascia diurna e dal numero ampio di personaggi fissi. Il modello di serialità presente nella soap è infatti quello della *saga*, in cui a rimanere costanti sono abitualmente le ambientazioni e un gruppo centrale di personaggi sottoposti però a una costante trasformazione narrativa: la storia parte da un punto zero e si prolunga attraverso infiniti movimenti molti dei quali, come vedremo, ripetuti.

Per fare un esempio invece di un altro prodotto tipico dell'industria televisiva seriale, la *serie* (quello che in Italia viene chiamato *televisione*), possiamo notare come quest'ultima funzioni sulla ripetizione dello schema narrativo di base e sul mantenimento delle caratteristiche di identità del personaggio: la narrazione della serie ogni volta ritorna al punto zero annullando la progressione temporale. Proprio per queste sue caratteristiche (soprattutto l'impossibilità di fissare un *frame*, uno schema riconoscibile intorno a cui costruire un meccanismo testuale unitario) si tratta di una tipologia di prodotto che difficilmente può divenire l'oggetto di un remake o di una forma di trasposizione cinematografica, ma al massimo può essere commercializzato in quanto format. La struttura chiusa della serie invece rende possibili trasposizioni in testi singoli come i film (che allora metteranno in scena un episodio archetipico della serie in questione, pensiamo a *Starsky and Hutch* o *Charlie's Angels*).

2. *Narratività e narrabilità*

Proprio per questa sua caratteristica di narrazione progettualmente pensata come infinita (e la vicenda di un prodotto come *Sentieri* tuttora in produzione dimostra che è possibile una tale forma di narrazione) la soap rappresenta una delle migliori incarnazioni di una sorta di struttura "ideale" della *narratività*, un meccanismo semiotico che funziona al solo fine di prolungare all'infinito la possibilità di creare storie. Ciò che quindi appare più interessante a mio avviso nella soap non è tanto la *narratività* intesa come principio organizzatore di ogni discorso, come "istanza suscettibile di render conto dell'insorgenza e dell'elaborazione di ogni significazione" (Greimas, Courtés 1979, voce "*narratività*"), e neppure le condizioni di possibilità della narrazione come racconto ma quello che provo a chiamare "*narrabilità*", la condizione pragmatica che un testo ha di proporsi come una matrice che rimane in qualche

misura invariabile (almeno il luogo in cui si svolge la soap non cambia) in grado di generare infinite forme discorsive di carattere narrativo.

L'idea allora è quella di provare a indagare i meccanismi che consentono alla soap di generare un testo virtualmente infinito, costruito a livello semionarrativo per eludere, sembrerebbe, la chiusura dello schema narrativo canonico, rimandando indefinitamente ogni tipo di sanzione, rimettendo in questione continuamente il ruolo e lo statuto degli attanti, rimodulando tensioni e quindi passioni, in modo da non permettere mai di sigillare definitivamente uno sviluppo narrativo.

La soap conferma questo suo aspetto che punta a diluire i confini della sua struttura narrativa anche nel fatto che in una certa misura si può dire che non ha neppure un inizio: infatti le soap abitualmente presentano i propri personaggi costruendo l'effetto di senso di una continuità rispetto al passato che a noi spettatori non è stato dato di vedere. Nel caso del lancio della soap opera italiana *Vivere*¹, la strategia promozionale si è proprio basata su questo concetto: nel mese precedente sono stati realizzati una decina di promo che mostravano i personaggi impegnati nella loro vita, problemi, relazioni, già prima dell'inizio. L'effetto che si cercava di ottenere era di far sì che non fossero tanto i personaggi a irrompere nella vita quotidiana degli spettatori, quanto in qualche misura che fossero proprio gli spettatori a "entrare" nella vita della soap (non a caso questa idea promozionale emerse insieme alla scelta del titolo che era appunto il verbo vivere all'infinito: aspettualizzazione durativa e comunque senza legame con il prima e il dopo).

