

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Roberto C. Provenzano

TV-TV

Cosa fare, come farlo

Con contributi di
Salvatore C. Miccichè e Lorenzo Mosna

FrancoAngeli

Immagine di copertina: facendo riferimento ad una ben nota opera di Mondrian, l'immagine cerca di evocare/raffigurare l'aspetto che potrebbero avere i nostri futuri schermi televisivi nell'epoca della posttelevisione e della coesistenza fra emissioni 'live' e programmi da richiamare 'on demand'. Grandi quanto tutta una parete (i 70 pollici attuali saranno di gran lunga superati) o anche più piccoli – una volta accesi – proporranno un 'menù di icone' e saranno interattivi: ogni icona potrà essere attivata tramite un telecomando-puntatore o magari anche a voce. Le immagini inserite cercano, da un lato, di rendere conto di tutto quanto potrà essere emesso dalla post televisione live (attualità) o 'on demand': talk show, sport, game show (con un doveroso omaggio al primo grande successo della televisione italiana: Lascia o raddoppia), programmi musicali attuali e del passato, fiction televisiva ecc., ma anche prodotti che la televisione 'ri-media' (film, videomusicali, video d'arte, documentari di viaggio ecc.), dall'altro, propongono un richiamo agli strumenti di produzione e di emissione. Fra questi ultimi, come doveroso, anche il 'cronofucile' di E.J. Marey, ovvero il primo strumento atto a registrare immagini in movimento.

Copyright © 2012 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione	pag.	9
Introduzione , di <i>Roberto C. Provenzano</i>	»	13
1. Fine della televisione?	»	13
2. La post-televisione: la telerealtà e il VoD	»	19
3. La produzione di contenuti	»	20
1. Dalla diretta obbligata al format , di <i>Roberto C. Provenzano</i>	»	23
1.1. Natura, essenza e specificità della televisione	»	23
1.2. Messa in scena e presa di scena	»	30
1.3. I pericoli della <i>diretta</i>	»	32
1.4. La <i>diretta</i> : dall'obbligo al metodo	»	34
1.5. I <i>format</i>	»	36
1.6. I modi di produzione e la relativa organizzazione	»	38
2. Network e Reti. Strutture organizzative e identità , di <i>Salvatore Carlo Micciché</i>	»	39
2.1. L'organizzazione verticale	»	39
2.2. Le professioni	»	43
2.2.1. Gli artisti	»	48
2.2.2. Oltre il cast	»	50
2.2.3. L'autore tv	»	53
2.2.3.1. "Sono un creativo ma sono di Milano"	»	54
2.2.4. Le altre professionalità	»	60
2.3. Essenza del format	»	62
2.4. Palinsesti e identità di rete	»	64
2.4.1. Storia dell'identità di Rete (cenni)	»	64
2.4.2. Favorisca la carta di identità	»	67

3. Produrre televisione, di Roberto C. Provenzano	pag.	74
3.1. Produzioni con metodo cinematografico	»	74
3.1.1. Servizi di attualità per TG	»	75
3.1.2. Inchiesta e reportage	»	78
3.2. Il <i>workflow</i> delle produzioni da studio	»	83
3.2.1. Le professioni dietro le quinte	»	88
3.3. La <i>scaletta</i>	»	92
4. Fondamenti di regia multicamera, di Roberto C. Provenzano	»	96
4.1. Tipologia di studi e relativo numero di telecamere	»	96
4.2. La regia con due camere “base”	»	97
4.3. La regia con tre camere base	»	103
4.4. La regia con più di tre camere	»	104
4.5. Il nuovo “regime scopico” della televisione in diretta	»	109
4.5.1. Fine dell’ontologia dell’immagine televisiva?	»	111
4.6. Fattori di dinamizzazione della regia	»	115
4.6.1. La funzione decorativa del “picture in picture”	»	115
4.6.2. Come dire addio al ‘campo-controcampo’: lo split screen	»	121
4.7. Scenografie e posizionamento camere nei talk show di prime time	»	125
4.7.1. Punti di vista e movimenti di macchina ‘atipici’	»	132
4.8. La regia dei programmi d’intrattenimento	»	136
4.8.1. La regia dei programmi musicali	»	139
5. La web TV e gli standard semiprofessionali, di Lorenzo Mosna	»	147
5.1. Web-TV e IPTV	»	149
5.2. Il Video on Demand (VoD)	»	152
5.3. I parametri dell’audiovisivo digitale	»	155
5.3.1. Display e storage aspect ratio	»	156
5.3.2. Risoluzione	»	156
5.3.3. L’interpolazione o scaling	»	157
5.3.3.1. L’interpolazione sul movimento	»	158
5.3.4. Frequenza dei fotogrammi	»	158
5.3.5. La scansione	»	159
5.4. I formati video digitali	»	160
5.4.1. I codec video e audio	»	162
5.4.4.1. I codec loseless	»	162
5.4.4.2. I codec lossy	»	163
5.4.5. Il bit rate	»	163
5.4.5.1. Costant bitrate e variable bitrate	»	164
5.5. I principali software di montaggio	»	165

