

Antonio Scurati

## Televisioni di guerra

Il conflitto del Golfo come evento mediatico  
e il paradosso dello spettatore totale

ombre corte

Prima edizione marzo 2003

© ombre corte  
via Alessandro Poerio, 9 - 37124 Verona  
Tel./fax: 045 8301735; e-mail: ombrecorte@tiscalinet.it  
www.deriveapprodi.org/ombrecorte.htm

Progetto grafico copertina: ombre corte

ISBN 88-87009-38-4

## Indice

7	INTRODUZIONE La madre di tutte le battaglie televisive
15	CAPITOLO PRIMO La prima guerra televisiva della storia: il conflitto del Golfo Persico
15	1. La legge di proporzionalità inversa tra spettacolo e visibilità
40	2. <i>La Tv War</i> come esperimento di derealizzazione del mondo (Paul Virilio)
49	3. <i>La Tv War</i> come apoteosi dell'iperrealtà (Jean Baudrillard)
63	CAPITOLO SECONDO Semiotica della tele-visione di guerra
63	1. Il discorso sociale della tele-visione di guerra
78	2. Dallo Spettatore Modello al telespettatore come modello
91	CAPITOLO TERZO Sociologia della tele-visione di guerra
91	1. La guerra spettacolo, la società mediatica e l'eclissi dell'interazione
104	2. Il paradosso del telespettatore
118	3. <i>Where is the action?</i> Il telespettatore come modello dell'attore sociale
130	4. Lo spettacolo come meta-frame, ovvero la <i>War Tv</i> come istituzione totale
141	Note
156	Bibliografia

## Ringraziamenti

Ringrazio Francesco Casetti, Mario Corona, Alessandra Marzola e Stefano Rosso, i quali, in misura e modi diversi, hanno contribuito alla realizzazione di questo libro. Sono inoltre grato all'intero Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate dell'Università degli Studi di Bergamo per la fiducia ed il sostegno accordatimi.

## INTRODUZIONE

### La madre di tutte le battaglie televisive

Nel gennaio del 1991, quando l'attacco della coalizione internazionale guidata dagli Stati Uniti contro il suo Paese era oramai imminente, Saddam Hussein proclamò che gli eserciti nemici, inconsciamente, stavano per dare inizio alla "madre di tutte le battaglie".

La turgida, ma vuota, retorica marziale del tiranno di Baghdad minacciava implicitamente una strenua e prolungata resistenza da parte del suo popolo, ed evocava una non meno fantomatica ipotesi di sollevazione da parte di tutto il mondo arabo contro l'aggressore occidentale. Un lungo e sanguinoso conflitto su vasta scala attendeva gli aggressori se fossero stati tanto tracotanti da compiere il passo fatidico cui si apprestavano. Nulla di tutto ciò accadde. In quaranta giorni di combattimenti, se è ancora lecito definire in questo modo un bombardamento dai cieli del territorio nemico, ogni difesa del regime iracheno cedette e gli statunitensi raggiunsero gli obiettivi militari che si erano prefissi con un bilancio di perdite senza paragoni per la sua esiguità. L'offensiva di terra durò meno di cento ore.

Ciò non di meno, il conflitto innescò una catena di conseguenze, anche se non direttamente sul piano militare, che dura ancora oggi, al punto che, mentre scriviamo, si annuncia una seconda guerra del Golfo Persico, simile per molti aspetti a quella del 1991.

In questa catena di conseguenza si potrebbe collocare la serie di attentati terroristici che hanno preso di mira gli Stati Uniti negli ultimi anni, culminati nell'attacco dell'11 settembre. Questa lettura della storia trova paradossalmente concordi i teorici occidentali dello scontro di civiltà – sulle cui posizioni è, di fatto, allineata la condotta dell'attuale Amministrazione statunitense – e la cupa profezia

di Saddam Hussein. Una convergenza che non deve stupire visto che, nello scenario catastrofico in cui ci proietta la guerra globale, le distinzioni diventano sempre più incerte: i nemici, pur schierati su fronti opposti, tendono ad assomigliarsi perché s'instaura un regime confusivo nel quale le identità si definiscono secondo processi meramente reattivi.

Il mio libro segue un'altra pista. A mio avviso, se il primo conflitto del Golfo svolse una funzione seminale, come minacciato nel 1991 dalla metafora brandita da un Saddam a corto di ogni altra arma che non fosse la propaganda, ciò avvenne a livello dei rapporti tra strategie politico-militari e strategie comunicative massmediatiche. Con le trasmissioni della CNN da Baghdad del gennaio 1991, si stabilì per la prima volta nella storia un rapporto costitutivo tra regime della rappresentazione televisiva dell'evento bellico e il piano della sua realtà materiale. Un legame che poi caratterizzerà tutte le imprese militari in cui il mondo occidentale si troverà coinvolto negli anni a venire, dalla guerra del Kosovo a quella dell'Afganistan, passando per gli attentati terroristici di cui quel mondo sarà fatto bersaglio. Il ruolo svolto dai mezzi di comunicazione di massa, e in particolar modo dalla televisione, collega anche la crisi attuale e quella che condusse poi allo scoppio delle ostilità nel 1991.

Con l'operazione *Desert Storm*, per la prima volta gli effetti mediatici della rappresentazione televisiva di una guerra, ben lungi dal ridursi a un mero riflesso ideologico della sua realtà materiale, diventarono parte integrante della sua produzione. Sia nel senso che l'effetto mediatico è spesso ciò cui mira l'azione militare, il suo vero obiettivo strategico, sia nel senso che la strategia mediatica entra a far parte integrante della pianificazione della campagna militare, determinando la condotta bellica. Ciò vale tanto per l'azione degli Stati nazionali e degli organismi internazionali, i quali operano in un regime di legittimità giuridica, almeno formale, quanto per la controffensiva di tipo terroristico. Si mira al corpo del nemico per colpire alla testa dell'opinione pubblica mondiale e dei *decision makers*.

Questa nuova dimensione conflittuale, che eleva al quadrato la dimensione strategica, moltiplicando la strategia propriamente militare per gli effetti di quella mediatica, sembrerebbe presupporre una piena trasparenza comunicativa del fatto d'armi come requisito primo della propria efficacia. Si direbbe che il colpo portato, l'azione distruttrice debba innanzi tutto essere ben visibile per dispiegare tutto il potenziale di devastazione obliquamente innescato dalla dif-

fusione mediatica. Questa, almeno, fu l'impressione che i commentatori e l'opinione pubblica occidentale riportarono a caldo, sotto l'effetto delle immagini che giungevano in diretta dal Golfo Persico: "Abbiamo visto tutto di questa guerra, e per di più in diretta", si disse allora. Ma ci si sbagliava di grosso.

Non è, però, sufficiente correggere oggi l'errore di ieri ribaltando quell'illusoria e ottimistica affermazione, come pure è stato largamente fatto in questi dodici anni, nel corso dei quali si è dimostrato che l'alleanza tattica stabilitasi nel 1991 tra istituzioni politiche e sistema dell'informazione, la *partnership* avviata tra Governo degli Stati Uniti e CNN nella produzione dello spettacolo della guerra, ha falsato la realtà più di quanto non facesse in passato la propaganda tradizionale. Non è sufficiente affermare che, in verità, non si sarebbe visto niente di quella guerra. Bisogna, invece, soffermarsi sul paradosso insito in una nuova, strana misura del mondo che per la prima volta s'istituisce con la guerra del Golfo: la *ratio di proporzionalità inversa tra visibilità e spettacolarità*. La visione, se per essa intendiamo l'esercizio di un'intelligenza che passi attraverso il senso della vista, diventa funzione inversa della spettacolarizzazione. Più si estende l'orizzonte dello spettacolo, più si allarga nel suo centro focale il punto cieco che obnubila ogni comprensione. Bisogna, dunque, riflettere sull'aporia di un nuovo regime di rappresentazione del mondo nel quale all'aumento dell'esposizione mediatica del fenomeno bellico corrisponde, da parte del pubblico televisivo, la minore capacità di stabilire una presa sulla sua realtà, e dunque la minore possibilità di decidere e di agire da parte della cittadinanza dei paesi occidentali.

È necessario riflettere su quest'assurdità perché essa racchiude la condizione abituale dell'attore sociale quando l'attitudine del telespettatore diventa il modello di ogni altro comportamento, pratico e cognitivo. Per capire fino in fondo che cosa ciò significhi, bisogna pensare in modo radicale, e dunque confrontarsi con questa disturbante verità: per l'individuo che vive nel mondo occidentale tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, l'esperienza della guerra si riduce all'esperienza del telespettatore. "Fare la guerra", per noi che viviamo nella società mediatica, significa guardare la televisione. Questa paradossale situazione, non soltanto modifica il nostro rapporto di cittadini al fenomeno politico e sociale della guerra, ma si ripercuote sull'intera struttura dei rapporti sociali.

Le trasmissioni televisive dai fronti di guerra vanno analizzate come testi comunicativi portatori di un discorso di cui bisogna veri-

ficare l'efficacia sociale complessiva. Accogliendo la prospettiva teorica della sociosemiotica, nella formulazione proposta da Eric Landowski, bisogna comprendere che il dominio della comunicazione mediatica, nella misura in cui contribuisce a costruire lo spazio sociale entro il quale ogni cosa assume un significato, non riflette una realtà preesistente, ma "rappresenta il luogo originario a partire dal quale il sociale, come sistema di rapporti fra i soggetti, si costituisce mentre si pensa"<sup>1</sup>. Come in un rituale sacro, la società rappresenta la propria struttura riflettendosi nello spettacolo della guerra televisiva, e, così facendo, rinnova e rinvigorisce quella stessa struttura.

La televisione, creando un particolare spazio d'interazione tra soggetti dell'atto comunicativo, prefigura un modello generale di relazione fra gli agenti sociali. Per questo motivo, diventa di vitale importanza chiedersi quale tipo di rapporto tra televisione e pubblico, e tra la televisione e la realtà che rappresenta, venga messo in atto dalle trasmissioni dai fronti di guerra. Le pagine che seguono cercano di rispondere a questo interrogativo soffermandosi sull'episodio simbolo del conflitto del Golfo se considerato come evento mediatico: la trasmissione in diretta da Baghdad della CNN del 17 gennaio 1991, i cui corrispondenti, tra i quali il celebre Peter Arnett, si trovavano in un albergo della capitale irachena allorché cominciarono i primi massicci bombardamenti. La diretta, resa possibile da un collegamento telefonico miracolosamente scampato al *black out* calato sulla città, durò ininterrottamente per diciassette ore, durante le quali le voci dei tre telereporter descrissero al pubblico mondiale – in una totale assenza di immagini che non fossero i loro statici fotoritratti, mandati in onda dagli studi di Atlanta – ciò che si poteva vedere e sapere di quanto stava accadendo sbirciando fuori la finestra di un albergo oscurato. Vale a dire niente.

Fatta eccezione per il cielo notturno rischiarato dai traccianti luminosi della contraerea, dalle scie dei missili Cruise e dai remoti bagliori di esplosioni sullo sfondo, di quella guerra in corso nulla si sapeva e nulla si vedeva. Non sapendo e non vedendo niente, Arnett e i suoi colleghi trascorsero l'intera notte a informare il pubblico mondiale su dettagli insignificanti, spesso addirittura intimi, riguardanti la loro situazione personale: la postura cui li costringe il pericolo, i tanti piccoli disagi dell'emergenza, il pendolo degli stati d'animo che oscilla tra esaltazione e frustrazione.

Proprio in ragione della banalità e pochezza del suo contenuto informativo, quest'episodio comunicativo rivestì, a mio avviso, una

enorme importanza. Esso, infatti, segnò un'acme. Nello smarrimento dei telereporter, punta avanzata del sistema della comunicazione, l'informazione televisiva subisce uno scacco, ma la televisione conosce il proprio apogeo: per la prima volta nella storia dell'umanità, dei telespettatori, cioè dei soggetti essenzialmente ed esclusivamente definiti da una passività pratica e conoscitiva, si trovano in una città sotto bombardamento.

Qui non si tratta soltanto del fatto che un telespettatore può assistere al bombardamento da ogni luogo del mondo in cui ci sia un televisore acceso sulle frequenze della CNN, ma del fatto che i tre inviati, fisicamente presenti nell'hotel Al Rashid di Baghdad, sono già essi *telespettatori della guerra*. La condizione di spettatore inerte e ignaro, in cui versa il telereporter, funge da modello per ogni spettatore del programma televisivo, in qualsiasi angolo del mondo si trovi; reciprocamente, è il pubblico televisivo che fornisce al telereporter il modello del suo essere passivo. Il telereporter, eroe della televisione di guerra, diventa simulacro ibrido di entrambi i protagonisti del processo comunicativo (emittente e pubblico) perché il suo "fare televisione" assume i tratti tipici dell'atto passivo di guardarla.