3. *Il tempo della soap*

Emerge da questo esempio la tendenza fortissima alla messa in fase del tempo dell'enunciato con il tempo dell'enunciazione, attraverso la ricreazione della dialettica tra tempo televisivo ed extratelevisivo che è tipico del palin-

sesto televisivo (Grignaffini 2003). Il tempo televisivo, in particolare quello delle soap così fortemente rappresentative dell'industria televisiva, funziona in un'alternanza tra continuità e discontinuità, quindi su un livello puramente aspettuale. Se da una parte la soap, come programma inserito in un palinsesto, si mette in relazione con la temporalità extratelevisiva, condividendone l'irreversibilità propria dell'asse passato-presente-futuro (l'oggi che ospita la puntata n è diverso da ogni altro giorno e da ogni altra puntata $n+1$), dall'altra gioca nella sua collocazione in palinsesto sulla frequenza quotidiana di messa in onda all'interno delle scansioni rassicuranti dei palinsesti. Ma anche al suo interno sembra ripetersi questa dialettica tra un tempo vettoriale (in grammatica viene chiamato tempo esplicito, cfr. il grammatico francese Confais 1990) e un tempo interno; un tempo implicito come lo definisce lo stesso Confais (un tempo intemporale concepito come una qualità astratta indipendente da una relazione concreta con il mondo). Ora pure lasciando tra parentesi il discorso referenzialista di un tempo in grado di sincronizzarsi con il tempo della realtà, rimane però valida la distinzione tra il *tempo* propriamente detto, cioè posto in relazione con un punto di vista che funge da punto di riferimento rispetto al quale c'è un passato e un futuro e l'*aspetto* come punto di vista tutto interno alle procedure discorsive e organizzato in modo tensivo. Se il primo permette di assegnare un valore di unicità ad ogni istante (che in quanto tale non può ritornare), il secondo mette in scena una sorta di eterno ritorno ciclico e garantito. Ogni puntata e ogni sequenza della soap deve oscillare tra questi due poli: essere insieme un episodio unico e irripetibile e come tale degno di essere guardato, ma anche essere una parte di un sistema testuale che mi rassicura sul fatto di non essere radicalmente nuovo, di costituire un appuntamento sicuro; oscillare insomma tra discontinuità e continuità, in una sorta di moto perpetuo.

Ritorna quindi l'idea di una circolarità, di un ritorno indefinito su se stesso, di un ripiegarsi dei meccanismi temporali

gli uni sugli altri (e sappiamo che il tempo circolare della soap permette al passato di rimaterializzarsi narrativamente attraverso agnizioni e rinascite di protagonisti o loro gemelli).

In questo modo di costruire il tempo proprio della soap basato su un meccanismo di aspettualizzazione è possibile evidenziare elementi di interesse, naturalmente anche a livello propriamente narrativo, nel modo in cui la costruzione del testo articola il proprio svolgimento.

4. Valori e narrazione

Nella soap italiana *Centovetrine*, si mettono bene in luce alcuni elementi caratterizzanti di questo principio che ho definito “narrabilità” tutto interno al testo².

La ricerca di un principio narrativo che abbia come sua ragione profonda non il progetto di un racconto ma le condizioni stesse di possibilità di proseguire il racconto stesso, si evidenzia anche se proviamo a mostrare i valori profondi che si situano al livello semionarrativo: il quadrato semiotico può essere quello del rapporto tra VITA (le giovani sorelle) e MORTE (il vecchio) o il quadrato tra *far fare* (INTERVENTO) richiesto dalle sorelle e *far non fare* (IMPEDIMENTO) voluto dal vecchio. Ma in realtà a ben vedere queste opposizioni pure presenti sembrano lasciare ogni volta il passo alla categoria della continuità vs discontinuità.

Per cogliere meglio questo aspetto proviamo a confrontarlo con la dimensione profonda che regge abitualmente un altro prodotto tipico della produzione televisiva, il poliziesco. In questo genere televisivo il racconto procede per rottura e ristabilimento dell'ordine (in questo caso si tratta realmente dell'ordine pubblico) e la categoria semantica profonda implicata è raffigurabile attraverso un quadrato semiotico che opponga come termini contrari ordine vs caos: soggetti e antisoggetti all'interno di questi programmi sono impegnati a fondo nello sviluppo di una narrazione che prevede l'affermazione prima di un valore (il caos rappresentato dall'infrazione della legge) poi di

quello opposto (ristabilimento dell'ordine della legge). Ora, analizzando il livello profondo della soap opera la possibilità di individuare una chiara alternanza tra valori opposti è molto meno netta in quanto a dominare è la continua oscillazione tra poli valoriali in modo che la narrazione possa continuare indefinitamente senza correre il rischio di "pericolose" chiusure narrative e di ristabilimenti di ordine (che naturalmente non va mai ristabilito ma sempre rimesso in discussione). A voler ben vedere dunque, a dominare all'interno della soap opera sembra essere sempre l'opposizione a livello profondo tra continuità (ricercata ossessivamente attraverso mille espedienti narrativi) e discontinuità (necessaria comunque per articolare una narrazione ricca di colpi di scena).