5.5.1. Avid Media Composer	pag.	166
5.5.2. Apple Final Cut Pro	»	167
5.5.3. Adobe Premiere Pro	»	168
5.6. Aprire una web tv	»	169
5.6.1. I ferri del mestiere	»	170
5.6.2. Il provider	»	170
5.7. Il mixer video	»	171
5.7.1. Analogico o digitale? HD o SD? PAL o NTSC?	»	172
5.7.2. I segnali e le interfacce video	»	174
5.7.3. I cavi e gli spinotti	»	176
5.7.4. Il set up del mixer	»	177
5.7.4.1. Mixer A/B o flip-flop?	»	178
5.7.4.2. I monitor multischermo e multifinestra	»	179
5.7.5. Stacco e transizione	»	179
5.7.6. Il compositing	»	180
5.7.6.1. Il key bus e i controlli del compositing	»	181
5.7.6.2. Upstream e downstream	»	182
Bibliografia	»	183

Ad Ariagny e a Sergio

Prefazione

di Roberto C. Provenzano

Sembra ormai retorico ricordare come la tecnologia informatica abbia cambiato, stia cambiando e continuerà a cambiare la nostra vita, ma una volta di più occorre farlo perché le nuove ‘tecnologiche’ applicate all’editoria sono il punto di partenza di questo testo. Nel momento in cui si afferma sempre più la *software culture*¹ che annuncia e prefigura un domani ormai prossimo in cui tutto il conoscibile immateriale starà su una nuvola (*cloud*) e le versioni ‘on line’ di giornali e riviste consultabili su pc, tablet e e.book reader sono ormai una realtà; l’editoria si interroga su come sarà possibile continuare a trarre profitti dalla comunicazione scritta e anche tutti coloro che hanno necessità di redigere testi da editare sono costretti a interrogarsi su come si debba scrivere oggi per l’oggi e... ‘per domani’. In particolare, a doversi interrogare sono coloro – come il sottoscritto – che scrivono su argomenti concernenti le immagini, sia fisse che in movimento. Interrogarsi perché anche i nostri libri debbono cambiare e non dovranno servire più solo a leggere ma – in qualche modo e in qualche maniera – dovranno anche riuscire a mostrare, a far “vedere”. Un’esigenza questa, ormai inderogabile per più ragioni.

Prima da studente e poi da studioso della storia e del linguaggio del cinema, ho sofferto molto in passato nel leggere testi che citavano decine di titoli di film che non avevo visto e che ho dovuto inseguire per anni, rincorrendo tutte le rassegne che mi capitavano a tiro. La situazione è migliorata in parte con l’avvento delle videocassette e poi dei DVD, ma nonostante le nuove possibilità tecnologiche avessero messo a disposizione molti film pure ci sono stati titoli (uno per tutti: *Körkalen – Il carretto fantasma*, 1921 di Victor Sjöström) che ho dovuto inseguire fino a tempi alquanto recenti. Non sempre infatti risultava agevole procurarsi i titoli di cui i colleghi citavano sequenze che magari non ricordavo bene e, anche quando ri-

1. Cfr. L. Manovich, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010.

uscivo ad entrare in possesso della/e copia/e del/dei che mi interessava(no), il processo di lettura e comprensione di quanto mi capitava di leggere nei testi dei colleghi risultava *time wasting*, poiché spesso dovevo vedere (o ri-vedere) l'intero film per trovare la sequenza citata e capire, infine, ciò che veniva affermato.