Peter Arnett finisce così con l'incarnare la figura del *Telespettatore totale*. Il reporter inviato sul luogo degli eventi, preda di un profondo disorientamento cognitivo, completamente incapace di informare, e tantomeno di interpretare gli accadimenti, si riduce ad essere un mero osservatore, per di più orbato anche della facoltà di vedere a causa della mancanza di prospettiva. Accade qui per la prima volta ciò che avverrà sistematicamente nelle guerre televisive degli anni successivi: la deprivazione cognitiva dell'informatore designato, la perdita di competenza da parte delle figure in cui s'incarna l'emittente della comunicazione, la totale incertezza riguardo ai valori di verità della notizia, fanno sì che l'informatore, ridotto a mero osservatore, si assimili al telespettatore.

Ma, come dicevamo, in quest'apparente disfatta, la televisione trionfa. La Tv corona la sua connaturata tendenza a includere ogni cosa dentro l'universo di una "finzionalità" generalizzata, elevata a unica norma. Lo fa assorbendo anche l'eccezionale per antonomasia, l'abnorme per eccellenza: la violenza distruttrice della guerra. L'istituzione di questa fiction universale avviene proprio grazie all'illusione di un'avventura verso l'esterno tragico e palpitante di un mondo in guerra, che è in verità ancora una volta un riferirsi all'insulsa quotidianità del telespettatore, alla sua ignavia pratica e cogni-

tiva. La neotelevisione simulacrale si dimostra capace di prendere tutto dentro il proprio ventre molle, anche la terribile guerra che distrugge il mondo, perché installa al centro di ogni scena, per quanto atroce, l'ectoplasma esangue del telespettatore. Simmetricamente, il dominio televisivo instaura l'esperienza del telespettatore come esperienza del mondo.

Ciò accade in virtù del potere che ha la televisione di "grammaticalizzare la vita quotidiana" <sup>2</sup>. La Tv stabilisce la norma dell'attività comunicativa ordinaria, e modella l'interazione sociale nel suo complesso, proprio prendendo a prestito dalla vita quotidiana situazioni e comportamenti che poi le restituisce dopo averli trasformati in momenti esemplari, dotati una loro canonicità. Così facendo, la Tv svolge il ruolo di un enorme "dispositivo pedagogico", sotto la cui influenza si compie gran parte della nostra socializzazione. L'apprendimento della grammatica del vivere quotidiano passa attraverso lo schermo.

Questo vale in generale per tutta la cosiddetta neotelevisione. Ma la *war television* segna un ulteriore salto di livello nella nostra sottomissione alla pedagogia televisiva: la porzione di realtà che in questo caso viene mutuata dal "mondo della vita", per poi essere canonizzata, è già la situazione di un telespettatore che assista al dispiegarsi del mondo in totale inattività, pratica e cognitiva. L'identificazione che si stabilisce tra telereporter e telespettatore fa sì che, anche a fronte di una guerra in corso, la situazione tratta dall'esistenza quotidiana che la televisione le restituisce, dopo averne fatto norma di vita, sia già quella del telespettatore, il quale guarda un mondo distanziato, reso indifferente e indecidibile riguardo alla sua verità o falsità dal filtro mediatico. Il reportage fantasma di Peter Arnett grammaticalizza la narcosi televisiva di un pubblico che assiste, senza agire e senza capire, e al limite senza nemmeno vedere, allo spettacolo inane del mondo attraverso uno schermo televisivo sintonizzato su di un canale morto.

La canonizzazione della passività del telespettatore sottende la sottrazione della guerra dalla sfera dell'agire pubblico. Questa, a sua volta, rientra nella generale eclissi dell'interazione sociale, caratteristica di una società mediatica.

Grammaticalizzando l'inattività spettatoriale in relazione all'evento bellico, il discorso televisivo canonizza non soltanto l'assenza di coinvolgimento diretto del telespettatore nell'azione militare, e nelle sue conseguenze, ma anche, e soprattutto, la sostanziale estraneità del cittadino al processo di decisione politica sulla guerra.

L'impossibilità di decidere tra realtà e finzione, che affligge il pubblico della Tv simulacrale, e l'incapacità di agire del cittadino sono le due facce di una stessa medaglia: senza una presa salda sulla realtà non posso agire, ma senza azione non stabilirò mai una presa salda sulla realtà.

Siamo qui di fronte a due fasi di un medesimo circolo vizioso, che si avvita su se stesso in un processo a spirale. Per un verso, a causa della loro messa in chiave spettacolare, le nostre guerre le "conosciamo" soltanto in quanto spettatori della televisione. Rappresentandocene come spettacoli, diamo alla finzione lo statuto di realtà. La credulità di buona parte dell'opinione pubblica occidentale, che s'illuse di esser stata effettivamente informata sul conflitto del Golfo per aver assistito ai programmi televisivi su di esso, sta a dimostrarlo. Per altro verso, le nostre guerre le combattiamo sempre più come spettacoli televisivi. Finiamo così per vivere la realtà come finzione. Così si spiega l'indifferenza di buona parte di quella stessa opinione pubblica nei confronti dei devastanti effetti dell'attacco all'Iraq.

Il rapporto che si stabilisce tra l'individuo contemporaneo e la guerra porta alla luce una dinamica inquietante: la conquista dell'ambiente simbolico da parte della televisione, producendo la paralisi cognitiva che inabilita la distinzione tra realtà e finzione, si traduce in un'irresponsabilità nei confronti dell'agire altrui e in una indisponibilità all'agire in proprio. La prima vittima della guerra è la verità. Così recita un ben noto adagio del cinismo moderno. Il patto comunicativo soggiacente alla tele-visione di guerra fa sì che a morire qui non sia la singola verità ma l'opposizione binaria vero/falso, ossia il fondamento della tradizionale assiologia occidentale. Un fondamento su cui, in passato, si è sempre innalzato anche l'edificio della decisione etica e dell'agire politico.

Trasformandola in spettacolo, la Tv inquadra la guerra nella cornice di una finzione generalizzata. La principale conseguenza di questo slittamento semantico dalla realtà alla finzione è che, di fronte ad un'azione negata nella sua effettività, ci si può limitare ad assistere.

## La prima guerra televisiva della storia: il conflitto del Golfo Persico

### 1. La legge di proporzionalità inversa tra spettacolo e visibilità

Il 1991, anno della prima guerra del Golfo Persico<sup>1</sup>, segna una data fatidica sia nella storia politico-militare sia in quella della comunicazione. C'è largo consenso tra gli studiosi di mass media e tra gli esperti di strategia militare sul fatto che il primo conflitto armato su vasta scala cui spetti a pieno titolo la definizione di "guerra televisiva" sia stata proprio l'operazione *Desert Storm*, con la quale la coalizione internazionale guidata dagli Stati Uniti liberò il Kuwait e punì Saddam Hussein per averlo invaso. Il carattere epocale di ciò che qui si definisce con l'espressione "guerra televisiva" consiste in una novità che va oltre la semplice somma dell'importanza che la guerra del Golfo Persico riveste rispettivamente per la storia dei conflitti armati e per quella delle comunicazioni di massa.

La televisione vi ha giocato un ruolo complesso che l'ha vista parassitare e, al tempo stesso, nutrire la "storicità" del genere d'accadimenti di cui, per la prima volta, trasmetteva lo svolgersi in diretta. Per un verso è stata, infatti, l'intrinseca portata storica di quegli avvenimenti a conferire importanza epocale alle immagini e notizie televisive che li riguardavano; per altro verso però è stata la situazione senza precedenti di un evento bellico d'importanza planetaria trasmesso in diretta su scala mondiale a conferirgli un valore aggiunto, calcolabile a sua volta in termini di "epocalità". Ma è il cortocircuito tra le due correnti di "storicità" a produrre una sintesi in cui risiede la dirompente novità di una terza dimensione della storia, eccedente sia la storia dei conflitti umani sia quella delle loro rappresentazioni. Una zona minacciata dai pericoli delle altissime e delle

bassissime temperature, in cui dalla perfetta fusione di guerra e televisione, di una realtà rovente e di un "medium freddo"<sup>2</sup>, deriva la crescente difficoltà a discernarli.

Già prima del gennaio 1991, data in cui si scatena l'offensiva degli Stati Uniti e dei loro alleati contro l'esercito e il territorio iracheno, la televisione aveva trasmesso dai fronti di guerra, a partire dalla metà degli anni Sessanta con l'intervento americano in Vietnam<sup>3</sup>. Ma ciò che rende il conflitto del Golfo una guerra televisiva in modo essenziale, è la perfetta integrazione tra mezzo elettronico di visione a distanza e fenomeno bellico; integrazione che si spinge fino ad un'apparente sovrapposizione di media ed evento, e, da un certo punto di vista, arriva addirittura a realizzare una situazione di susunzione del fatto empirico alla sua dimensione mediatica.

In prima istanza, l'estensione della copertura televisiva degli accadimenti è talmente ampia da poter coincidere con essi quasi totalmente. Ciò è reso possibile da un dispiegamento senza precedenti di risorse produttive da parte di network televisivi che nel corso degli anni '80 hanno raggiunto le dimensioni e le caratteristiche di conglomerati aziendali multinazionali, operanti a trecentosessanta gradi nell'industria dell'informazione e dell'intrattenimento<sup>4</sup>. La guerra del Golfo può diventare così il primo conflitto armato della storia a poter essere trasmesso in diretta televisiva ventiquattro ore su ventiquattro da ogni fronte degli scontri e in ogni luogo del pianeta. Almeno potenzialmente, la copertura mediatica dell'evento è perciò totale e globale: lo stato di sviluppo delle tecnologie della comunicazione avrebbe potuto consentire che nessuna delle sue manifestazioni sfuggisse alla trasmissione *live*, mentre il raggio di diffusione a distanza degli accadimenti si sarebbe potuto estendere simultaneamente all'intero pianeta. Non a caso, questa guerra offrì all'americana CNN – la rete televisiva che fornisce ai suoi spettatori una copertura informativa totale, globale e continua di tutto ciò che accade nel mondo di rilevante nell'ambito dei *current affairs* – l'occasione di affermarsi quale punto di riferimento imprescindibile per l'acquisizione di notizie a livello del panorama mondiale<sup>5</sup>. Ubiquità e simultaneità di riprese e trasmissioni tendono dunque a realizzare una perfetta integrazione spazio-temporale tra televisione e guerra.

Il secondo aspetto della guerra del Golfo che giustifica la definizione di "guerra televisiva" è strettamente collegato al primo: con le trasmissioni in diretta dalle zone di guerra nel corso dei combattimenti, la CNN diviene fonte massimamente autorevole, e talora addirittura esclusiva, delle notizie riguardanti lo svolgersi degli eventi.

L'immediatezza e l'ubiquità delle fonti televisive di produzione informativa, unitamente alle dinamiche di ridondanza dei flussi comunicativi, aventi l'effetto di autoalimentare l'autorevolezza delle notizie trasmesse, fanno sì che, non soltanto l'opinione pubblica mondiale dipenda dalla CNN per venire a conoscenza degli accadimenti, ma che addirittura gli stessi autori dell'iniziativa bellica, cioè le istituzioni militari e governative, ricorrano ai notiziari televisivi per stimare le conseguenze della loro azione e conoscere le reazioni del nemico. Ciò comporta, almeno apparentemente, un parziale ribaltamento del tradizionale rapporto di dipendenza del sistema informativo dalle fonti politico-istituzionali nel processo di reperimento e di produzione della notizia<sup>6</sup>. Abbiamo, dunque, su questo piano, un'integrazione che potremmo definire epistemica, riguardo alla presunta capacità del mezzo televisivo di "dire la verità" sul fenomeno bellico.

Il terzo aspetto dell'integrazione di guerra e televisione, senza il quale l'identificazione non sarebbe completa, concerne il piano ideologico e retorico. Nel caso della guerra del Golfo, a differenza di quello della guerra del Vietnam, gli effetti della rappresentazione mediatica non soltanto non si oppongono al raggiungimento degli obiettivi politici cui è finalizzata l'azione militare, ma sono addirittura funzionali a essi in maniera essenziale. Com'è noto, nel caso del Vietnam, i mass media in generale, e la televisione in particolare, rivelarono alcuni aspetti atroci e vergognosi del coinvolgimento militare americano nel conflitto. Queste rivelazioni, sebbene fossero parziali e temporalmente differite, ebbero l'effetto di mobilitare un fronte interno di opposizione alla guerra negli stessi Stati Uniti che, secondo alcuni osservatori, e soprattutto dal punto di vista degli ambienti militari, fu un fattore decisivo per la sconfitta sul campo<sup>7</sup>. Ciò fece sì che nei quindici anni successivi alla fine della guerra in Vietnam le autorità statunitensi imposero alla televisione un totale blackout informativo sulle operazioni militari condotte, ad esempio, a Panama e a Grenada. Con la guerra del Golfo, l'amministrazione Bush cambiò strategia, smise cioè di considerare i mass media un nemico e stabilì con essi un'alleanza tattica. Il risultato è stato una televisione perfettamente organica agli obiettivi politici dell'azione militare, al punto che il raggiungimento di alcuni di essi coincise con gli effetti prodotti sull'opinione pubblica americana e mondiale dalla rappresentazione televisiva del conflitto. La perfetta organicità ideologica fu, infatti, garantita dalla quasi totale omologia tra il discorso sviluppato dal dispositivo linguistico massmediatico, sottoposto a pe-

santi vincoli governativi, e la retorica patriottica dispiegata dalla militarizzazione della scena sociale.