L'opposizione tra continuità e discontinuità evidenzia quindi la dominanza di un meccanismo temporale dominato dall'aspettualità, in particolare dall'iteratività come figura aspettuale preponderante.

Nella sequenza a cui stiamo pensando, infatti, si vede chiaramente come le varie scene presentino un alto tasso di ripetizione in termini di pura narratività: le sorelle reiterano con vari accenti – più accorati o più sprezzanti – la loro richiesta, mentre il vecchio fino alla fine non fa altro che ripetere le stesse motivazioni che lo spingono a non accettare l'eredità. Fino a quando la morte sopraggiunge e lascia le due sorelle in uno stato di sospensione.

I dialoghi che rappresentano l'ossatura delle scene in questione propongono una scansione fondata sull'evocazione in ogni inizio di scena del tema principale della vicenda (appunto le recriminazioni con accenti accorati delle sorelle rispetto all'insensibile vecchio) e si concludono con un lento ma inesorabile peggioramento delle condizioni dello stesso vecchio, fino al momento dell'inevitabile fine.

In ogni micro scena però non si reiterano semplicemente le stesse enunciazioni, ma ognuna di esse è costruita in modo da creare una tensione che porti alla sospensione finale (il cosiddetto *cliffhanger*) vero e proprio principio fondante della grammatica della soap. L'inflazione di *cliffhanger*, pratica-

mente uno ad ogni cambio scena, fa sì tra l'altro che la sua forza tensiva non possa essere sempre particolarmente elevata: molto spesso si tratta di sospensioni che si risolvono in nulla. Il percorso narrativo, lungi dal mettere in scena una performance, modula e rimodula la competenza modale dei protagonisti, – il vecchio ostinato con il suo non volere, la giovane altrettanto ostinata ma in più carica di disprezzo – e mette in scena un falso movimento, un avanzamento a spirale che mette in discussione il principio lineare della narritività con il prima e il dopo della fabula ben visibili, anche se mescolati e resi più complessi da cogliere dalle infinite risorse dell'intreccio.

5. *La piega barocca e la soap opera*

A questo proposito vorrei provare a seguire come suggerirei direi figurativa – visto che non pretendo di esaurirne la complessità teorica – l'idea della piega barocca analizzata da Gilles Deleuze³, laddove il filosofo francese individua proprio nella figura della piega – rinvenibile nelle arti figurative ma anche nella riflessione filosofico-matematica – una delle caratteristiche più importanti del Barocco.

Il barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega ma come continuarla, come farla attraversare il soffitto e portarla all'infinito. Il fatto è che la piega non soltanto concerne ogni materia che diventa così materia d'espressione (...). Ma determina e fa apparire la Forma, ne fa una forma d'espressione (Deleuze 1988, p. 58).

La piega sembra poter essere utilizzata come principio formale di costruzione della narrabilità.

Seguendo questa suggestione invece della linearità progressiva che in fondo è il modello di riferimento dello schema narrativo canonico, potrebbe allora essere utile ipotizzare un andamento a spirale della narrazione, in cui ogni sequenza riparte da un passo indietro rispetto alla sequenza precedente, ristabilizza la situazione e riapre verso il passo

successivo. Nella soap sembra quasi che il rapporto tra prima e dopo funzioni in termini non lineari ma ricorsivi: come in una spirale ogni scena fa un passo indietro e mezzo passo avanti. L'incassamento vertiginoso dei programmi narrativi, per cui ogni soggetto è destinante a sua volta di un altro soggetto e così via, e ogni sanzione è in realtà un contratto che si stabilisce per aprire un altro percorso e poi ancora un altro, assomiglia in un certo modo a un processo di sviluppo che piega la linearità dello sviluppo riportandolo continuamente all'interno (come la piega del Barocco) del suo stesso meccanismo.

6. *Le passioni della soap*

La soap sembra quindi funzionare attraverso la fluidificazione totale delle discontinuità proprie dello schema narrativo canonico (fondato invece su discontinuità di ruoli e azioni). La ricorsività dei ruoli attanziali rende praticamente impossibile individuare soggetti del fare stabili così come si assiste naturalmente alla continua dilazione della sanzione.

A sostituire i soggetti di azione sono delle unità passionali che di volta in volta (anche più volte all'interno della stessa puntata) vengono "indossate" da diversi attori.

