

Sul genere serial. “Shtisel” forma di vita ebraica ortodossa e traduzione culturale

Paolo Fabbri

Trascrizione dell'intervento tenuto presso l'Università di Modena e Reggio Emilia alla Giornata di Studi “Semiotica e sociosemiotica della serialità postmediale” (3 maggio 2019, Reggio Emilia), organizzato da UNIMORE (DCE), con la collaborazione del CiSS Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco (Università di Urbino Carlo Bo).

Vorrei partire con un concetto legato all'evoluzione della semiotica: la differenza fra *salienza* e *pregnanza*. La prima osservazione è generica: la necessità nel nostro lavoro di una certa specificità dell'analisi testuale, perché i problemi di riconoscimento testuale sono molto importanti nella semiotica.

Volevo ricordare anche una osservazione sul *feuilleton*, o meglio sui sistemi di ripetizione successiva e seriale, da un'idea di Lévi-Strauss che mi è sembrata molto profonda e sulla quale sarebbe bene tornare. Per Lévi-Strauss (1968)¹ le combinatorie sono di due tipi: la prima è la combinatoria la cui ricombinazione provoca delle novità significative. Provate a prendere il mito di Don Giovanni, sostituite Don Giovanni con una signora, avrete “donna Giovanna”, e così cambiate tutti i termini della storia e vedrete che effetto fa sperimentalmente un'operazione di questo genere.

Ed ecco la seconda: per Lévi-Strauss, nei miti elaborati la trasformazione produce senso supplementare. Quando non lo produce più, a quel punto avete l'iterazione seriale. L'iterazione seriale è per Lévi-Strauss quello che definisce dei “miti a cassettoni” (*mythes à tiroirs*): uno tira un cassetto e trova sempre un'altra cosa, poi c'è un altro cassetto, poi c'è un altro cassetto. “Miti a cassettoni” sarebbero in qualche misura quelle variazioni che non apportano realmente trasformazioni di senso. Lo prendo come un piccolo mito personale che mi sembra molto interessante, perché allora potremmo avere anche una tipologia che distingue quando l'iterazione seriale provoca delle variazioni di significazione, un ri-approfondimento di senso, e quando invece si limita semplicemente a una iterazione.

Vorrei ora passare a qualcosa di più serio, che viene dal riferimento a un altro autore fondamentale sulla questione della testualità: Gérard Genette (1982)², il quale, vi assicuro, è stupefatto in tutta la sua opera, che è notevole, dalla produttività creativa della testualità mediale. L'idea di Genette è che in realtà la medialità è talmente produttiva che in qualche misura la teoria semiotica, la teoria testuale, segue per così dire affannosamente questa enorme produttività. Questo è quindi il contrario dell'avere un modello che si impone con concetti che sono già lì ma, naturalmente, non impedisce di tentare di stabilire dei termini. E volevo ricordavi un'altra storia molto semplice, quella del signore che diceva: “per

stabilire com'è la geometria euclidea, non bisogna fare la media dei compiti in classe di terza media". Cioè bisogna avere dei concetti, e non è sufficiente prendere a riferimento la somma dei comportamenti e sperare di estrarne qualche concetto significativo.