Ma questa integrazione tra guerra e televisione non implicò affatto la piena trasparenza dell'evento attraverso il medium. Anzi, portando a compimento il processo storico che lungo tutto il corso della modernità ha reso la guerra un fenomeno integralmente comunicazionale, il conflitto del Golfo Persico inaugura una nuova fase del *news management* da parte dei governi, e dà vita a una nuova dimensione della mistificazione della realtà che sfugge ai tradizionali modelli di propaganda bellica<sup>8</sup>. Questa novità si caratterizza, innanzitutto, per il rapporto di proporzionalità inversa che si stabilisce tra aumento della "spettacolarità" nella comunicazione del conflitto e diminuzione della sua "visibilità", se con ciò ci si riferisce alla prerogativa che la cultura occidentale contemporanea riconosce al senso della vista quale principale tramite sensoriale della facoltà intellettuale. Un'analisi più dettagliata dei tre modi di integrazione tra guerra e televisione, chiarisce, infatti, che la prima "guerra televisiva" della storia, trasmessa per di più da una "televisione totale", non ha affatto comportato un aumento della sua "visibilità", se intesa come conoscibilità e non come mera pubblicità, secondo quanto si sarebbe portati a credere in prima istanza, e secondo quanto molti commentatori, influenzando l'opinione pubblica, affermarono a caldo e continuarono ad affermare anche a distanza di anni<sup>9</sup>.

Verificheremo, anzi, come a un progressivo aumento della capacità apparente di "vedere la guerra" da parte della televisione (cioè ad un aumento della sua capacità di vedere le apparenze della guerra), corrisponda, a livello della comprensione e della partecipazione ai processi democratici di decisione politica da parte dell'opinione pubblica, un sempre maggiore oscuramento. L'ultimo ritrovato della combinazione tra tecnica politica e tecnologia comunicativa conferma l'antica diffidenza filosofica nei confronti della vista, considerato senso ingannevole per eccellenza e principale fonte di ogni illusione proprio perché simulatore di evidenza.

### 1.1. *Censura negativa*

Iniziamo a considerare, dunque, la presunta sovrapposizione di televisione e guerra in termini di verità. Una presunzione contraddetta dalla duplice costrizione, negativa e positiva, restrittiva e produttiva, cui le autorità governative e militari hanno sottoposto la trasmis-

sione televisiva dalla zona di guerra, riducendo così considerevolmente l'autorevolezza del mezzo riguardo il suo presunto ruolo di testimone veritiero degli eventi.

La censura delle autorità nella guerra del Golfo operò in modo capillare e sistematico, frapponendo un duplice filtro di controllo militare tra i giornalisti e la notizia. Da un lato sottopose tutti gli articoli e i servizi degli inviati ad una rigida "revisione di sicurezza". Questa impediva il dilungarsi sui dettagli logistici delle operazioni, sulla consistenza delle truppe e su ogni altra informazione di una pur minima rilevanza strategica, spingendosi fino a modificare senza preavviso e senza comunicazione le scelte lessicali del giornalista quando queste non fossero considerate idonee allo spirito patriottico che i resoconti dal fronte dovevano infondere nella popolazione americana<sup>10</sup>. D'altro canto l'esercito frappose una vera e propria barriera tra i reporter e l'azione militare, operando una radicale censura preventiva sulle immagini trasmesse dal fronte per via di una restrizione preliminare dell'accessibilità agli eventi bellici.

A questo scopo, fu messo a punto dal Pentagono un documento operativo studiato appositamente per tenere lontani i reporter da ogni contatto con la battaglia vera. Il documento prevedeva che "nessun giornalista potesse trasmettere resoconti dalle unità dell'esercito sulla linea del fronte, dalle unità corazzate o di artiglieria, o da elicotteri e altri velivoli", fino a "escludere 'le telecamere portatili' delle Tv private fra le truppe affinché non diventassero troppo interattive e 'riflettenti' con il nemico"<sup>11</sup>. Il risultato fu che la stragrande maggioranza delle corrispondenze di guerra dei telegiornalisti venne trasmessa dai pressi della piscina del centro stampa di Riad, o dalla piscina del Dahrhan International Hotel, dove aveva sede lo *US Armed Forced Joint Information Bureau*, e prodotta sulla base delle informazioni rilasciate dal pentagono nei suoi *briefings* per la stampa<sup>12</sup>. Si consideri inoltre che spesso le informazioni erano addirittura di terza mano, poiché il sistema dei *pools*, adottato dalle autorità militari, ammetteva soltanto un numero ristretto e selezionato di giornalisti alle conferenze stampa. Tutti gli altri ricevevano le notizie dagli eletti. Da un punto di vista più generale, il risultato fu che "l'alta tecnologia vantata dalla televisione era priva di significato se era precluso l'accesso alla notizia" (Cummings, *Guerra e televisione*, 154).

Ovviamente, l'immagine che più d'ogni altra la censura si sforzò di tenere fuori del campo visivo dell'opinione pubblica fu quella della morte violenta e dei suoi effetti sul corpo delle vittime, cioè il cuore stesso dell'immaginario visivo della guerra. La restrizione fu

applicata estensivamente: ci si sforzò di precludere la visione non soltanto delle poche vittime di guerra americane, ma anche quella dei nemici, fossero essi civili periti durante i bombardamenti di Baghdad, oppure militari deceduti nel corso degli attacchi aerei e delle operazioni di terra. La negazione dell'immagine della morte fu talmente radicale da rendere il seppellimento di migliaia di soldati ancora vivi nelle trincee nemiche (compiuta nel deserto iracheno dalla Prima Divisione di Fanteria Meccanizzata, che avanzava preceduta da ruspe) una metafora appropriata all'azione di disinformazione portata avanti dall'ufficio stampa del Pentagono. Come scrive Margot Norris, infatti: "La relazione tra la censura e il seppellimento del nemico in fosse comuni non è meramente analogica, consiste invece nella parallela produzione di un significato reso inconoscibile dalla cancellazione del significante"<sup>13</sup>. Il nemico ucciso è come seppellito vivo perché la sua morte, negata alla comunicazione visiva, viene reinscritta "negli invalicabili confini della retorica tramite la negazione del suo referente materiale" (Norris, *Writing War*, 238).

Una negazione che perdura e condiziona tutti i momenti topici del confronto bellico con la morte, anche quello della sua traduzione in figure numeriche con il conto dei caduti. A causa delle modalità con cui furono condotte le operazioni militari (bombardamenti a distanza e seppellimenti di massa di soldati vivi), nel Golfo venne meno la possibilità di rinvenire materialmente i cadaveri. Di conseguenza, le stime dei caduti in campo nemico furono prodotte sulla base di elaborazioni informatiche degli stessi dati da cui erano state sviluppate anche le simulazioni al computer che avevano fornito ai vertici militari gli schemi di riferimento per la pianificazione dell'attacco. Questo sorprendente procedimento suggerisce alla Norris una visione spettrale riguardo alle proiezioni delle perdite irachene elaborate dagli analisti militari americani. Abbiamo a che fare con dei morti la cui materialità corporea è prima distrutta, poi negata a ogni visibilità, e quindi computata astrattamente per il suo mero valore numerico<sup>14</sup>:

nemici censurati che ritornano da morti alla loro origine di fantasmi da simulazione elettronica [...] figure teoriche, che dapprima consistono in manipolabili oggetti ipotetici, e poi in dati statistici o margini d'errore. Evidenze fenomenologiche, esseri attuali (soggettivi o oggettivi) ontologicamente mortali, figure empiriche, oggetti materiali sufficientemente individuati da poter essere contati o rappresentati, ecco ciò che quei nemici morti *non* sono (*ivi*, 242).

Già da queste prime considerazioni appare evidente che gli stessi

militari sottovalutarono l'entità della loro vittoria quando affermarono, per bocca del responsabile dell'ufficio stampa del Pentagono ai tempi del Vietnam, che nella guerra del Golfo tra i perdenti ci sarebbe stata anche la stampa, efficacemente oggiogata al controllo censurioso<sup>15</sup>.

In realtà, come vedremo meglio in seguito, la schiacciante vittoria riportata dall'apparato militare sulla libertà di giudizio dell'opinione pubblica dipese dalla collaborazione, non dalla competizione, stabilita tra la censura militare e le modalità proprie della rappresentazione mediatica della guerra televisiva. Una complicità profonda tra logica militare e logica televisiva che, come scrive ancora Norris, ha consentito di "sostituire alle vecchie, semplicistiche forme della menzogna ufficiale, conosciute con il nome di 'propaganda', una vera e propria 'testualizzazione della guerra'" (*ivi*, 237)<sup>16</sup>. Una testualizzazione che non può essere smascherata da una semplice rivelazione di verità sepolte o realtà occultate, perché in essa l'intera storia è costruita per l'appunto come un testo, non come un fenomeno empirico, una tessitura discorsiva in cui la produzione di costrutti segnifici, principalmente iconici, precede e genera i propri referenti nell'immaginario collettivo.

### 1.2. *Censura produttiva*

Come, però, giustamente afferma Tom Engelhardt nella sua indagine sui rapporti tra esercito e televisione nella guerra del Golfo, limitarsi a vedere la relazione tra ambienti militari e media in termini meramente censori, e dunque antagonisti, significherebbe "mancare il punto" (Engelhardt, *Gulf War As Total Television*, 87).

Se il conflitto del Golfo Persico può essere definito a giusto titolo una *Tv War*, è perché sin dal suo principio si è avuta una cooperazione totale tra fautori della guerra e autori della sua rappresentazione mediatica. La poderosa capacità censoria esercitata dalle forze armate dimostra due cose. La prima è che la dipendenza dell'Esercito dall'oggettivazione mediatica ai fini dell'accertamento degli effetti dell'azione militare non comporta, al di là di una superficiale apparenza, una qualche forma di subordinazione degli apparati militari agli apparati televisivi. Il fatto che gli stessi servizi informativi dell'esercito e dei governi, oltre ovviamente all'opinione pubblica, possano in taluni casi dipendere dalle notizie trasmesse dalla CNN per una prima stima degli effetti, sia materiali sia psicologici, dei bombardamenti su

Baghdad, o per la conoscenza dell'attimo e del luogo esatto di un lancio di missili Scud su Israele<sup>17</sup>, non implica, infatti, una maggiore e autonoma capacità complessiva di conoscere e rappresentare gli eventi da parte del sistema massmediatico. La seconda è che l'esercizio di una pesante censura da parte delle autorità non significa che il sistema mediatico venga danneggiato nelle sue finalità primarie da una restrizione della libertà d'informazione.

La reciprocità nella trasmissione di flussi comunicativi tra apparati militari di stato e apparati televisivi privati è anzi il frutto della loro perfetta simbiosi. I secondi la pagano al prezzo di una radicale restrizione dell'indipendenza d'informazione, ma ciò, purtroppo, non sembra pregiudicare il raggiungimento degli obiettivi propri del giornalismo televisivo, essenzialmente orientato al profitto, che ben poco hanno a che fare con la diffusione della conoscenza critica e la formazione di un'opinione pubblica consapevole, e ben di più con la produzione di intrattenimenti spettacolari.

L'intera operazione *Desert Storm* è stata, infatti, sin da principio, pianificata dalle autorità militari e governative in modo tale che fosse oggetto di una costante e capillare rappresentazione televisiva a forti contenuti spettacolari. L'informazione subisce sì i pesantissimi vincoli imposti da esercito e governo, ma il loro aspetto più incisivo non riguarda tanto la costante e minuziosa attività di censura, bensì un condizionamento propositivo. Non una proibizione, ma una prescrizione che stabilisce una sorta di partnership produttiva tra network televisivi e comandi militari in vista della realizzazione dello spettacolo della guerra. La guerra, in quanto evento che massimizza e totalizza l'attenzione del pubblico, fornisce infatti il contenuto appropriato al gigantismo dei nuovi network televisivi, sopravvissuti alla crisi del settore negli anni Ottanta grazie alla creazione di enormi conglomerati aziendali con interessi in tutti i settori dell'informazione e dell'intrattenimento. La "televisione totale", a cui puntavano, per esigenze produttive e commerciali, colossi quali la Time-Warner, proprietaria della CNN, trova proprio nella guerra, in quanto fenomeno antropologico totale, il contenuto a essi adeguato: "La guerra del Golfo può, infatti, esser vista come la *ur*-produzione delle conglomerate dei new-media" (Engelhardt, *Total Television*, 82).