Infatti il principio di continuità che domina all'interno della soap si vede all'opera anche nella rappresentazione stessa delle passioni: i ruoli passionali (geloso, innamorato, vendicativo, determinato ecc.) non vengono mai portati alle estreme conseguenze ma sempre diluiti in una sostanziale indefinitezza. Se rivediamo l'estenuante gioco di sguardi che chiude quasi tutte le scene di una soap cogliamo come ogni scena sia giocata su uno spezzettamento della sua costruzione e ogni sottosequenza metta in scena un picco passionale molto spesso pretestuoso, funzionale solo a innestare un elemento di non continuità riassorbibile all'interno della dinamica complessiva della puntata.

Il moto immobile che caratterizza la soap si ritroverebbe quindi sia a livello narrativo che a livello passionale: si rea-

lizza una sorta di metronomo passionale che oscilla da un estremo all'altro per restare sempre allo stesso punto.

Per approfondire maggiormente gli aspetti passionali che nella soap sono, con tutta evidenza, centrali possiamo vedere come lo stesso andamento curvilineo e ricorsivo si osserva a livello passionale, dove viene lasciato molto più spazio alla disposizione che alla patemizzazione vera e propria⁴: una disposizione che trova una continua messa in discussione nella chiusura delle scene dove la domanda implicita rivolta all'enunciario rimette in qualche misura in discussione il percorso passionale precedentemente svolto. Infatti la chiusura delle scene con la loro sospensione e indeterminatezza (si può parlare di pura costruzione tensiva che nel percorso passionale di Greimas e Fontanille 1991, sarebbe collocata nella fase della *costituzione*) sembra riportare al palo ogni volta il soggetto e le sue passioni, frenate sempre un momento prima di poter esplodere e passibili nel momento del *cliffhanger* di poter avere uno svolgimento diverso da quello ipotizzato.

Nella grammatica della soap la chiusura di ogni scena rigorosamente sullo sguardo di uno dei protagonisti è un punto irrinunciabile di costruzione dell'attesa e funziona da dispositivo ritmico, permettendo una scansione ripetitiva e prevedibile delle scene: infatti ogni scena, ogni puntata, ogni ciclo settimanale di programmazione si chiude con sguardi appassionati ma con passioni che non possono mai arrivare a un compimento definitivo, in quanto sono incaricate di rilanciare verso un passo successivo che non avvicinerà nemmeno lui a una conclusione.

Questo ritorno su se stessa della narrazione ha naturalmente quegli effetti di senso passionali che abbiamo visto: le passioni si costituiscono, si dispongono ma difficilmente esplodono. Abitualmente costituiscono l'una la premessa di un'altra: l'ostinazione (voler essere o voler fare) prima di esplodere dà origine alla premessa per un'altra passione (ad esempio la determinazione cioè un dover fare); ma in realtà a ben guardare nell'ipertrofia passionale di cui sono costituite le soap (che sono prodotti culturali intrisi di passioni

enunciate: cioè parlano delle passioni che provano i personaggi, cfr. Basso et al. 1994), lo spettatore, in realtà, non è chiamato in causa di frequente; il testo è costruito più che altro come dispositivo di osservazione di stati di perturbazione emotiva dei protagonisti, con rarissime concessioni alla ricerca di effetti di senso appassionanti sul pubblico; è difficile che la soap faccia piangere o ancor di più faccia ridere o spaventi o metta in tensione (almeno nelle letture previste dal testo – e parlando da soggetto incaricato di produrre la soap – si tratta di effetti che non sono ricercati nemmeno dagli autori-produttori).

Avanzo perciò l'ipotesi che la centralità della narrabilità, renda preferibile come abbiamo detto una concentrazione soprattutto sulla *disposizione* (anche come effetto da creare nello spettatore) che sulla patemizzazione vera e propria o sull'emozione. Da qui una differenza sostanziale tra il melodramma, del quale la soap riprende temi e motivi narrativi (tradimenti, amori disperati, agnizioni e intrighi di famiglia), e la soap opera stessa: infatti il melodramma lavora proprio sulla messa in scena di *climax* passionali caratterizzati da punti esplosivi (con un andamento tensivo che culmina in una aspettualizzazione puntuale), mentre la soap lavora per diluire i picchi tensivi in porzioni testuali più estese.