Terminate le premesse, ecco la mia domanda: le nuove serialità, sono un macro o un meta-genere testuale?³ Genette, secondo me, è quello che ha più avanzato la ricerca testuale semiotica su questo problema: rimando a un articolo uscito (credo) nel quarto volume delle sue ricerche, sui generi e sulle opere⁴. C'è veramente una profonda riflessione sulla questione del genere. Oggi l'ho sentito riaffiorare costantemente: un genere, un meta-genere, un macro-genere ecc.: insomma, è una classe o sono semplici raggruppamenti? Non posso approfondire, ma credo che sia interessante l'idea che possiamo metterci dal punto di vista della produzione o dal punto di vista del riconoscimento. E mi piace ricordare che il concetto di riconoscimento è in qualche misura incluso dentro l'idea saussuriana di "apprezzamento collettivo". Da questo punto di vista, credo che se facciamo semiotica o sociosemiotica dovremmo ribadire che ci sono dei piccoli precedenti sull'argomento, ad esempio vent'anni fa una ricerca molto importante, *Le passioni nel serial tv* condotta da Basso, Calabrese, Marsciani e Mattioli (per la RAI)⁵. L'introduzione di Basso, che è famoso per cose abbastanza ampie e a volte un po' misteriosofiche, è veramente importante, in quanto tocca la questione dei generi sulla quale vorrei ritornare. Ricordatevi che quelle ricerche venivano prima dei *serial* di adesso, e si interessavano di questioni antiche. Anche quelle di Eco andrebbero riprese, quando si interessava di *feuilleton*⁶. Diciamo solo che *I Beati Paoli* usciva come *feuilleton* e poi a seguire ecco James Bond, *Derrick*, *Il Tenente Colombo*, fino alle ricerche su *Montalbano* di Marrone⁷.

Parliamo ora di semiosi mediatica e invenzioni di genere. Come si definiscono i generi? È un tema molto delicato, e i semiotici ne hanno scritto già trenta o cinquant'anni fa, ad esempio rispetto alle definizioni connotative: dire che c'è un genere *noir* e che c'è un genere *western*, non è molto coerente. Il *noir* è un qualcosa che potete immaginare molto facilmente, *western* significa che capita nel "west": sono problemi di costruzioni denotative e di una enorme connotazione. Elenco alcuni tratti che suggerisco per ragionare su un genere: le trasformazioni testuali, le trasformazioni narrative, le trasformazioni di enunciazione. Un altro tratto caratteristico del genere sono le varianti. Ed è importante perché abbiamo una distinzione tra le varianti "libere" e le varianti "legate". Come ricorda Dusi (2003; 2015)⁸, nelle trasformazioni e negli adattamenti ci sono delle varianti "libere", che sono varianti trasformativo, e delle varianti "legate", cioè legate alla strutturazione interna della storia. Un altro dei tratti da considerare è il *pastiche*, che emerge in molta nuova serialità televisiva, in cui i generi si prestano a fare *pastiche* di sé. Mi pare un punto interessante che meriterebbe uno studio specifico: prendere tutti i *pastiche* e cercare di darne una nuova definizione. Poi esistono i problemi di *trasgressione di genere*, che giustamente definiscono i limiti del genere, i quali sono definiti dalle varianti e dalle trasgressioni. Rispetto ai problemi di produzione e di riconoscimento, mi interessa molto specificare che è connotativa la maggior parte dei film tradizionali, ma anche i film di pornografia (che sono prodotti a San Fernando Valley e non a Hollywood). In termini produttivi, una delle caratteristiche fondamentali è che il 75% dei soldi sono spesi non

nelle grandi cose, sono spesi nella scrittura e riscrittura costante delle sceneggiature: come a dire che il vero impegno è testuale. Trovo che sia molto interessante, sul piano della produzione, la questione della *improvvisazione regolata*, cioè il fatto che le tempistiche impongono a molti *serial* una necessità di adattamento e di improvvisazione, ci sono cioè dei gruppi che lavorano moltissimo, regolandosi fra contingenza e stabilità. Quindi, soggiacente all'idea di varianti, c'è da una parte una stabilità di riconoscimento, dall'altra parte una forte contingenza. Questo problema della contingenza a livello produttivo nelle scritture e riscritture seriali è molto rilevante, e mi sembra un punto da studiare.