La sintonia si spinge fino al punto di far coincidere strategia militare per la conquista delle posizioni nemiche e strategia televisiva per la conquista dell'audience. Il significato letterale e quello metaforico del termine "strategia" s'identificano nella consonanza tra modi, tempi e obiettivi della pianificazione militare ed esigenze della pro-

grammazione televisiva<sup>18</sup>. Per quanto possa suonare incredibile, finanche i piani di battaglia sono formulati in modo da tenere conto delle necessità produttive della televisione, in una perfetta convergenza tra gli interessi dei network ad avere un evento di richiamo mondiale per riempire i propri palinsesti e quelli dei promotori della guerra ad avere un prepotente ritorno d'immagine grazie alla copertura televisiva controllata dell'evento.

Le finte trattative diplomatiche per ottenere il ritiro di Saddam dal Kuwait, condotte nei sei mesi precedenti lo scoppio del conflitto, consentirono, infatti, alla produzione televisiva di soddisfare la sua esigenza di programmazione anticipata. Inoltre, l'attesa, fungendo da creatore di *suspense*, aumentò il pregio del prodotto televisivo, oltre a favorire l'organizzazione e la programmazione. La fondamentale esigenza di *scheduling*, che il carattere imprevedibile dei conflitti tradizionali tendeva a disattendere, è poi pienamente soddisfatta, una volta cominciate le ostilità e finita la pre-produzione, da un gran numero di contenuti ad alto tasso spettacolare – rese dei conti, colpi di scena, effetti speciali generati dalle nuove e sensazionali tecnologie militari, drammi sentimentali – che riempiono doviziosamente il palinsesto delle intere ventiquattr'ore di trasmissioni<sup>19</sup>. I vuoti di programmazione, generati dall'assenza d'immagini girate sulla linea del fronte, furono infine colmati da materiali già realizzati in pre-produzione negli ambienti militari: riprese dei nuovi, mirabolanti aerei invisibili, simulazioni virtuali di situazioni di combattimento, immagini dei nuovi missili teleguidati filmate dagli strumenti di puntamento laser, mappe multicolori delle zone degli scontri, più un battaglione di esperti militari che sfilano in parata a ogni ora nelle "war rooms" degli studi televisivi.

Ma non è stata soltanto la programmazione concertata tra esercito e network a fare della guerra del Golfo un perfetto spettacolo televisivo. È la stessa schiacciante superiorità delle forze militari americane a soddisfare le esigenze televisive, fornendo ai produttori un evento concluso tra un inizio certo e una fine prevedibile. La profonda asimmetria delle forze in campo crea l'equilibrio richiesto dalla tempistica della narrazione televisiva, rispetto alla cui logica il prolungarsi indefinito di un conflitto, in assenza di una chiusura certa, costituisce un grave pregiudizio. Non soltanto il primo attacco aereo da parte americana avviene il 17 gennaio alle 2,30, ora locale, in perfetta coincidenza con il telegiornale delle 20,00 negli Stati Uniti, quindi con la fascia di massimo ascolto, ma la guerra si chiuse, sempre su iniziativa statunitense, il 27 febbraio del mese successivo, do-

po un attacco di terra durato soltanto 100 ore. In questo modo, la minima durata della brillante operazione militare garanti una chiusura tempestiva, e dunque efficace, della produzione televisiva. Evitando lo smisurato prolungarsi di uno spettacolo mancante di un *plot* ben congegnato, si evita la perdita d'interesse per distrazione da parte del pubblico.

Allo stesso modo, le restrizioni censorie, sottraendo alla vista l'oscenità dei massacri, scongiuravano la perdita di consenso e sostegno da parte dell'opinione pubblica (Engelhardt, *Total Television*, 91). La schiacciante superiorità della macchina militare statunitense, unita all'estrema padronanza delle tecniche e tecnologie comunicative, che garantiscono l'invisibilità del nemico straziato e il rispetto dei tempi brevi della programmazione televisiva, rende il massacro su vasta scala compatibile con i requisiti di un spettacolo destinato al pubblico televisivo<sup>20</sup>. La selezione censoria, combinata con la selezione produttiva di immagini marziali ad uso domestico, assimila perfettamente la guerra ai generi *smooth and seamless* (concilianti e inoffensivi) di intrattenimento televisivo per famiglie (Norris, *Writing War*, 247).

Il diffuso effetto autocelebrativo che un simile spettacolo ha avuto per entrambi i suoi coproduttori, l'esercito e la televisione che prospera sulla mescolanza di informazione ed intrattenimento (*infotainment*), ci induce a classificarlo tra quei programmi caratterizzati dal fatto di aver eliminato le barriere tra *show* e *advertisement*. Il nuovo stile di produzione televisiva, sperimentato con i programmi per bambini al principio degli anni Ottanta, e basato sull'idea che l'intera trasmissione dovesse fungere da promozione commerciale, invece di essere saltuariamente interrotta dalla pubblicità, viene ora applicato con successo al mondo adulto infantilizzato dalla guerra:

La produzione denominata "Golfo" lanciò una nuova importante tipologia di programma-pubblicità. È stato come se tutta l'era post-Vietnam negli Stati Uniti fosse culminata in questo spot pubblicitario durato quarantatre giorni, mirato a vendere le rinnovate qualità americane sia sul mercato interno sia su quelli esterni, assieme agli specifici sistemi d'arma che stavano rinnovando quelle qualità. In questo senso, si può ritenere che la guerra del Golfo Persico sia stata la risposta americana alle sfide economiche provenienti da Giappone ed Europa nella misura in cui celebrava le tecnoglorie di punta dei due preminenti prodotti d'esportazione statunitensi: le armi e l'*entertainment*. Nessuno, vedendo le ben rifinite e patinate immagini della guerra del Golfo, può aver dubitato della natura pubblicitaria dello spettacolo, segmentato com'era in serie di mini spot sui vari aspetti di se stesso (Engelhardt, *Total Television*, 87).

In questo circolo virtuoso dell'autopromozione auto-televisiva, ogni singola inquadratura celebrante le glorie tecnologiche del loro esercito è un guadagno d'immagine per gli Stati Uniti, committenti dello show. Contemporaneamente, i produttori televisivi professionisti guadagnano il rango di depositari del prestigio esclusivo che spetta all'artefice di immagini in un'epoca in cui l'immagine è tutto. In ogni singolo *shot* della vittoriosa guerra del Golfo, gli Stati Uniti, identificati con il proprio esercito, si promuovono in quanto tali, così come in ciascuno di quegli stessi *shots*, in quanto propri di una guerra televisiva, la televisione pubblicizza se stessa. Nel caso della *Gulf Tv War*, la definizione di "autotelevisione" si applica così sia alla "pretesa del Pentagono di raccontare e interpretare la guerra che si stava combattendo" (Cummings, *Guerra e televisione*, 4), sia a quella della CNN di combattere la guerra per il controllo dell'informazione narrando il conflitto in una chiave marcatamente autoriflessiva<sup>21</sup>.

L'integrazione tra televisione e guerra nel Golfo Persico ha così reso definitivamente obsoleta la celebre critica alla civiltà dell'immagine televisiva formulata da Daniel Boorstin all'inizio degli anni Sessanta. Com'è noto, Boorstin riteneva che il sistema mediatico avesse travisato il "sogno americano" colonizzando l'immaginario sociale con "pseudo-eventi", vale a dire con finti avvenimenti creati appositamente per essere diffusi attraverso i mass media. Questo tipo di accusa appare oggi un'arma critica spuntata proprio a causa del suo presunto radicalismo: il dualismo tra evento reale e pseudo-evento mediatico restringe eccessivamente il campo del simulacro e della mistificazione, in modo da rimarcare soltanto l'artificialità del verosimile televisivo, dove si consuma l'evento mediatico, illudendosi a riguardo di una presunta autenticità dalla parte del reale<sup>22</sup>. Il caso della guerra del Golfo complica il quadro al punto da creare un aggravio di ambiguità che sfugge anche all'idea di una mera impostura ideologica da parte dell'industria culturale<sup>23</sup>. Secondo i teorici dell'iperrealtà, l'analisi della *Gulf Tv War* dimostrerebbe, invece, che la nuova forma di artificio mediatico non è più definibile in termini di semplice mistificazione perché non c'è evento reale, nel senso di una fattualità spontanea, autentica e originaria, da contrapporre a uno pseudo-evento; così come non c'è spazio per una negazione critica quando è il reale stesso, e non soltanto i suoi processi di risignificazione, a essere originariamente manipolato in vista dei suoi effetti sull'immaginario collettivo.

Avendo a che fare nel nostro caso con una spettacolarizzazione della guerra, cioè della crisi politica e sociale nella sua forma più acu-

ta, non sembra nemmeno più sostenibile, alla maniera di Edelman, che la drammatizzazione emozionale degli eventi televisivi serva una politica-spettacolo mirata a distrarre dalla cronicità dei problemi reali<sup>24</sup>. Con l'operazione *Desert Storm*, infatti, persino la realtà della guerra viene creata ad arte in vista di una rappresentazione televisiva, a sua volta sottoposta a condizioni produttive che la rendono preventivamente omologa all'artificio complessivo di cui è congenere e rispetto alla quale è organica. Una realtà che acquisisce così lo statuto di autentico prodotto culturale di consumo<sup>25</sup>.

### 1.3. Frode narrativa

Se ci soffermiamo a riflettere sull'ambigua natura di un evento che si produca nell'universo mediatico, incontriamo la terza modalità di perfetta integrazione tra guerra e televisione, il terzo aspetto della loro omologia, cui corrisponde anche la terza modalità di accecamento per eccessiva visibilità tipico della spettacolarizzazione della guerra.

Rielaborando il concetto di pseudo-evento, Dayan e Katz hanno riproposto la nozione teorica di *media event*, definendo con essa quelle trasmissioni televisive capaci di tenere ferma la nazione o il mondo intero, e di proclamare i "giorni festivi della comunicazione di massa". La loro indagine parte dal presupposto ottimistico secondo cui questo genere di programmi attiverrebbe un processo non distorto di socializzazione, garantito dalla capacità delle singole comunità d'ascolto di negoziare il significato del costruito mediatico. Collegando alle comunicazioni di massa l'antropologia della cerimonia di derivazione durkheimiana, questi autori ritengono che gli eventi mediatici siano capaci di integrare la società in una "pulsazione collettiva" e di evocare "una rinnovata lealtà alla società e alla sua legittima autorità"<sup>26</sup>. Interrompendo il flusso della programmazione televisiva, e con essa il normale scorrere della vita quotidiana, questi programmi richiamerebbero il pubblico a un dovere della fruizione che riposa sul carattere solenne dell'evento, e richiede dunque un consumo rituale<sup>27</sup>.

I *media events* non corrisponderebbero dunque soltanto a un "nuovo genere narrativo che impiega il potenziale specifico dei media elettronici per dirigere universalmente e simultaneamente l'attenzione al racconto di una storia archetipica sull'attualità" (Katz e Dayan, *Cerimonie dei media*, 3) ma, più sostanzialmente, alla capacità della televisione di condurci al "centro sacro della società", ripri-

stinando il legame sociale attraverso l'esecuzione di atti simbolici rilevanti per uno o più valori sociali centrali<sup>28</sup>. I mass media erediterebbero dunque dalle istituzioni religiose del passato il potere di attivare forme di partecipazione cerimoniale, nelle quali gli spettatori farebbero esperienza di un'integrazione con un fulcro sacrale che è adesso rappresentato dalla televisione stessa. Per quanto in modo non tradizionale, il polo televisivo garantirebbe comunque il collegamento di ogni cellula nucleare dispersa nella società alla totalità del rimanente corpo sociale. In particolare, la televisione avrebbe il potere benigno, non soltanto di introdursi nelle reti sociali, ma di crearne essa stessa, rinnovando la società trasformandola in una comunità mediatica di sua creazione (*ivi*, 18).

Secondo Katz e Dayan, perché si possa parlare di evento mediatico, perché la televisione possa dispiegare il suo potere di "dichiarare una festività", si devono realizzare una serie di condizioni sintattiche, semantiche e pragmatiche. Sul piano sintattico, ci deve essere interruzione della normale programmazione, monopolio dell'attenzione, ripresa diretta degli accadimenti e loro distanza rispetto allo spettatore (*ivi*, 13). Tali elementi sintattici, capaci di trasformare la "cacofonia di molti canali simultanei in una sola voce", supportano poi una valenza semantica che parla della grandezza dell'evento, della sua portata storica. Questa si combina a sua volta con un aspetto pragmatico: l'arresto del normale scorrere della vita quotidiana da parte di un pubblico che si rivolge, quasi con devozione, alla fruizione sacrale di un programma in grado di ricreare l'unanimità dei valori fondamentali. L'evento mediale richiede dunque una "combinazione di contemporaneità e distanza da un lato, e d'interruzione ma pianificata dall'altro". Condizioni che escludono dalla categoria dei *media events* sia i programmi ordinari trasmessi da studio, che possono essere preregistrati, sia i notiziari serali, che non implicano interruzione, sia i più importanti eventi giornalistici, che non sono compatibili con la pianificazione (*ivi*, 10).