Vedendo o ri-vedendo quei film e quelle sequenze citate, talvolta (molto raramente, per fortuna) mi è anche capitato di constatare che la memoria aveva tradito lo/la scrivente e che quanto asserito non coincidesse esattamente con quanto mi era stato possibile vedere. Il più eclatante di questi 'infortuni' è certamente quello occorso al filosofo Gilles Deleuze che nel secondo volume della sua ri-lettura globale della storia del cinema mondiale asserisce:

la più bella metafora della storia del cinema si trova in un film americano. *The Navigator* [*Il navigatore*, 1924] di Keaton, in cui il protagonista con lo scafandro, asfissiato, morente, annegato nello scafandro, sarà maldestramente salvato dalla fanciulla. Per assicurarsi la presa, lei lo prende fra le gambe, riesce finalmente ad aprire con un taglio di coltello il costume, da dove sfugge un torrente d'acqua. **Mai immagine è riuscita a rendere così bene la metafora violenta di un parto, con taglio cesareo e rottura delle acque**².

Alla luce di una visione della sequenza, si può constatare però che, anche se la *fanciulla* effettivamente aiuta Keaton a rimanere agganciato alla scaletta prendendolo fra le gambe, **non è però lei ad aprire con un taglio di coltello il costume, bensì è lo stesso Keaton a squarciare la sua tuta all'altezza della pancia** (vedi video 1). Quindi nel caso, biso-



Video Keaton 1

2. G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 180.

gnerà parlare non di metafora del parto, bensì di metafora di *autopartogenesi* con taglio cesareo.

A difesa del filosofo (e della validità e importanza del suo essenziale testo) occorre però subito osservare che quanto da lui riportato, se è impreciso in termini di analisi testuale del film in questione, non è affatto errato dal punto di vista teorico, poiché, ovviamente, una sequenza esattamente corrispondente a quanto da lui (de)scritto avrebbe potuto (o potrebbe) essere realizzata con estrema facilità. Tuttavia una nuova visione del testo avrebbe potuto far rilevare al filosofo che poco dopo nel film c'è una sequenza che, più della prima, può essere interpretata come metafora di un parto, questa volta 'naturale' e senza taglio cesareo.

Raggiunto il primo ponte della nave, Keaton infatti prova a salire sul secondo ponte ma, per il peso dell'acqua nello scafandro, cade a testa in giù. La sua compagna lo aiuta quindi a svitare la parte superiore dello scafandro, ma poi per riuscire a farlo uscire dallo scafandro, è costretta a salire sulla nuova scaletta e a far rimettere Keaton a testa in giù sotto le sue gambe. Poi, tenendo i piedi dello scafandro, permette a Keaton di sfilarsi, finalmente, dal basso dal pesante scafandro. La posizione dei due – lei in alto con lui che fuoriesce dal centro delle sue gambe – non può lasciare dubbi sulla leggibilità della sequenza come metafora di un parto naturale senza intoppi (vedi immagine e video 2).

Stante l'avvento delle nuove tecnologie editoriali, casi come quello testé riportato non dovranno più avere occasione e motivo di accadere. Considerata l'ormai amplissima disponibilità di testi disponibili fra DVD, Blu Ray e 'on line', se da un lato quindi oggi s'impone allo studioso l'obbligo di rivedere i film (o quantomeno le sequenze) che intende analizzare, per non incorrere in fuorvianti ricordi; dall'altro, grazie alle suddette nuove tecnologie, **si presenta finalmente la possibilità di "mostrare" ai lettori anche tramite un testo scritto le sequenze visive che si ritiene degne di**



Video Keaton 2

analisi, permettendogli quindi di valutare in proprio la pertinenza e la “legittimità” dell’interpretazione che viene suggerita.