7. Circolarità e vincoli produttivi

Ma come si è arrivati a questa peculiare struttura tutta concentrata sull'idea di circolarità e ricorsività? Si tratta credo di un bell'esempio del funzionamento del genere nell'industria culturale (Gignaffini 2004). Essa nasce infatti, come denuncia il suo nome, dai produttori di detersivi, sponsor e addirittura promotori di questo genere di programmi per mezzo dei quali venivano pubblicizzati i loro prodotti: interesse primario degli sponsor e di conseguenza degli emittenti era la possibilità di creare fedeltà ai personaggi della storia e grazie a questo meccanismo garantire anche vendite costanti e massicce dei prodotti. Tenuto conto che il *target* prefe-

renziale nel caso di prodotti per la casa è il pubblico femminile, casalinghe di tutte le età, la soap opera è un programma che negli obiettivi dei suoi produttori deve interessare prioritariamente questo target, e realizza questo obiettivo attraverso la costruzione di un programma fortemente legato agli stereotipi di genere del romanzo e fotoromanzo “rosa”. Il genere narrativo, appunto il sentimentale-rosa, viene considerato da sempre all’interno delle routine produttive insieme un mezzo per raggiungere un determinato target e, anche, una condizione imposta dalle necessità produttive. Infatti, dover approvvigionare i palinsesti di una puntata al giorno di soap (per creare fedeltà e insieme per raggiungere con certezza il pubblico delle casalinghe responsabili di acquisto, la soap ha una programmazione quotidiana, nei giorni feriali, nella fascia diurna, *day time*), costringe a scelte produttive e di contenuto obbligate: per realizzare il programma a questi ritmi è necessario che storie e personaggi siano adattati a questo scopo. Per riuscire a mantenere il ritmo produttivo così elevato e costi di produzione competitivi (la durata abituale di una puntata di soap di *daytime* è di trenta minuti lordi, circa ventitré netti, ma in USA alcune soap, come la storica *Sentieri*, è di circa un’ora lorda, pari a circa quarantacinque netti) si devono ridurre o quasi eliminare le riprese in esterni (più lente e costose), le scene con molte comparse, i movimenti di macchina e le soluzioni di regia più complesse, e invece concentrarsi sui primi piani dei protagonisti, più semplici e veloci da realizzare. La necessità di girare soprattutto dialoghi in primo piano tra i protagonisti obbliga a scrivere storie in cui siano prevalenti le relazioni tra i personaggi rispetto alle azioni. E qui il cerchio si chiude: le esigenze economico-produttive richiedono di girare soprattutto in interni e con primi piani, da qui deriva la prevalenza di intrecci sentimentali, ma proprio questo tipo di contenuti narrativi sono quelli tradizionalmente più graditi al pubblico femminile che è anche il destinatario preferenziale di queste fiction, pubblico che a sua volta rappresenta per le emittenti che le commissionano e le trasmettono una garanzia in termini di ascolti. Con la soap appare evidente come

nell'industria culturale, di cui la televisione è una delle espressioni più importanti, non è facile individuare se sia più rilevante l'aspetto economico, quello produttivo, i contenuti dei programmi o il pubblico che li guarda: ognuno di questi elementi entra in gioco insieme come causa ed effetto.

¹ *Vivere* è in onda su Canale 5 dal primo marzo 1999 tutti i giorni dal lunedì al venerdì.

² La sequenza in questione mostra due nuovi personaggi entrati da poco nella soap (le sorelle Anna e Chiara) al capezzale del vecchio Attilio Levi ormai in fin di vita: nella casa di quest'uomo, che ha perso da bambine in un incidente le due figlie (coetanee di Anna e Chiara), era a servizio la madre di Anna e Chiara. Ora, mentre la fine di Attilio si avvicina inesorabilmente, nel mondo della soap è accaduto che il ricco industriale Ettore Ferri è morto: la sua ingente eredità potrebbe toccare ad Attilio, fratello della moglie di Ettore – e di conseguenza alle due sorelle nel momento della morte dello stesso Attilio – ma quest'ultimo non ne vuole sapere in quanto non vuole sporcarsi con i soldi del perfido Ferri, che secondo Attilio ha spogliato la sorella di tutti i suoi beni e l'ha chiusa in manicomio. Le due sorelle stanno cercando in tutti i modi di convincere il vecchio Attilio ad accettare l'eredità ma questo non vuole sentire ragioni.

Si tratta di una sequenza ottenuta rimontando parti di tutte le scene relative a una determinata linea narrativa, presenti in quattro puntate originali, interframmazzate da scene relative alle altre due linee narrative compresenti in quelle puntate: tale rimontaggio serve a mostrare il meccanismo narrativo "non lineare" meno visibile se la linea narrativa viene considerata nel suo montaggio originale.

³ Naturalmente a questa suggestione non è estranea l'importante trattazione svolta negli anni Ottanta da Omar Calabrese sull'età neobarocca proprio a proposito della serialità anche televisiva (1989).

⁴ Ci riferiamo con i termini disposizione e patemizzazione al cosiddetto percorso passionale canonico elaborato da Greimas e Fontanille (1991).