I suddetti parametri definitivi sembrerebbero dunque escludere anche la guerra, al pari degli attentati e degli incidenti, dall'ambito degli eventi mediatici. La *television war* soddisfa, infatti, i criteri della sospensione della programmazione regolare, della distanza e della esternalità rispetto all'ambiente mediatico (questi eventi devono, infatti, avvenire "fuori dai media", non devono essere ideati e prodotti dagli organizzatori televisivi), ma non sembrerebbe soddisfare il requisito fondamentale secondo cui gli accadimenti, pur non essendo organizzati dalle televisioni, dovrebbero essere "pianificati tenendo

'ben in mente' la presenza della televisione", in una "collusione tra televisione e organizzatori" (*ivi*, 9).

Tradizionalmente, infatti, il carattere temporalmente imprevedibile dello svolgimento di una campagna militare avrebbe escluso la possibilità di pianificare, annunciare e pubblicizzare in anticipo l'evento mediatico, tutte condizioni necessarie a preparare sia la televisione sia il pubblico, durante un periodo di "attesa attiva", saturato dall'attività promozionale del *broadcaster*. Allo stesso modo, in passato, la natura essenzialmente violenta di un conflitto armato avrebbe aumentato i fattori d'imprevedibilità sintattica, connaturati all'esterneità dell'evento rispetto all'ambiente televisivo, aumentando le difficoltà organizzative, al punto da rendere spesso impossibile la copertura mediatica. Aspetto ancora più rilevante, la duplice imprevedibilità temporale e sintattica delle guerre tradizionali avrebbe avvolto l'evento in un alone d'incertezza semantica. Laddove l'univocità semantica è invece necessaria per effondere quell'alone sacrale con cui la televisione riveste le proprie cerimonie, sia di un generico valore epocale, sia di significati ben connotati, rivolti alla creazione di un'esperienza comunitaria consensuale e unanime. Ma tutti questi fattori ostativi valevano, appunto, per il passato.

Quanto è stato detto riguardo alla collusione produttiva tra televisione e organizzatori dell'evento (esercito e autorità governative) dimostra, invece, che la guerra del Golfo, a differenza delle guerre tradizionali, rientra in tutte le condizioni stabilite da Katz e Dayan per la definizione di un *media event*. L'attenta pianificazione del conflitto da parte delle autorità in funzione della diffusione televisiva, combinata con l'estrema riduzione dell'imprevedibilità sintattica degli avvenimenti bellici, resa possibile dalla preponderante potenza militare degli Stati Uniti, hanno, infatti, conferito all'avvenimento un carattere marcatamente rituale. Una ritualità cui corrisponde l'aspetto cerimoniale della sua rappresentazione televisiva, improntata all'univocità semantica di tipo celebrativo. Il fatto che la trasmissione televisiva dell'operazione *Desert Storm* soddisfi tutte le condizioni definitive di un *media event*, conferma così, anche su questo versante, che alla guerra del Golfo spetta pienamente la definizione di "guerra televisiva". Per contrasto, però, la possibilità di includere questa guerra tra gli eventi mediatici obbliga a rimettere in discussione tutto il sistema di classificazione. Diventa, infatti, necessario forzare la definizione di *media event* oltre il criterio "illuministico" che prevede l'esterneità dell'evento rispetto all'ambiente televisivo e l'assenza di una pianificazione.

Questo richiede che vengano problematizzati alcuni dei presupposti teorici funzionalistici delle tesi qui esposte. La fiducia razionalistica di Katz e Dayan nel principio del discernimento si spinge fino a considerare la televisione come lo strumento comunicativo appropriato a una società liberale, in cui la reciproca delimitazione di autonome sfere di influenza e potere garantirebbe la vita democratica. Katz e Dayan rifiutano, infatti, la valutazione marcatamente negativa degli eventi mediatici data dalla sociologia critica. Già nella prefazione al loro studio sulle cerimonie dei media i due studiosi israeliani si dichiarano subito in dissenso rispetto alla linea benjaminiana che vede un nesso essenziale tra politica cerimoniale, estetizzazione della politica e manipolazione totalitaria delle masse. A loro avviso, la coincidenza tra spazio politico e spettacolo mediatico non implica necessariamente indottrinamento, mistificazione e controllo di massa. In primo luogo, perché nelle società occidentali gli apparati televisivi sarebbero indipendenti, o almeno, giuridicamente distinti dal governo, e risponderebbero soltanto a valutazioni professionali e all'interesse commerciale; in secondo luogo, perché la creazione di un evento mediatico richiederebbe un'approvazione pubblica, cioè la libera formazione di una credenza da parte del pubblico riguardo a ciò che vi si mostra; in terzo luogo, perché il pubblico sarebbe organizzato in gruppi d'ascolto formanti piccole e differenziate comunità interpretative, capaci di negoziare autonomamente il significato dell'evento; in quarto luogo, perché l'audience potrebbe esercitare l'analogo di un potere di veto leggendo *a contrario* eventuali messaggi egemonici.

A noi interessa soffermarci soltanto sulle ultime due ipotesi poiché l'analisi condotta sin qui dimostra già ampiamente che, almeno nel caso della guerra del Golfo, le prime due sono infondate. Per ciò che concerne invece le ultime due, l'idea della negoziazione differenziata e dell'interpretazione antagonista dei significati mediatici presuppone la presenza nel pubblico di una competenza specifica in materia di comunicazioni di massa, la quale ne consentirebbe la ricezione critica. Questa competenza risiederebbe, secondo Dayan e Katz, nella consapevolezza del pubblico riguardo ai generi degli eventi mediatici, generi che le diverse audience avrebbero sviluppato la capacità di riconoscere a partire da marche strutturali. Questa dialettica tra classi di proprietà discorsive dei diversi generi mediatici e orizzonti d'attesa del pubblico garantirebbe una libera ricezione critica. È questa la tesi che dobbiamo verificare o confutare.

Dayan e Katz suddividono il corpus degli eventi mediatici in tre

*scripts* di base, corrispondenti a tre forme narrative determinate dai modi della loro rappresentazione e dalla distribuzione dei ruoli all'interno di ciascun tipo di evento. Alle tre possibilità narrative, che sono la Competizione, la Conquista e l'Incoronazione, farebbero riscontro poi i tre tipi d'autorità delineati da Weber: razionalità, carisma e tradizione (*ivi*, 29). Questa classificazione triadica si prolunga nell'individuazione di una triplice funzionalità svolta dai "giorni di festa delle comunicazioni di massa". Tutte queste funzioni contribuirebbero, infatti, a rinsaldare il legame sociale attraverso l'aggregazione dell'opinione pubblica. In alcuni casi ciò avverrebbe semplicemente attraverso l'esercizio di una funzione commemorativa, che spinge a ricordare ciò che merita di esser ricordato. In altri casi i *media events* svolgerebbero invece una funzione riparatoria di un trauma sociale. Nel caso più significativo, i *media events* svolgerebbero, infine, una funzione trasformativa, illustrando o decretando possibili soluzioni a problemi sociali generali. In questo caso il pubblico sarebbe chiamato a riflettere su eventi capaci di cambiare il mondo, a uscire dalla propria angusta realtà quotidiana, a fare esperienza di una frantumazione delle sue certezze in vista di un'azione spontanea e collettiva mirante ad un cambiamento voluto.

Il carattere progressivo o regressivo dei *media events* dal punto di vista della dinamica sociale che innescano, corrispondente alla funzione trasformativa da essi esercitata, è, nella visione di Dayan e Katz, legato all'intreccio delle loro forme narrative. Proprio nei casi più drammatici, lo sviluppo della narrazione seguirebbe il seguente andamento: prima verrebbe una Competizione iniziale, quindi una Conquista, e infine un'Incoronazione, cioè un momento cerimoniale di celebrazione commemorativa del traguardo raggiunto attraverso la sfida e la lotta (*ivi*, 31-32). Rispetto a questo schema, le cerimonie mediatiche delle società totalitarie presenterebbero una decisa prevalenza dell'aspetto commemorativo, escludendo sia il momento dell'effettiva messa in discussione delle norme sociali, sia quello della partecipazione democratica alla lotta trasformativa. La funzione riparatoria tenterebbe invece il superamento del trauma sociale enfatizzando le regole che governano l'evento oggetto della rappresentazione mediatica (come nelle Competizioni), elogiando le imprese della personalità che incarna il carisma (come nelle Conquiste), oppure celebrando i valori condivisi (come nelle Incoronazioni) (*ivi*, 24).

In tutti i casi, l'evento mediatico presuppone la distanza del pubblico rispetto agli accadimenti, e prevede, dunque, una sua partecipazione cerimoniale indiretta in cui esso occupa la posizione di ter-

minale di uno scambio simbolico privo della dimensione fisica dell'agire. Non essendoci partecipazione fisica diretta all'evento, né reciprocità nell'interazione comunicativa, l'effetto di senso dipenderà interamente dal rispetto delle regole che governano il processo simbolico da parte di chi ne detiene l'iniziativa. Lo stesso carattere democratico o totalitario del processo mediatico, la funzione da esso esercitata, e la direzione progressiva o regressiva assunta dalla sua azione simbolica, dipendono dunque dal rispetto dei patti narrativi insiti nelle convenzioni che determinano le diverse forme e generi del racconto mediatico.

Stando così le cose, la guerra del Golfo si dimostra un caso di manipolazione politica proprio in quanto evento mediatico. Siamo, infatti, chiaramente di fronte ad uno *script* truccato: si è spacciata per una presunta Conquista con un fasullo valore sociale (gli interessi petroliferi dissimulati dietro la libertà del Kuwait), e raggiunta attraverso una finta Competizione (sproporzione delle forze in campo), quella che in realtà era soltanto un'Incoronazione degli Stati Uniti e della televisione, il medium che la celebrava.

Si deve, inoltre, rilevare che la rottura del patto narrativo non avviene soltanto rispetto alla surrettizia inversione della successione delle forme, dal cui intreccio si genera il racconto, ma anche rispetto alla funzione che l'evento mediatico è destinato a esercitare. La narrazione acquista un carattere regressivo, o reazionario, sia perché il suo punto d'arrivo e di partenza sono il medesimo – l'Incoronazione – sia perché il racconto mira a una funzione riparatoria dissimulata sotto le mentite spoglie di una funzione trasformativa.

Per quanto riguarda il primo punto (le forme narrative), visto l'esito della guerra – l'avanzata americana che si arresta a cento chilometri da Baghdad, lasciando il tiranno al suo posto e i dissidenti Curdi e Sciti alla mercé delle sue armi di distruzione di massa –, nessuno oggi può più illudersi che quel conflitto preludesse a una nuova epoca di libertà planetaria, invece che alla conservazione dei consolidati interessi occidentali nell'area petrolifera. Per quel che concerne, invece, il secondo punto (il tipo di funzione), è altrettanto evidente che l'enfasi posta inizialmente sul carattere agonistico del conflitto (rispetto dei codici cavallereschi e del diritto di guerra da parte delle cosiddette bombe di precisione, presunta combattività del nemico), ai pari dei panegirici delle personalità carismatiche (il generale Schwarzkopf) e della celebrazione dei valori condivisi (patriottismo), fosse funzionale ad una riparazione e non ad una trasformazione<sup>29</sup>. Ciò cui l'evento mediatico della guerra del Golfo doveva porre rime-

dio era, ovviamente, la guerra del Vietnam, il maggiore trauma che abbia segnato la coscienza americana della seconda metà del XX secolo:

La guerra del Golfo venne combattuta allo scopo di dimenticare: fu, per il Presidente George Bush, una guerra che doveva "farci lasciare il Vietnam alle spalle". Una nuova guerra scoppiata d'improvviso sul mondo nella canicola d'agosto che, per il suo svolgimento, rimandava ad un ricordo [...]. La guerra del Golfo fu combattuta contro una guerra ricordata, con il partito favorevole all'oblio che sperava di seppellirla e il partito favorevole al ricordo che sperava di farla resuscitare (Cumings, *Guerra e televisione*, 5).