Oggi questo è possibile. Principalmente in formato *i.Book*, software che permette l’inclusione diretta di clip video ma con il limite che il testo può essere letto solo su un *i.Pad* o *i.Phone*, ma per fortuna questo non è l’unico sistema. Questo testo utilizza una via **diversa per unire, finalmente, le parole sull’audiovisivo con le immagini che quelle parole raccontano e commentano.** Permette infatti l’accesso alla ‘visione’ delle clip in due modi: direttamente dal testo scritto, tramite l’ausilio di uno strumento in grado di “leggere” i Qr; indirettamente (per chi non avesse uno smartphone o un tablet), collegandosi al sito: www.rcprovenzano.it/tv/vt/video. **Una possibilità di visione che nel caso di questo testo s’impone come una necessità ineludibile,** poiché le immagini in movimento di cui si tratta non sono relative a film (tranne qualche caso), bensì a programmi televisivi che solo difficilmente, per mezzo di una ricerca certosina su YouTube, Vimeo ecc., forse si potrebbero trovare.

Roberto C. Provenzano

Introduzione

di Roberto C. Provenzano

1. Fine della televisione?

“La televisione sta per scomparire sotto i nostri occhi, ma non ce ne siamo accorti. Tramonta in un oceano di schermi, terminali, reti, portatili. Esplode in bouquet di programmi, si frantuma in canali ultratematici, si disarticola in video à la carte; si “confeziona” in servizio *push* su terminali mobili; si carica su Internet; si podcasta su i-pod; si individualizza in *blog* e *vlog*... La televisione è dovunque e da nessuna parte”¹.

Per i toni apertamente apocalittici, le parole di Missika sembrano un grido di dolore uguale a quello di chi rimpiange l’annunciata fine della pellicola cinematografica, ma con il termine “televisione” Missika, in questo caso, non intende il supporto materiale (il nastro elettromagnetico), né tantomeno il rapporto ontologico fra la realtà e le immagini della televisione analogica. Il suo rimpianto e il suo rincrescimento non riguardano la vecchia tecnologia, bensì la televisione come l’hanno fruita le generazioni oggi “mature” e come la conosciamo ancora oggi (per chissà quanto tempo ancora, forse poco), ovvero la televisione “in quanto medium e strumento di focalizzazione delle società moderne”² e come strumento di socializzazione per ampi strati di popolazione e di creazione di identità nazionali.

Tutto ciò, grazie a... o per colpa di... quel “meraviglioso”³ evento della fine del XX secolo che va sotto il nome di “**rivoluzione digitale**”, ovvero il complesso e variegato processo di rinnovamento globale della comunicazione e dei rapporti sociali, innescato dalla “scoperta” di poter

1. J.L. Missika, *La fin de la télévision*, Editions du Seuil, Paris 2006 (trad. it. *La fine della televisione*, Lupetti Editori di Comunicazione, Milano 2007, p. 5).

2. *Ibid.*

3. Usiamo il termine nel duplice senso di sorprendente/prodigioso, che desta “maraviglia” e di splendido/incantevole.

ridurre a semplici dati numerici binari (bit) e funzioni matematiche (algoritmi) la *rappresentazione*⁴ di parti infinitesimali di spazio (pixel) e di suono (sample)⁵, nonché le variazioni sequenziali “di flusso” che si possono produrre nel tempo per ogni pixel/sample e fra insiemi di pixel/sample⁶. Vantaggio non da poco. Innanzitutto, perché contrariamente alle vecchie e molto *ingombranti* immagini analogiche della televisione elettronica che – com’è noto – permettevano l’attivazione di un numero molto limitato di “canali”; le nuove immagini-dati e suono-dati⁷ – essendo semplici aggregazioni numeriche *immateriali, comprimibili*⁸ e *meno soggetti ai “rumori” di disturbo* – occupano molto meno spazio e permettono l’attivazione di un maggior numero di canali per ogni singola banda.