L'altra caratteristica evidentemente sono i ritmi, che pongono la questione della *creazione di attenzione*. Per definizione, il ritmo è definito da una scansione seguita da un contrappunto. Cioè, c'è una scansione, ma poi c'è in qualche misura una definizione contrappuntistica che si inserisce rispetto al fatto che ci sarà ripetizione, ma dopo l'interferenza e il contrappunto. Vi sottopongo una lista di termini che mi hanno molto colpito, perché mostrano l'utilizzazione connotativa che fanno quelli che scrivono sceneggiature, e anche quelli che ne parlano. Per esempio le "bibbie" (*bible*), l'accordo delle trame. C'è un problema della differenza tra "episodi" e "puntate" che è molto interessante, ma su cui non ho tempo di tornare. E poi i problemi delle *backstory*, la questione dei *teaser*, quella dei *crossover*. C'è insomma una terminologia di estremo interesse, che ci parla in maniera connotativa della totale incompetenza di queste persone sulla teoria semiotica della narratività e della testualità, ma che allo stesso tempo introduce delle novità originali. Una terminologia nuova, tutta connotativa, che meriterebbe una riflessione.

Passiamo ora al tema del riconoscimento. La questione dell'*effetto scadenza* mi ha molto colpito in molte delle serie che ho visto (ma io ne ho viste poche rispetto alle tante e diverse viste da voi), e poi il problema del *colpo di scena*. Il colpo di scena può accadere molto spesso, in certe serie, alla fine della puntata o dell'episodio, e viene poi risolto all'inizio della seguente. Coi suoi affetti ed effetti, il colpo di scena è molto interessante ed è stato molto ben descritto da Genette nel suo grande libro *Soglie*⁹, in cui si inquadrano per esempio i problemi sulle sigle delle serie tv che sono emersi nel corso del convegno¹⁰. In qualche misura questi si inquadrano molto bene anche nella teoria narrativa di Barthes¹¹ 8, ad esempio quando dice "apertura di funzione" e "chiusura di funzione". Ad esempio: improvvisamente l'eroe sta per essere minacciato di morte, poi invece scopriamo nell'episodio successivo che non è così. Questa *suspence* legata alla scansione mi sembra interessante, con i suoi effetti sugli "affetti". Potremmo approfondire, ma non in questa sede, alcuni problemi di tipologie connotative. Focalizziamoci su un problema: è possibile il finale a sorpresa? Guardate che è uno dei classici delle strutture narrative, anche se beninteso non accade sempre. Fellini, nei suoi film, non fa finali a sorpresa, anzi non mette proprio neanche la parola fine. Ma c'è una serie di problemi classici della teoria narrativa e testuale su cui oggi a mio avviso si fanno delle variazioni interessanti nei media, e costituiscono una sfida a cui possiamo rispondere. Ad esempio il problema del *riconoscimento*, cioè: si può amare un genere? Sembra una sciocchezza, ma è chiaro che siccome i generi producono *addiction* (coi loro tropi fondamentali), la domanda da porre è

se si possono amare o non amare. Sulla questione Genette fa un discorso lunghissimo a partire da Kant, che vi risparmio, (potete tornarci senza difficoltà). Può essere riassunto nella storia seguente: c'è un harem (esistono ancora) con un gruppo di signore molto innervosite dal fatto che il sultano non si fa più vedere. Lo incastrano, c'è una specie di rivolta, e gli dicono <ma perché non vieni più?>, e lui confessa un po' contrito: <sono innamorato di un altro harem>. Ecco allora la domanda: è possibile innamorarsi di un genere? La risposta di Genette, dopo averci pensato per un numero considerevole di pagine, è questa: quello che potete amare è un'opera, ma non un genere. Questione interessante. Un'opera va inquadrata in un contesto generale, ma non potete amare il contesto. Diciamo che amiamo i generi? Ve lo pongo come domanda, e vorrei rischiare un'ipotesi per uscire dall'ipotesi. Prendiamo la seconda puntata della miniserie tratta dal libro di Eco *Il nome della rosa*. La prima puntata la vedono sei milioni di spettatori almeno, nella seconda puntata c'è un crollo. Chi è andato via? Alcuni critici della televisione hanno la mania delle statistiche e si sono accorti che sono andate via in maggioranza le donne, il pubblico femminile. Sappiamo che è un problema culturale, cioè di orientamenti culturali: che il pubblico femminile preferisca i gialli e i noir alla fantascienza e ai western è una banalità molto nota. Il problema che si pone è come si creano queste defezioni o affezioni. Credo che bisognerebbe studiare le defezioni: studiare le affezioni è una banalità: si tratta di tutti quelli che si sono appassionati a un'opera. Invece lo studio delle defezioni mi pare importantissimo per il lavoro sui generi. Naturalmente non prendetemi troppo sul serio, sono un *aficionado* di Margareth Atwood, che ha scritto la più bella trilogia di fantascienza distopica che si possa immaginare. Voglio dire però che i generi sono definiti anche da sistemi di variabili, dalle defezioni che producono.