L'enfasi posta dal sistema MIMEN<sup>30</sup> sul carattere agonistico del nuovo conflitto doveva servire proprio a cancellare il ruolo svolto dalla televisione nella sconfitta del Vietnam. Ponendo l'accento su quanto competitivo fosse l'esercito di Saddam, e su quanto rigoroso fosse il rispetto delle regole dello scontro da parte degli statunitensi – dotati di bombe intelligenti che colpivano con precisione millimetrica i loro obiettivi militari, risparmiando i civili – si doveva evitare proprio la situazione di una guerra "vinta sul campo di battaglia e perduta in salotto" che si era avuta con il Vietnam. Gli statunitensi combattevano ora una guerra giusta contro un nemico infame, e perciò temibile, e lo facevano nel pieno rispetto del diritto di guerra. Grazie a questo argomento, l'opinione pubblica non avrebbe aperto un destabilizzante "fronte interno" agli Stati Uniti, e in più sarebbe stata anche guarita dalla sindrome del Vietnam. La mente americana sarebbe stata purgata da quel complesso psico-sociale tra i cui sintomi figurava la convinzione che ogni guerra fosse una "sporca guerra", e dunque improponibile quale strumento per dirimere le controversie internazionali<sup>31</sup>.

Con la guerra del Golfo, grazie alla sinergia tecnologica tra informazione, informatica e armamenti, alla quale le censure e le frodi narrative assegnano la voluta valenza ideologica, nasce quel tipo di conflitto che James Der Derian definisce "virtuous war" (guerra virtuosa). Ossia una guerra che è combattuta allo stesso modo di come è vista dai cittadini: sui monitor dei sistemi d'arma informatizzati, come sugli schermi televisivi. Un modo virtuale e reale al tempo stesso. Una nuova forma di guerra, ad alta tecnologia e a basso rischio, che grazie al controllo globale, alle armi di precisione e alla logistica computerizzata, consente di soddisfare, almeno sul piano della retorica delle apparenze, anche gli imperativi umanitari. Una guerra in

cui l'atto di uccidere, filtrato attraverso immagini virtuali, inscatolate dentro l'immagine televisiva, appare al tempo stesso remoto ma accurato, etico ed efficiente<sup>32</sup>.

Queste considerazioni sulla natura sistemica del MIMEN, e dunque sul suo potere inglobante, obbligano anche a rifiutare l'assunto da cui dipende l'intera teoria degli eventi mediali di Katz e Dayan, e cioè la loro presunta capacità di interrompere il flusso della programmazione televisiva e della vita quotidiana. La *television war*, nuova tipologia ibrida di cerimonia mediatica, dà in superficie l'illusione di un evento capace di spezzare la quotidianità sociale e televisiva, mentre in profondità realizza la confluenza della vita quotidiana del telespettatore e della programmazione televisiva entro un medesimo processo totalizzante di manipolazione ideologica e controllo sociale. La guerra del Golfo, in quanto guerra televisiva, ben lungi dal rappresentare una soluzione di continuità rispetto agli effetti normali e normativi del sistema di potere vigente, che integra apparato militare-industriale e apparati mediatici dell'informazione-intrattenimento, ne rappresenta in realtà il consolidamento.

Questa tesi è confermata anche da un'analisi interna alle dinamiche della comunicazione di massa. Quando, infatti, si esamina il flusso dell'incessante discorso televisivo con un approccio testuale al palinsesto televisivo, se ne scopre la dimensione semantica, oltre a quella pragmatica e sintattica, e cioè la sua capacità di produrre senso in quanto macrotesto complessivo, indipendentemente dai microtesti segmentali che lo compongono<sup>33</sup>. A questo livello, il palinsesto dimostra un forte isomorfismo tra temporalità televisiva e temporalità sociale perché, operando in direzione di una progressiva fluidificazione dei riferimenti temporali dei diversi gruppi sociali, ne produce l'omologazione in quanto sono tutti composti da "spettatori professionalizzati"<sup>34</sup>. Ciò significa che l'unica comunità superstite nella società odierna è quella del pubblico televisivo, e significa che questa pseudocomunità non ha più un calendario che non sia quello del palinsesto televisivo. A questa massa atomizzata e dispersa, eterogenea e omologata a un tempo, corrispondono poi individui che non hanno più una biografia, né una vita quotidiana contrassegnata da scansioni collettive che non siano quelle degli appuntamenti televisivi.

In questa cornice, la guerra, proprio in quanto evento mediatico e accadimento eccezionale, conferma il dominio dell'inglobante ed inarrestabile "principio di flusso" televisivo piuttosto che smentirlo: nonostante la sua supposta natura straordinaria, l'evento mediatico viene comunque inghiottito dal macrotesto della programmazione

complessiva, e l'accadimento eccezionale viene comunque riassorbito nella temporalità ordinaria di una pseudo-comunità di teledipendenti. Nemmeno la guerra, in questa sua fattispecie televisiva, si dimostra insomma capace di esorbitare la logica totalizzante della televisione.

In passato la guerra doveva la sua natura di "evento" anche al fatto di rappresentare la massima effrazione rispetto ad abitudini ancestrali, calibrate sugli invariabili ritmi naturali, oltre che rispetto ai contenuti delle quotidiane attività di pace. Ora la guerra televisiva s'integra, invece, nei tempi della vita quotidiana dello spettatore più di quanto non li sovverta, e si amalgama in profondità al flusso della programmazione televisiva, sebbene la interrompa e la scompigli in superficie. La guerra, persino la guerra, si lascia assorbire all'interno del palinsesto televisivo, sebbene modificato nei suoi singoli tratti segmentali. La guerra, persino la guerra, epitome dell'eccezionalità violenta e devastatrice, si dimostra incapace di alterare la struttura fondamentale della nostra esperienza sociale, che è oggi qualificata dalla pervasività della comunicazione e dall'estetizzazione dell'esperienza, caratteri che fanno dell'individuo contemporaneo essenzialmente uno spettatore, un membro di un pubblico televisivo, indipendentemente dal suo gruppo di appartenenza e da come trascorre i suoi giorni.

#### 1.4. Autotelevisione

Ci volle la guerra del Golfo, comunque, per mostrare appieno le possibilità onnicomprensive della televisione nella guerra: il medium come unico messaggio. La nostra prima rete televisiva a livello mondiale, la CNN, le tenne l'occhio puntato addosso 24 ore al giorno per tutte le settimane della guerra aerea e per tutte le ore di quella terrestre. E tuttavia non si vide niente [...] L'alta tecnologia rendeva le armi intelligenti e il mezzo sordo, muto e cieco [...] come può un otturatore aperto vedere così poco?<sup>35</sup>

Per approfondire l'analisi del paradosso della *war television*, che Bruce Cummings formula in chiave interrogativa, bisogna soffermarsi sul suo episodio-simbolo. In quanto evento mediatico, la guerra del Golfo ebbe certamente il suo apice nella trasmissione della CNN del 17 gennaio 1991 in diretta da Baghdad, in cui gli inviati si trovavano in un albergo della capitale irachena allorché cominciarono i primi massicci bombardamenti. La trasmissione, resa possibile da un collegamento telefonico miracolosamente scampato al black out totale che piombò sulla città, durò ininterrottamente per diciassette ore,

durante le quali le voci dei tre giornalisti descrissero al pubblico mondiale ciò che stava accadendo a Baghdad, o, almeno, ciò che si poteva vedere di quanto stava accadendo a Baghdad dalla finestra dell'albergo dove si trovavano. Il resoconto della prima guerra televisiva della storia fu, perciò, affidato alla viva voce di testimoni oculari degli eventi, ma fu trasmessa simultaneamente al loro svolgersi da una diretta televisiva che si affidava esclusivamente al racconto orale. La narrazione avviene, infatti, in una totale assenza di immagini che non siano le statiche foto di repertorio raffiguranti gli audaci reporter, trasmesse da studio a commento delle loro voci. Ma anche quando le immagini arriveranno, la testimonianza visiva dei bombardamenti su Baghdad consisterà esclusivamente nella celebre visione del cielo notturno solcato dai traccianti luminosi della contraerea, dalle scie dei missili Cruise e rischiarato dai remoti bagliori di esplosioni sullo sfondo. Il tutto transnaturato in un mistico verde, l'effetto cromatico sovrapposto alla tenebra dalle telecamere ad alta intensità per le riprese nel buio.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il fatto che il racconto della prima guerra televisiva della storia venga affidato al più antico dispositivo comunicativo, la testimonianza oculare di un individuo presente agli accadimenti che raggiunge gli assenti attraverso il solo medium della voce, non impedisce alla televisione di stabilire una totale omologia con l'evento bellico da lei trasmesso. Come scrive Mimi White nella sua accurata analisi della copertura giornalistica della CNN:

A rendere storico questo particolare genere di conflitto globale fu il fatto di essere condotto in diretta televisiva – teletrasmesso nel momento stesso in cui si stava svolgendo. Reciprocamente, la copertura televisiva acquisiva anch'essa una dimensione epocale nell'atto stesso di farsi. Si affermava così un'omologia tra fatti rappresentati, modo della rappresentazione e la guerra in se stessa, al punto che la copertura informativa da parte dei mass media si qualificò come evento storico sin dal principio<sup>36</sup>.

Ciò che, secondo White, costituì la storica "liveness" dell'evento, pur in assenza di immagini dirette, fu proprio la dinamica che collocò le trasmissioni della CNN all'incrocio tra le tecnologie della telecomunicazione e le tecnologie belliche dispiegate nella guerra in corso<sup>37</sup>. Per questo motivo l'intero *coverage* degli accadimenti da parte degli inviati della CNN fu profondamente caratterizzato da un'estrema autocoscienza del medium, che si manifestò sia enfatizzando l'atto di riportare le notizie, sia esibendo una costante autoriflessività

nel sottolineare le condizioni della produzione e della ricezione delle notizie stesse.

Questa marcatura metatelevisiva del reportage di guerra, che porta fino all'identificazione dell'esperienza e dei destini dei telegiornalisti con l'esperienza della guerra e dei suoi protagonisti, non dipende dalla veridicità della loro testimonianza, quanto piuttosto dalla sua inaffidabilità. Il giornalista si compenetra con il fenomeno guerra non perché questo gli si mostra in tutta evidenza e chiarezza, ma, anzi, proprio perché egli condivide l'incertezza, l'insicurezza, l'imprevedibilità, il caos che lo caratterizza.

Nel corso dell'intero reportage gli inviati dichiarano, infatti, a più riprese la loro incapacità di chiarire gli eventi, enfatizzano il fondamentale stato di incertezza e indeterminazione in cui versano, una situazione riassunta dall'imponderabile rischio cui le loro stesse vite sono sottoposte. Infatti, il flusso d'informazioni è costellato da indicazioni contraddittorie, conferme e smentite, lacune, confusione, il che però non lo impedisce né lo sminuisce. Al contrario, l'inaccessibilità degli eventi alla soglia del dicibile, generata dalla loro invisibilità, conduce a una "straordinaria produttività semiotica", che rivela come la funzione principale dell'inglobante network informativo risieda nel riempire il tempo televisivo (White, *Site Unseen*, 125). Ciò che conta è la quantità e la simultaneità delle informazioni, cioè il costante mantenimento del flusso comunicativo: è questo che investe il mezzo televisivo della storicità dell'evento fondendolo alla sua aleatorietà e insensatezza. Il risultato è che la CNN, grazie a questa strategia *self-elevating* (autovalorizzante) e *self-congratulatory* (autocelebrativa), pur nella sua totale incapacità di circoscrivere gli eventi, diventa in breve tempo la massima autorità a loro riguardo.

La visibilità, sia essa assente o presente, è comunque il fulcro di questa dialettica tra abbondanza neotecnologica e atavica povertà della situazione di guerra; la dimensione visiva mancante è al centro di quest'incrocio contraddittorio grazie al quale si realizza la penetrazione tra televisione ed evento. L'assenza di immagini in una storica prima trasmissione televisiva da una zona di guerra è la contraddizione su cui fa perno l'altalena tra portata storica di un progresso tecnologico, che consente una diretta televisiva dal fronte di una guerra in corso, e l'eterna precarietà della situazione di guerra, che appende letteralmente quella storica trasmissione a un filo di voce.

Durante l'intera nottata, l'importanza della televisualità è, infatti, continuamente affermata dai reporter della CNN proprio col ribadire il fatto che sia loro negata dalla situazione. In un passaggio rivelato-

re, udiamo la voce di Peter Arnett che afferma: "We can't see anything. But it looks like fireworks on the Fourth of July" ("Non riusciamo a vedere niente. Ma sembrano i fuochi artificiali del Quattro Luglio") (citato in *ivi*, 131). Questa voce ci giunge dal fondo di un passato ancestrale, incessantemente rinnovato da ogni nuova esplosione della violenza, nella cui tenebra anche l'umanità tecnologicamente avanzata continua a brancolare. È una voce che parla da un'epoca di buio fitto, in cui nulla si vede e nulla si comprende. Eppure quella voce, grazie al più potente moderno ritrovato tecnologico in fatto di visione, rimbalza nei salotti bene illuminati dalla luce azzurrognola della televisione. Una tecnologia tanto lucente che anche la sua ombra basta a evocare la fatua allegria di una notte festiva.