Infatti, nello spazio occupato da ogni canale analogico nelle classiche bande VHF e UHF assegnate alle trasmissioni televisive analogiche oggi possono “transitare” da quattro a sei canali digitali di qualità equivalente, poiché le tecniche di compressione del segnale-dati *sorgente* permettono l’utilizzo di un’ampiezza di banda inferiore, per cui considerato che il numero di canali che si possono emettere in contemporanea su una determinata “banda” dipende dalla “larghezza” della stessa e dall’ingombro di ogni singolo segnale, ne risulta che a parità di larghezza di banda disponibile, si possono

Con il termine “banda” si intende l’intervallo di frequenze che contengono la maggior parte dell’energia di un segnale. Per ‘banda’ di uno specifico ‘canale’ si intende la massima velocità di trasmissione che può permettere nell’unità di tempo. Per “larghezza di banda” (bandwidth) si intende l’intervallo di frequenze disponibili per la trasmissione di un segnale (vedi anche capitolo 5).

4. Grazie a quel doppio processo che va sotto il nome di “campionamento e quantificazione”. Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei new media*, Olivares, Milano 2005 p. 47.

5. Per indicare la parte più elementare di suono che si può campionare non esiste un termine specifico equivalente al termine pixel, relativo allo spazio. Si utilizza appunto il termine “sample” = “campione” che però crea non poche ambiguità di senso.

6. In questo contesto, che l’immagine originale sia composta da semplici segni grafici come i testi scritti, o un’immagine composta da milioni di microscopici punti registrati, tramite la luce, ad opera di un’apposita attrezzatura posta di fronte alla realtà o, al contrario, creata *ex-nihilo* da un elaboratore, non fa alcuna differenza: ogni immagine sarà ugualmente formata da milioni di pixel, ed ogni pixel sarà identificato da un numero capace di restituire la “forma” originale del pixel se “letto” da una apposita e adeguata strumentazione: il decoder. E lo stesso è per i suoni.

7. Considerando che la “natura” di queste immagini-dati e suono-dati è totalmente differente dai passati corrispettivi analogici, per identificare e distinguere meglio queste entità dalle precedenti si potrebbero indicare, rispettivamente, con i neologismi *icono-datum/a* e *fono-datum/a*.

8. Con il termine “compressione” si indica una specifica tecnica di elaborazione dati attuata per mezzo di algoritmi che permette di ridurre la quantità di “bit” necessari alla rappresentazione in forma digitale di una informazione.

emettere più segnali digitali rispetto al numero di quelli analogici. Questo vale anche per quanto concerne i diversi tipi di segnali digitali che si possono trasmettere. Ad esempio se su una determinata frequenza di banda è possibile far transitare un numero x di segnali digitali in *Standard Definition* (SD), in *High Definition* (HD) sarà possibile farne transitare un numero molto minore e un numero ancora minore (salvo un miglioramento delle tecniche di compressione) se un giorno si dovesse arrivare a trasmettere in $4k^9$ o addirittura in *Ultra High Definition*¹⁰.

In secondo luogo perché, stante il loro (relativo) scarso ingombro e la loro comprimibilità, i segnali digitali di queste “immagine-dati” e “suono-dati” possono essere accompagnati da una serie potenzialmente infinita di “metadati”¹¹, ovvero “informazioni sull’informazione” che possono essere di carattere descrittivo, strutturale, gestionale, ecc. e che costituiscono informazioni *invisibili* nell’immagine (se non a richiesta), utilissimi per svariate applicazioni come, ad esempio, agevolare l’archiviazione ragionata dei contenuti e facilitarne la rintracciabilità nelle “data-teche”, fornire allo spettatore informazioni sul programma che sta guardando¹², ecc.

In terzo luogo perché condividendo la stessa “materia” numerica, fra metadati, immagine-dati, suono-dati (inclusi quelli telefonici), non c’è differenza e quindi possono essere tutti registrati e/o trasmessi allo stesso modo e in contemporanea ed essere ricevuti tutti da più display (televisioni, monitor PC, tablet, smartphone e chissà cos’altro domani), purché forniti di apposito “decoder” in grado di distinguere fra essi e restituire ad ogni aggregazione numerica o algoritmo la propria natura/forma originale. Il concetto di *convergenza digitale*, fondamentalmente è tutto qui, ma... tutto ciò non è ancora, esattamente e propriamente attualità o, quantomeno, la realtà operativa attuale non è così semplice e lineare come ci si potrebbe immaginare.

Su questi argomenti si ritornerà più ampiamente in varie parti del presente testo, ma va immediatamente anticipato che anche se infinitamen-

9. Si consideri che mentre la risoluzione dell’attuale Full HD è 1.920×1.080 , il 4k può arrivare a 4.096×3.072 e l’ultra High Definition a 7.680×4.320 .