Passiamo all'ultima parte, con alcune indicazioni più analitiche.

Parliamo di *Shtisel*, un serial di 24 puntate in due stagioni su una famiglia *haredim* (la prima puntata esce nel luglio del 2013 su un canale israeliano, e la serie viene distribuita da Netflix dal 2018). Gli *haredim* sono degli ebrei ortodossi di Gerusalemme. La serie si svolge perlopiù in una scuola rabbinica ed è molto interessante (anche per gli ebrei non ortodossi) sia perché riproduce figure e rituali, sia perché segue la storia di un ebreo ultraortodosso che ha una vocazione da disegnatore e d'artista, con il problema di cosa la sua passione provochi in una cultura che è fondamentalmente iconofobica. Una questione da porre quindi sul piano dei conflitti di valore e sulla differenza tra le norme e i vincoli. Se una norma è un vincolo, un vincolo gestito da un valore è una norma, ma ci possono essere vincoli non gestiti da un valore, o norme che perdono valore e restano però come i vincoli.

C'è poi una cosa molto curiosa, una specie di contrapposizione fortissima tra la nostra ideologia che l'altro è il limite alla nostra libertà, con la cultura del 'siamo tutti liberi e identici e ci estendiamo come vogliamo', e invece la cultura ebraica ultra-tradizionale per la quale prima si eseguono la norma e il vincolo e poi, all'interno dell'esecuzione, si cerca la propria libertà. Come a dire che qui la libertà viene dopo: prima si comincia con l'obbedire, poi si diventa liberi. Il nostro protagonista è preso in questa contraddizione, come ci insegna la sua storia. Una storia che per noi è profondamente esotica, non solo perché ci sono tipi strani di cappelli e di modi di vestirsi maschili e femminili, dei *dress*

code impressionanti: i maschi indossano ad esempio indumenti rituali (come lo “scialle di preghiera”), portano lo “shtreimel” che è un cappello di pelliccia, cappotti e caffettani neri (o “bekishe”), e tutti compiono gesti rituali ad esempio ogni volta che si entra in una casa si tocca la soglia, e così via.

Quello che mi interessa, oltre al conflitto dei valori, sono alcuni elementi. Il primo problema è quello di visualizzare le parabole, in un modo che vedo così sistematico per la prima volta. Ecco un esempio rapidissimo: c'è una signora molto orgogliosa, e le raccontano una parabola, quella di un signore che va in farmacia e chiede dei chiodi, fa la figura dell'idiota davanti a tutti, e se ne va. Questo serve a reprimere l'orgoglio. Nella serie la scena viene rappresentata: infatti poi la signora entra in una farmacia piena di gente, ordina un etto di chiodi, si ridicolizza, esce: finito con l'orgoglio. Mi è sembrata molto divertente questa visualizzazione delle parabole, che la serie fa, come dicevo, sistematicamente.