In quest'oscillazione di luce e tenebra, in questo rapido passare dall'euforia allo sconforto, a un capo e all'altro del filo, da una parte e dall'altra dello schermo, la posizione dei reporter e degli spettatori è identica e opposta. Gli uni non vedono niente perché troppo vicini, gli altri perché troppo lontani. Nella dimensione tecnologica della storia, a entrambi manca la giusta distanza. La televisione, la visione a distanza attraverso il medium elettronico, si rivela incapace di vedere. Tutto ciò di cui sembriamo disporre nella notte rischiarata dai bagliori dei tubi catodici è un insulso stereotipo, una banale e abusata metafora: le esplosioni delle bombe come fuochi artificiali.

Nonostante ciò, la distanza elettronica non è mai messa in discussione in se stessa come misura inadeguata a vivere, capire e raccontare l'evento. Pur essendo la televisione ridotta alla dimensione dell'audio, a un sonoro che riporta parole vuote, incerte e autoreferenziali, e per di più minacciate di cessazione in ogni istante, la situazione del reporter è continuamente enfatizzata, quasi glorificata. Nel corso dell'intera notte, i tre inviati si "parlano addosso", fornendo incessantemente dettagli, spesso minimi e per lo più insignificanti, sulla loro situazione di spettatori. Non esitano a denunciare l'inconsistenza del loro vedere, eppure esaltano continuamente come unica e senza precedenti la loro posizione di testimoni diretti di una guerra nell'attimo di farsi. Lo sviluppo tecnologico, che consente a loro per primi di testimoniare di una guerra in diretta dal luogo dei combattimenti, viene prima esaltato in associazione con la tecnocrazia che ha potuto produrre le bombe intelligenti, per poi essere denunciato come cieco un istante più tardi. Ma ciò che rende i reporter unici e senza precedenti, non è qui evidentemente la loro identità di alfiere della tecnologia, e nemmeno quella di testimoni della guerra, ma la qualità peculiare del loro guardare.

Quando l'ago retorico dello sproloquio notturno oscilla verso l'esaltazione, comunicando un senso di piena soddisfazione per una lunga attesa coronata dal darsi dell'evento bellico, il registro linguistico propende decisamente verso la metaforica visiva, cui è associato il piacere estetico della visione spettacolare: "È un'esperienza veramente notevole essere qui, signore e signori; e il cielo notturno si è nuovamente acceso di splendidi traccianti rossi e arancioni", dice ad un certo punto uno degli inviati (citato in *ivi*, 132). Il che non toglie che quando la valutazione della propria posizione da parte dei reporter si fa pienamente positiva, ciò accada in virtù di un'esperienza aporetica, in cui la visione spettacolare annienta invece di accrescere la conoscenza di ciò di cui si fa esperienza.

È la stessa estetizzazione della visione a impedire la comprensione. La consapevolezza di ciò viene esplicitata da Arnett quando afferma: "I nostri colleghi a Washington e nell'Arabia del Sud sanno ovviamente molto di più di noi". A questi, poco dopo, John Holliman replicherà riportando l'ago del pendolo verso l'entusiasmo autocelebrativo: "Penso che tutti e tre noi - Peter, Bernie e il sottoscritto - ci rendiamo conto che trovandoci a Baghdad, siamo nel centro della storia". Ma il carattere fortemente aporetico di quest'esperienza è ribadito ancora da Peter Arnett quando, al collega che dallo studio lo definisce come un esperto di giornalismo di guerra, Arnett ribatte: "Penso che nessuno sia un esperto di questo genere di cose, trovarsi nella capitale di uno stato con un attacco aereo in corso" (citato in *ivi*, 130).

Il significato profondo di queste parole di Arnett si chiarisce proprio nell'apparente absurdità della sua affermazione, la quale sembra ignorare i milioni di persone che nel corso del XX secolo hanno fatto l'esperienza di trovarsi in una città sotto un attacco aereo. La novità assoluta è che dei telespettatori, cioè dei soggetti essenzialmente definiti da un passivo guardare a distanza elettronica, si trovano nella capitale di uno Stato mentre subisce un bombardamento.

Come argomenteremo diffusamente nel secondo capitolo, la condizione di meri spettatori dei reporter della CNN funge, infatti, da modello per ogni telespettatore del programma televisivo, in qualsiasi angolo del mondo si trovi. Allo stesso tempo, è il pubblico televisivo, che guarda da casa lo spettacolo della guerra, a fornire ai reporter il modello del loro vedere. A un capo e all'altro del filo, da una parte e dall'altra dello schermo, reporter e telespettatori sono resi identici dallo spettacolo accecante. In una specularità perfetta, la televisione si guarda e si modella su questo sguardo senza oggetto e

senza soggetto, uno sguardo senza fondo. L'esaltazione e la frustrazione suscitate negli inviati dalla storica occasione professionale che la guerra ha offerto loro, dipendono entrambe dal fatto di essere già dei telespettatori: prossimi fisicamente agli accadimenti, eppure irrimediabilmente distanziati dalla natura del loro vedere. È la stessa sopportabile frustrazione e la stessa vacua esaltazione che provano milioni di telespettatori da casa.

Per la prima volta nella storia dei telespettatori si trovano in una zona di guerra nel momento in cui sono in corso i combattimenti. Un telespettatore può assistere al bombardamento da ogni luogo del mondo in cui si trovi un televisore acceso sulle frequenze della CNN allo stesso identico modo di come vi assistono i tre reporter dall'hotel Al-Rashid di Baghdad. Tra spettatori a distanza e astanti non vi è più, letteralmente, nessuna differenza.

La posizione di Arnett e dei suoi colleghi è in ciò emblema di un'intera epoca poiché definisce il modello dell'esperienza del telespettatore (il quale, a sua volta, come sosterremo nel terzo capitolo del nostro lavoro, tende a diventare il modello dell'individuo che vive nella cosiddetta società mediata). Un'esperienza che si nega alla radice: oramai l'esperto di guerra non è colui che la fa o che la patisce, e nemmeno colui che la sa raccontare, ma colui che vi assiste per conto e per tramite della televisione. E se ne può dire "esperto" a pieno titolo poiché, per le popolazioni del mondo occidentale di cui Arnett è il rappresentante, la guerra è un evento mediatico. Arnett fa da tramite per lo spettacolo della guerra ma lo fa già da telespettatore: è spettatore per altri spettatori, il pubblico da casa, così come questo è composto da spettatori di altri spettatori. Vale a dire che, in questa circostanza, Arnett è un esperto di ciò che si vede della guerra dal salotto di casa propria, di ciò che la guerra mostra di sé al pubblico televisivo che, per quanto vi assista in diretta, è distanziato da un differimento insito nelle caratteristiche del suo vedere.

È per questo motivo che l'autoreferenzialità della cronaca telefonica del reporter televisivo non è fuori luogo. Per questo motivo la metatelevisione con cui la CNN s'impone come massima autorità sui fatti, narrando non la guerra, e nemmeno l'atto di narrarla, come sostiene White, ma lo pseudo-atto di vederla, è appropriata all'evento. Lo è perché i reporter che si "guardano vedere" prefigurano perfettamente la condizione del telespettatore, l'estetizzazione degradante cui tutti noi siamo ridotti in relazione a una guerra mediatica.

## 2. La *Tv Ware* come esperimento di derealizzazione del mondo (Paul Virilio)

Il più sottile e perverso aspetto dell'isomorfismo raggiunto nella guerra del Golfo tra discorso mediatico e discorso politico dell'ideologia militare, è senza dubbio quello che stabilisce l'isonomia tra la visione elettronica a distanza di un conflitto e la visione bellica del mondo.

A un'analisi attenta, la prospettiva televisiva sulla guerra del Golfo e la prospettiva militare sulla realtà, mostrano di dipendere, infatti, da una visione accomunata dalle medesime leggi strutturali. L'occhio della telecamera e l'occhio dell'arma vengono spesso a coincidere. Quando non lo fanno, sono entrambe funzionali a una visione bifocale che definisce ancora meglio una medesima immagine. Con la guerra del Golfo, lo sguardo della televisione sulla guerra e lo sguardo della guerra sul mondo s'identificano. Le armi e la televisione non si limitano più soltanto a dire la stessa cosa, ma parlano la medesima lingua. Si perfeziona così la similitudine, tipicamente novecentesca, tra i mezzi di comunicazione di massa della propaganda militare e i mezzi di distruzione di massa utilizzati dagli eserciti. Il sintagma "televisione della guerra", vale contemporaneamente sia come genitivo oggettivo sia come genitivo soggettivo: guerra e televisione si appartengono reciprocamente.

La guerra raggiunge così, per la prima volta nella storia dell'umanità, una dimensione puramente speculativa di autoriflessione in se stessa. Modi e oggetto della rappresentazione si confondono. Cessa anche la dialettica storica tra splendore e oscurità, tra gloria e ignominia, che a partire dalle civiltà arcaiche avevano strutturato il campo della guerra, facendone l'ambito di manifestazione dell'essere individuale e collettivo. La visione totale della guerra televisiva si genera ora come effetto di un accecamento d'origine. La dialettica storica tra cecità e visione, il reciproco richiamarsi di visibile e invisibile in materia di guerra, si sopprime in una visibilità totale che, però, per mancanza di quell'intermittenza tra luce e buio che è necessaria al vedere, si rovescia in una cecità abissale.

Ciò che abbiamo definito soppressione della dialettica storica tra cecità e visione è uno dei risultati della sostituzione della conoscenza scientifica alla narrazione poetica quale paradigma della visione della guerra e del mondo. Al termine del percorso inaugurato dalla tele-scopia galileiana, punta di diamante della scienza sperimentale moderna, non incontriamo più eroi e duelli, ma una guerra dominata

dagli sguardi satellitari, dai sistemi di puntamento automatici dei missili strategici che colpiscono a distanze planetarie, da una potenza di fuoco incommensurabile alla misura umana proprio perché proporzionale alla capacità di messa a fuoco che è solo del calcolo informatico, in cui il reale è processato attraverso l'occhio digitale, non analogico, del computer. Al termine di questo percorso inaugurato dall'ottica scientifica di Galileo, incontriamo, come teorizza Paul Virilio, la "capacità di ubiquità di una visione orbitale del territorio nemico", che inaugura l'età:

[di] un combattimento ottico, elettro-ottico, in cui lo slogan sarà probabilmente: mirare senza sosta, non perdersi più di vista, significa vincere. Vincere lo status quo di un nuovo equilibrio di forze fondato [...] sulla potenza istantanea dei captatori, dei sensori, dei telerilevatori elettronici<sup>36</sup>.

Secondo Virilio, quest'ultimo stadio della storia militare, dominato, come nella guerra del Golfo, dalla visibilità elettronica, va ricollegato, infatti, proprio alle origini della scienza moderna, la cui nascita coincide, aggiungiamo noi, con l'eclissi definitiva dell'epica guerriera:

Già nel XVII secolo, la comparsa del cannocchiale astronomico aveva rivoluzionato la visione del mondo, e quella "linea di fede" nelle percezioni sensoriali si era spezzata, rifratta nell'ottica passiva delle lenti del cannocchiale di Galileo. Quel riverbero dello sguardo abbozzava, infatti, tramite la rimessa in discussione del geocentrismo cosmogonico, la rimessa in discussione della fede percettiva: perché la telepercezione ottica anticipava le gravi questioni filosofiche poste in seguito dalla televisione elettro-ottica, in attesa di quelle della visionica, la scienza dell'automazione dell'interpretazione del reale (*Guerra e cinema*, 11).

L'edificazione del complesso tecnologico, che dopo la Seconda Guerra Mondiale sfocerà in una "strategia della visione globale", si fonderebbe dunque già nella distruzione della "fede percettiva" dell'uomo premoderno, cui la tarda modernità darà poi il colpo di grazia sostituendole le "macchine di visione", la "visione senza sguardo" dell'ottica attiva delle immagini di sintesi. Il risultato ultimo di questo processo secolare è:

[la] guerra delle immagini e dei suoni che sostituisce la guerra degli oggetti [...] a vantaggio di una volontà di illuminazione generalizzata, capace di dare tutto a vedere, a sapere, in ogni angolo, in ogni istante, versione tecnica dell'occhio di Dio" (*ivi*, 13).