10. Per chiarire il concetto con una banale comparazione, si pensi a quante fotografie si possono mettere in un album (il cui spazio totale è, ovviamente, fissato e delimitato dal numero di pagine a disposizione) in formato 18×24 e a quante più se ne potrebbero mettere in formato 12×16 o in formato 6×8 .

11. In effetti, anche i segnali elettromagnetici della televisione analogica permettevano la memorizzazione di metadati poiché alcune delle “righe” che formavano il segnale complessivo (625 per il PAL) venivano destinate a questo, ma il numero di questi metadati era molto limitato e essi erano finalizzati solo alla “pulizia” del segnale stesso o alla “effettistica” (anch’essa molto ridotta rispetto a quanto è possibile con il digitale) e non permettevano l’invio di informazioni allo spettatore.

12. Grazie all’EPG (*Electronic Program Guide*), attivabile tramite telecomando.

te meno ingombranti dei segnali analogici, anche quelli digitali hanno un loro “ingombro” (o “peso”, calcolato in Kilo, Mega, Giga o Tera bit), che in termini di velocità di trasferimento del flusso di immagini-suoni viene espresso in “bit-rate” (quantità di bit trasferibili in un secondo). “Peso” e “bit rate” che non sono entità fisse¹³, bensì “variabili”¹⁴, il che complica non poco le cose poiché non è detto che ogni frequenza di banda possa sopportare qualunque flusso di dati e, per correlato (al momento), che uno specifico display (es.: smartphone) possa ricevere lo stesso flusso dati ricevibile da un altro (es.: televisore), poiché il flusso dati ricevibile è determinato dalla “larghezza” (ampiezza) **di banda** ricevibile da ogni specifico display.

Al di là di questi problemi relativi alla tecnologia, ma che sono comunque *in progress* e quasi certamente superabili nel medio periodo, il dato saliente è però che già all’attualità non solo il numero dei canali televisivi si è moltiplicato a dismisura rispetto al passato, ma che – oltre che via televisione – le immagini-dati e i suono-dati possono essere trasmesse anche via **rete telematica (I.P.)**, per cui così come il cinema aveva perso il monopolio delle “narrazioni con immagini in movimento” con l’avvento della televisione, allo stesso modo **oggi la televisione ha perso il suo monopolio del “far vedere da lontano *hic et nunc*”**. E questo non potrà non avere conseguenze sul sistema globale della comunicazione audiovisiva e sulla televisione in particolare.

Non tutti gli osservatori e studiosi sono però concordi nel prefigurare un destino di decadenza per la televisione. Ai toni semi-apocalittici di Missika risponde, ad esempio, Aldo Grasso dicendosi convinto che anche in questi tempi in cui “i cambiamenti dei media stabiliscono nuovi rituali, pubblici e personali” (...) “la televisione è riuscita a ripensare se stessa e a conformarsi al multiforme panorama. Chi la dava per morta di fronte all’avanza-

13. Come le codifiche analogiche PAL, NTSC e SECAM.

14. Su questi aspetti vedi i concetti di “Modularità”, “Automazione”, “Variabilità” e “Transcodifica” in L. Manovich, *op. cit.*, pp. 50-71 e anche i concetti di “Risoluzione” e “Formato video” nel capitolo quinto di questo testo a cura di L. Mosna.

ta dei new media è stato (ancora una volta) smentito”¹⁵. Convinzione questa che lo storico-critico fonda sulla constatazione che “il contenuto si sta affrancando dal suo contenitore, diventa il motore centrale, il *driver* della convergenza, è il passaporto che permette di viaggiare fra le diverse piattaforme distributive”. Per questo, sempre secondo lo storico-critico: “Invece di chiudersi a riccio, di arroccarsi sulle proprie posizioni, di difendere il proprio modello, la televisione si è adeguata al nuovo, si è espansa al di fuori del proprio guscio (...) ha portato avanti pratiche di migrazione del proprio contenuto su altri media, catturando il proprio spettatore là dove si era perduto”¹⁶.