Il secondo è un problema di mediologia. Ogni sistema visivo implica in qualche misura un'interrogazione su di sé. Nel caso della serie *Shtisel* il fatto che l'eroe della storia sia qualcuno che non riesce a sposarsi, non riesce a integrarsi, eccetera, perché vuole dipingere in una cultura dove non si dipinge, si accompagna a un racconto dove si scrive, in cui il problema è evidentemente la scrittura. Infatti in questa comunità per strada non ci sono immagini, tutto è scritto: loro si fanno i propri manifesti. E non si guarda la televisione, perché è uno scandalo. Tanto è vero che quando mettono in ospizio la nonna del protagonista, e lì capita che ci sia un televisore, lei si innamora delle serie televisive americane, ma i figli arrivano e strappano il cavo per impedirglielo.

Un terzo problema è quello dei sogni e degli spettri. In una cultura dove l'immagine è completamente repressa tornano gli spettri: come a dire che le persone, e i loro bisogni, vengono visualizzati. Gli spettri appaiono nella serie semplicemente: quando un personaggio (il padre del pittore) cade e si rompe una gamba e resta steso, avrebbe bisogno di qualcuno che lo aiuti; vicino a lui appare la moglie, lui le chiede “fammi il piacere di andarmi a prendere una cosa”, e lei risponde: “non posso sono morta”. Mi sembra una idea profonda quella che in realtà in una cultura anti-iconica o aniconica i sogni e gli spettri vengono visualizzati. Profondissima, anche se in effetti esiste la pittura di Chagall, quindi non è del tutto vero l'anti-iconismo...

L'ultimo punto è quello della fondazione nazional-populista. È molto divertente perché gli *haredim*, che si considerano gli ebrei ‘veri’, trattano gli altri ebrei come ‘sionisti’, e li detestano. Hanno insomma due tipi di relazioni: la prima relazione è con i “loro” (i *goim*), che siamo noi (cioè i non ebrei), considerati del tutto irrilevanti. Poi ci sono invece i “sionisti”: gli ultraortodossi in *Shtisel* parlano esplicitamente dei sionisti, come dei “voi”: sono cioè quelli con cui ‘noi’ siamo obbligati a confrontarci costantemente. Ma questo “noi” è sempre ambivalente, perché ad esempio quando c'è la Festa dell'Indipendenza (dello stato ebraico), accade una cosa molto divertente. In cielo girano degli aerei con dei numeri acrobatici, i bambini della scuola rabbinica vorrebbero vederli a tutti i costi, e a quel punto il più sovversivo dei tradizionalissimi ebrei ortodossi permette loro di guardare dalla finestra.

Ecco allora che la parabola della relazione con l'altro mi sembra molto ben rappresentata, distinguendo all'interno dell'alterità due punti a cui i semiologi sono affezionati, due modi della struttura enunciativa profonda (enunciativa non nel senso pronominale, naturalmente). Da una parte l'esistenza di "loro" (i *goim*), che sono del tutto irrilevanti e quindi si vive come se non esistessero. Dall'altra l'esistenza problematica di quelli con cui ci si deve continuamente confrontare, il "voi" sionista, che sono veramente dei grandi rompiscatole e coi quali bisogna purtroppo avere a che fare. E d'altra parte il "noi" è sempre ambivalente, anche quando è legato ad una regola fondamentale: l'ambivalenza del "noi" rispetto alla reversibilità del "noi" e del "voi" è veramente straordinaria e una serie come *Shtisel* lo racconta molto bene.

Nota biografica

Paolo Fabbri è stato professore ordinario di Semiotica dell'arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (DAMS) di Bologna. Ha collaborato per molti anni con Algirdas J. Greimas a Parigi presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e con Umberto Eco a Bologna. Ha insegnato nelle Università di Firenze, Urbino, Palermo e in molti atenei europei e americani. È stato direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Ha diretto molte riviste o fatto parte del comitato scientifico o di redazione. Cavaliere dell'ordine delle Palme Accademiche, Ministero dell'Educazione Nazionale, Francia, 1989; Ufficiale dell'ordine delle Arti e delle Lettere, Ministero della Cultura, Francia, 1994; Docteur honoris causa dell'Università di Limoges, Francia, 2009. Ha scritto libri, articoli, edito e tradotto libri sui problemi del linguaggio e della comunicazione, in più lingue (francese, inglese, spagnolo, portoghese, tedesco, lituano, greco).

Tra le sue pubblicazioni: *Tactica de los signos*, Gedisa Editore, Barcellona, 1996 (seconda ed. 1999); *La Svolta Semiotica*, Laterza, Roma, 1998 (terza ed. 2003); *Elogio di Babele*, Meltemi Ed., Roma, 2000 (seconda ed. 2003); *Segni del tempo*, Meltemi Ed., Roma, 2004; *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi Editore, Rimini, 2011 (2016); *L'Efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Mimesis, Milano, 2017. Ha curato l'antologia in due volumi *Semiotica in nuce* (con G. Marrone), Meltemi Ed., Roma, 2000 e 2001 e l'antologia *La competenza semiotica* (con D. Mangano), Carocci, Roma, 2012; e i testi *Morfologia del semiotico* di R. Thom, Meltemi, Roma, 2006; *Semiotica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio* di A. J. Greimas e J. Courtès, B. Mondadori, Milano, 2007; *Le istanze enuncianti di J.-C. Coquet*, B. Mondadori, Milano, 2008; *Essere di parola* di É. Benveniste, B. Mondadori, Milano, 2009; *Arte in teoria, arte in azione* di Nelson Goodman, Et al., Milano, 2010; *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, di Nelson Goodman, Et al., Milano, 2011; *L'ansa e l'accesso*, di F. Jullien, Mimesis, Milano, 2011; *The Architectures of Babel* (con T. Migliore), Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2011; *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi* (con I. Pezzini), Mimesis, Milano, 2012; *Il Libro dei sogni di Federico Fellini* (con M. Guaraldi), e-book, Guaraldi Editore, Rimini, 2012.

Note

¹ C. Lévi-Strauss (1968), *L'Origine des manières de table. Mythologiques III*, Paris: Plon (trad. it., *Le origini delle buone maniere a tavola. Miti, usanze, comportamenti: le loro strutture comuni fra i popoli*, Milano: Il Saggiatore, 2010).

-
- ² G. Genette (1982), *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris: Seuil (trad. it., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino: Einaudi, 1997).
- ³ Si veda anche G. Grignaffini (2019), *Generi, stili e forme di vita nelle serie tv*, in N. Dusi (a cura di), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*, Perugia: Morlacchi, 37-72.
- ⁴ G. Genette (1999), *Figures IV*, Paris: Seuil.
- ⁵ P. Basso, O. Calabrese, F. Marsciani, O. Mattioli (1994), *Le passioni nel serial tv*, Roma: RAI VQPT.
- ⁶ U. Eco (2018), *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, (a cura di) G. Marrone, Milano: La nave di Teseo.
- ⁷ G. Marrone (2003), *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma: Nuova Eri-Rai VQPT (nuova ed. ampliata, *Storia di Montalbano*, Palermo: Ed. Museo Pasqualino, 2018).
- ⁸ N. Dusi (2015), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine: Mimesis.
- ⁹ G. Genette (1987), *Seuils*, Paris: Seuil (trad. it., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino: Einaudi, 1989).
- ¹⁰ Fabbri si riferisce alla giornata di studi dedicata alla “Sociosemiotica delle serie tv” (tenutasi il 3 maggio 2019 a Reggio Emilia presso UNIMORE) da cui provengono, rivisti e ampliati, buona parte degli interventi di questo numero: si veda ad esempio l'articolo di Alice Giannitrapani.
- ¹¹ R. Barthes (1964), *Éléments de sémiologie*, *Communication*, 4, 91-135 (trad. it. *Elementi di semiologia*, Torino: Einaudi, 1966).