Il punto di vista di Grasso ha ovviamente validissime fondamenta nella storia dell’evoluzione della comunicazione massmediatica, ma rischia di essere eccessivamente ottimistico poiché, a nostro avviso, non basta che (volontariamente o meno) la televisione permetta la ri-mediazione¹⁷ dei propri contenuti da parte della rete, per esorcizzare il pericolo del suo declino. Questa ri-mediazione infatti, nel medio-lungo periodo, non potrà essere indolore, così come non lo è stata la ri-mediazione del “cinema” da parte della televisione. Se è vero che per tale ri-mediazione il cinema non è affatto morto, è vero però che la possibilità di vedere film (e, in seguito, fiction) nel monitor televisivo ha profondamente influito a modificare la situazione pragmatica dell’“esperienza cinematografica” originale. Fruire di un film su schermo piccolo, in condizione di visione di bassissima qualità (qual era quella permessa dalla televisione analogica e dalle videocassette), magari anche a luci accese e “nella distrazione”, non era certamente una situazione cognitivo-visuale minimamente comparabile alla visione cinematografica su grande schermo e a luci spente. Cambiata la situazione pragmatica, cambiava anche l’“esperienza”, ma tant’è il pubblico si è presto abituato alla nuova situazione e la “perdita del monopolio delle narrazioni per immagini in movimento” da parte del cinema nel lungo periodo ha determinato (e determina) ricorrenti e iterate crisi delle sale cinematografiche.

Grosso modo, lo stesso sta accadendo, oggi, all’“esperienza televisiva”. La fruizione di contenuti televisivi sui display della rete (monitor, tablet, smartphone) non è la stessa cosa. Innanzitutto perché su un minuscolo schermo di 3-4 pollici di uno smartphone non si potrà certo apprezzare la magniloquenza visiva e la suggestione di un grande show-evento in cui la parte visuale è quella che conta maggiormente (poniamo l’apertura/chiusura delle Olimpiadi) e neppure (crediamo) il veloce, ma armonioso dondolio

15. A. Grasso, *Prima lezione sulla televisione*, Laterza, Bari 2011. p. XII e XIII.

16. *Ibid.*

17. Sul concetto di ri-mediazione vedi: D. Bolter Jay, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli (trad. it. di B. Gennato), Guerini e Associati, Milano 2002.

di uno sciatore di slalom, o la morbida eleganza dei volteggi e delle piroette di una ballerina classica o di una pattinatrice su ghiaccio, e così via. In secondo luogo, e soprattutto perché, nella grande generalità dei casi, i contenuti televisivi nella rete vengono (o, comunque possono essere) “snaturati”: frammentati, decontestualizzati, spappolati, sporcati da chi li ha visti e poi manipolati e ripassati in rete, ecc., divenendo quindi qualcosa di diverso (come, per fare un parallelo, qualcosa di diverso diveniva un film in cinemascope sul monitor tv 4/3). Il dato più rilevante e ragguardevole però è un altro: il fatto che la trasmissione telematica, oltre a permettere la trasmissione in diretta come la televisione, permette anche una “differita” con una opzione che non è nelle possibilità della televisione tradizionale: il **video on demand (VoD)**, cioè la possibilità di **vedere il testo audiovisivo che si desidera non in base ai dettami di un palinsesto pre-stabilito da terzi, ma quando lo si vuole.**

Una possibilità/opportunità questa che anche Grasso, ovviamente, prende nella dovuta considerazione, quando scrive: “L’immagine chiave per capire questa fase di transizione è la progressiva sostituzione del palinsesto con il *video on demand* e l’allargamento dell’interattività”¹⁸, ma senza trarne (secondo noi) tutte le possibili (e dovute) conseguenze. Il VoD infatti “nega” il concetto di “flusso” che ha caratterizzato la televisione e la “snatura” totalmente poiché prevede una fruizione personalizzata che annulla del tutto l’altro concetto basilare su cui si fonda la televisione: l’audience. Tutto ciò senza minimamente prendere in considerazione l’altro elemento che caratterizza la trasmissione via rete e cioè l’interattività. Possibilità attualmente interdetta alla televisione, poiché non si può certo considerare “interazione” la *truffa* che molte trasmissioni mettono in atto chiedendo al proprio pubblico di “partecipare” con *votazioni a pagamento* e comunque con una azione operata su un altro medium (il telefono).

Tuttavia, la televisione non è ancora scomparsa, ma frantumazione e moltiplicazione dei canali, avvento di nuove modalità di trasmissione della “visione da lontano”, moltiplicazione delle possibilità e miglioramento della qualità di visione domestica (Blu-ray e grandi schermi con suono surround, consolle interattive per video giochi, karaoke, ecc.), tutto ciò non può non avere conseguenze su ciò che la televisione rappresenta oggi, ed è per questo che Missika, giustamente osserva che dopo la paleo-televisione e dopo la neo-televisione¹⁹, oggi siamo in regime di **post-televisione**²⁰.

18. A. Grasso, *op. cit.*, p. XI.

19. Com’è noto, paleo-televisione (dal 1954 alla fine anni ’70) e neo-televisione (dagli anni ’80 in poi) sono denominazioni attribuite da Umberto Eco a due differenti momenti storico-culturali della televisione e ormai d’uso comune in Italia. Cfr. U. Eco, “Tv, la trasparenza perduta”, in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983.

20. Cfr. J.L. Missika, *op. cit.*

2. La post-televisione: la telerealtà e il VoD

Così come è già stato notato per il post-moderno in termini generali, anche in questo caso il prefisso *post* non indica una sconfessione, una rottura, ma anzi “confessa già nell’atto dell’*autonomizzazione* il suo non poter fare a meno”²¹ del passato. La televisione in effetti non scompare, dopo la televisione non può che esserci... la televisione, come prima. Una televisione che però cambia pelle totalmente.

Se la paleo-televisione, con la sua ossessione pedagogica, coincideva per lo spettatore “con il tempo della scoperta, la stagione dello stupore e dell’innocenza, una sorta di età dell’oro della *memoria collettiva*”²² (corsivo nostro), e se la neo-televisione alla pedagogia aveva sostituito un’offerta plurima e abbondante e una “fidelizzazione” basata soprattutto su un edonismo ludico finalizzato al puro consumo²³, **la post-televisione**, individualizzando il consumo all’interno di un’offerta entropica di canali, contenuti plurimi e differenti modalità di visione, quasi annulla quella “memoria collettiva” che la paleo-televisione creava, “portando a termine il lavoro di dissacrazione e secolarizzazione della televisione” iniziato dalla neo-televisione e sostituendo l’ossessione pedagogica e quella ludica con l’opacità, ma sincerità, della **telerealtà delle Web-Tv**. Infatti, oggi, come si dirà, chiunque potrà – se vorrà – non solo continuare a invadere con proprie immagini in movimento o fisse YouTube, Vimeo, ecc., ma anche regalarsi un proprio canale televisivo con poca spesa²⁴.

“Telerealtà” poiché quello delle web-tv, più che il regno della magniloquenza dell’attuale televisione, sarà il dominio della “scrittura povera”, perché “con la **telerealtà** chiunque potrà parlare di qualsivoglia argomento, foss’anche banale e privo d’interesse”²⁵. L’eventuale banalità di questa “telerealtà” che sostituirà la televisione comunque non è di per sé un effetto della post-televisione, poiché quando McLuhan asseriva che il “medium è il messaggio”, non si riferiva di certo al contenuto contingente espresso da

21. G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 5.

22. J.L. Missika, *op. cit.*, p. 9.

23. Una televisione che dava a intendere di “regalare” una “democratizzazione” che si caratterizzava (in particolare nei suoi due generi qualificanti e dominanti: talk show e reality) per l’associazione del “divo” all’uomo della strada e per l’apparentamento dell’opinione dell’*esperto* con quella dell’uomo comune protagonista di eventi magari non straordinari ma comunque peculiari. Una televisione che però, in definitiva, non informava più veramente su ciò che è importante sapere, ma semplicemente intratteneva su un gossip più o meno mascherato.

24. Vedi a tale proposito i ridotti costi, ma anche – addirittura – l’offerta di gratuità di www.livestream.com o di www.streamago.tv e similari.

25. J.L. Missika, *op. cit.*, p. 25.