Questo mondo in guerra, dominato dalla versione tecnica dell'oc-

chio di Dio, un occhio che tutto vede perché tutto conosce e nulla esperisce, la cui visione è irrimediabilmente priva di sguardo, è l'antitesi perfetta dell'ideale epico della visione partecipativa dall'alto, che si traduceva nel *topos* narrativo della *teichoskopia*, l'omerico "guardare dalle mura" della città assediata il nemico o il combattimento<sup>39</sup>. In questa geometrizzazione cibernetica dello sguardo umano, in questa automazione della percezione, è andata perduta per sempre la dimensione umana della guerra, cioè la guerra come ambito che fa venire in luce l'*areté* del combattente, e rende dunque possibile il *kleos*, la fama immortale conferita dal ricordo poetico. L'incapacità dell'uomo contemporaneo di fare esperienza narrabile delle proprie guerre macchinari e ipertecnologiche, riassume questo svanire. Lo scenario dipinto da Virilio, che si incontra al termine del percorso inaugurato da Galileo, è, infatti, quello di una guerra la cui inumanità si manifesta nel fatto di non poter più essere mediata dallo sguardo narrativo del poeta, ma soltanto da una tecnologia ottica della visione a distanza, una tele-visione in cui l'occhio della telecamera viene a coincidere con il dispositivo di puntamento dell'arma teleguidata.

Questa constatazione pone l'intero corso della civiltà occidentale sotto l'insegna di una continuità e di una frattura. Secondo Virilio, infatti, la storia della potenza militare occidentale si evolve costantemente in parallelo a quella della sua facoltà di vedere, ma questa coevoluzione esibisce due rotture epistemologiche. L'una risale alla nascita della scienza moderna, l'altra alla piena mediatizzazione dello sguardo avutasi con la Prima Guerra Mondiale in coincidenza con la nascita della cinematografia. Per un verso, la forza militare è da sempre "regolata sulla propria relazione all'apparenza", di modo che per il *polemarco*, l'uomo di guerra, tra funzione dell'occhio e funzione dell'arma vi è sempre stata una "coerenza fatale". Sin dalle origini "il campo di battaglia è per il combattente un campo di percezione" in cui vedere, puntare e colpire sono una cosa sola, in cui la potenza di visione è strettamente connessa a quella di distruzione. La storia delle battaglie è dunque da sempre "innanzi tutto quella della metamorfosi dei loro campi di percezione" (*Guerra e cinema*, 18). Eppure, la progressiva "estensione del campo di percezione dei conflitti" ha condotto, con la Prima Guerra Mondiale, primo "conflitto mediatizzato della Storia", alla esplosione della "antica visione omogenea e provocato l'eterogeneità dei campi di percezione" (*ivi*, 33).

Con la Prima Guerra Mondiale, la ricognizione aerea diventa "l'organo di percezione degli alti comandi, la protesi privilegiata dello stratega", perché le nuove armi di distruzione di massa hanno reso

"cinematica" anche la realtà di un paesaggio di guerra in cui "tutto cambia, si cambia, i riferimenti scompaiono l'uno dopo l'altro, rendendo inutili le carte dello stato maggiore, i vecchi rilevamenti topografici". Un paesaggio la cui dissoluzione immediata, provocata da un'inaudita "macchinazione energetica" (*ivi*, 42), nessun occhio umano può più percepire in tutta la sua ampiezza: "solo l'otturatore dell'obiettivo può conservare il film degli eventi [...] solo la fotografia a ripetizione è in grado di compensare le capacità delle armi di una distruzione egualmente a ripetizione" (*ivi*, 98). Il paesaggio, infatti, sottoposto ad una violenta rottura del suo *continuum* spaziale, è ora il luogo di un'instabilità strutturale e profonda, a cui corrisponde la cinematizzazione della visione tramite un dispositivo tecnologico che comporta però "la completa distruzione dei vecchi campi di percezione" (*ivi*, 41)<sup>40</sup>.

Secondo Virilio, questa soppressione delle vecchie regole della percezione sui campi di battaglia della Prima Guerra Mondiale, esperita dai combattenti in termini di caos e annientamento della dimensione umana della guerra, ma esattamente descritta da Jünger in quelli dell'acquisizione di una "trasparenza di vetro" da parte del paesaggio<sup>41</sup>, si traduce concettualmente nella facoltà del cinema di "rendere visibile l'invisibile". Se fino a quel momento la forza militare era cresciuta di pari passo con la capacità umana di aumentare il suo potere di vedere, ora visibilità e invisibilità cominciano a "svilupparsi congiuntamente" (*ivi*, 99). Con la guerra moderna, alla progressiva incapacità di rappresentare il mondo da parte dell'occhio umano, corrisponde la nuova capacità tecnologica di una visione in cui:

la tendenza ha la meglio sugli episodi successivi poiché gli scontri armati ora non sono percepibili se non in proiezione, solo il fotogramma del film permette di svelarne la dinamica interna, la linea generale [...] su un terreno di esercitazione che non è più altro che uno schermo in cui si iscrive la proiezione della guerra in movimento (*ivi*, 101).

La natura analitica dell'immagine cinematografica, capace, come scrive Benjamin, di penetrare in profondità nella trama del dato, consentendo di esaminare all'infinito un'immagine data, e dunque di "trovare un senso a ciò che a tutta prima si presenta come un caos di forme senza significato" (*ivi*, 40), è dunque il corrispettivo estetico di una guerra in cui l'occhio nudo, il corpo a corpo e l'arma bianca sono stati definitivamente soppiantati dall'inumano aumento della velocità e del potenziale di distruzione proprio delle tecnologie avanzate e della produzione industriale<sup>42</sup>. Un aumento che, però, nei termi-

ni della capacità naturale del singolo combattente di capire ciò che gli accade grazie alla percezione sensoriale, si traduce in una drastica diminuzione. Rispetto alla struttura tradizionale dell'esperienza umana, questa diminuzione è tanto profonda da implicare una derealizzazione del conflitto, una sua fantasmizzazione, cui si accompagna la distruzione della personalità del guerriero tramite la disintegrazione delle sue facoltà sensoriali.

Di questa disintegrazione è esempio perfetto il "dono della doppia vista concesso agli aviatori". Il pilota di guerra, infatti, già all'epoca della Seconda Guerra Mondiale, se alza la testa, per servirsi della mira oculare, vede la trasparenza dell'atmosfera, se l'abbassa verso la strumentazione della plancia di comando, vede la trasparenza dell'etere, la televisione (*ivi*, 105). Ma questa scissione della facoltà sensoriale tra un elemento naturale e uno artificiale della visione, all'epoca della Guerra del Vietnam si sarà già estremizzata al punto da scindere il medesimo orizzonte visivo in due ottiche distinte, entrambe artificiali. Il pilota da caccia degli anni Settanta, se alza il capo, vedrà il collimatore da parabrezza a schermata digitale (optoelettronica e olografica), se lo abbassa, vedrà

lo schermo radar, il computer di bordo, la radio e il monitor video che permette il controllo del suolo, quello di quattro o cinque bersagli simultaneamente e, infine, il controllo dei razzi, missili autoguidati Sidewinder, equipaggiati con telecamere o con sistemi di guida all'infrarosso (*ivi*, 113).

La televisione stessa va iscritta in questo processo che ad un più di visibilità strumentale associa sempre un meno di comprensibilità antropologica. Il primo prototipo della televisione elettronica, l'iconoscopio di Zworykin, nasce, infatti, non come mezzo di comunicazione di massa tra gli uomini, ma come strumento per aumentare artificialmente la portata della visione umana (*Guerra e cinema*, 104). Un aumento che a sua volta supporta la crescita della potenza militare in relazione all'apparenza, estesasi al punto da risultare inverosimile per l'esperienza di cui il soggetto umano è individualmente capace:

Mimetizzazione, illusioni, contromisure elettroniche, disturbo radio, fumogeni [...] l'arsenale d'attacco si vede dotato di nuovi organi, protesi di un conflitto in cui l'illusione ottica e l'illusione motoria si sono fuse insieme sino al delirio, delirio cinematografico della guerra-lampo, guerra di propagazione degli oggetti, delle immagini e dei suoni, in attesa del flash nucleare. (*ivi*, 105)

La strategia della dissuasione che ha governato gli anni della Guerra Fredda, fondando l'equilibrio politico sul terrore della catastrofe atomica, si dispiega in uno "spazio critico" in cui l'istantaneità dei mezzi di comunicazione di massa si fonde alla nuova logica militare dell'annientamento totale. Se lo schema geo-strategico classico presupponeva la "complementarietà delle azioni offensive e difensive in ogni momento dello scontro", l'automazione della decisione e la logica della deterrenza nucleare, generano un "effetto di non-separabilità degli scambi in materia di guerra nucleare"<sup>43</sup>. Scivoliamo così verso la "guerra pura", in cui i concetti di difesa e offesa prioritaria, differenza che un tempo marcava la diversa volontà degli avversari, sfumano verso un punto d'indistinzione (Virilio, *Lo spazio critico*, 136).

L'aumento esponenziale della potenza dei mezzi di distruzione e della velocità dei loro vettori, spinge l'immediatezza, l'accelerazione degli scambi e delle comunicazioni nei pressi di una:

soglia critica, in grado di assicurare l'immediata reversibilità di azioni e decisioni; interazioni in cui gli avversari scambiano istantaneamente le proprie intenzioni, la propria disponibilità offensiva e difensiva, fino a confondere, insieme alla reciproca posizione sul terreno, anche le reciproche convinzioni, la valutazione stessa di quanto accade (*ivi*, 140).

I mezzi elettronici di comunicazione visiva a distanza si dimostrano organici a questo processo, poiché la simultaneità e ubiquità dell'informazione contribuiscono a derealizzare luoghi, cose, avversari, concezioni militari e nozioni politiche, le cui differenziazioni, secondo Virilio, risultavano tutte da quella "unità di tempo e di luogo che va oggi scomparendo sotto i nostri occhi" (*ivi*, 138). Della non-separabilità degli scambi, della immediata e totale reversibilità di azione e reazione, che caratterizzano la guerra pura, è parte integrante ed essenziale anche la fusione tra immediatezza della visione e della distruzione a distanza: "l'istantaneità dell'interfaccia televisiva diviene quella della presa di mira, quella della non-separabilità degli avvenimenti militari nella condotta di tiro della rappresaglia (*ivi*, 136)". Ma queste modificazioni rimangono effettive anche in assenza del *casus belli* che poteva innescare il conflitto termonucleare. Il mondo ora è, infatti, comunque soggetto alla visibilità integrale:

che buca le tenebre, gli ostacoli naturali e che annulla le distanze, rendendo lo spazio della guerra traslucido e i suoi responsabili extralucidi, poiché il tempo, i ritardi di risposta sono sempre più ridotti dai procedimenti di previsione e di anticipazione tecniche (*Guerra e cinema*, 107).

Il mondo è comunque irrevocabilmente sottoposto alla trasparenza, ubiquità e istantaneità della conoscenza dei sistemi di informazione globale, grazie ai quali l'autorità si esercita in presa diretta, quasi senza mediazioni, in termini di controllo e comando:

Oramai la derealizzazione filmica tocca la natura stessa del potere. Quest'ultimo s'installa in un al di là tecnologico in cui lo spazio-tempo non è quello dei comuni mortali, ma quello della sola macchina da guerra, quello di una *percezione sequenziale* [...] la visione del movimento non è che un *procedimento statistico* legato alla natura del *décapage* e non alla maggior o minore velocità di osservazione della specie (*ivi*, 109).

La maggiore importanza delle tendenze rispetto agli episodi, osservata da Churchill riguardo alle guerre moderne, estende la sua validità dal campo propriamente bellico all'intero campo sociale:

In effetti, i fenomeni di massa sfuggono all'apprensione immediata, e non sono percepibili che per il tramite del computer, d'invenzione di riceventi, di camere di registrazione che un tempo non esistevano [...] la guerra totale ha essenzialmente contribuito allo sviluppo di *materiali di proiezione capaci di rivelare, di rendere infine possibili le tendenze totalitarie del momento* (*ivi*, 110).

Riletta nel quadro teorico offerto da Virilio, una delle immagini simbolo della guerra del Golfo Persico<sup>44</sup> – l'esplosione registrata dai missili video a guida laser grazie alle *gun-camera* montate sull'ogiva – porta a compimento e supera dialetticamente l'immagine simbolo del verso con cui Apollinaire descrisse il profondo disorientamento antropologico cui venne sottoposto il combattente della Prima Guerra Mondiale: *Piove anima mia, piove ma piovono occhi morti*.

Già il combattente della Grande Guerra aveva esperito il caos percettivo, la derealizzazione cinematografica, il timor panico, la vertigine tecnologica, il non senso tattico e strategico, il delirio retorico-ideologico, nei termini di una perdita di riferimenti sensibili a beneficio di un'esagerazione dei riferimenti visibili. Di qui la centralità dell'esplosione nella metaforica visuale legata a quel conflitto. Ma se Apollinaire, con l'immagine di colpi nemici che piovono alla cieca come "occhi morti", poté cogliere il nesso sussistente tra distruzione dei campi percettivi, potere di distruzione *tout court* e distruzione di una struttura visiva dell'esperienza umana, ora la nuova forma di cecità dipende invece dalla sovradimensionata capacità di visione dell'arma:

I proiettili si risvegliano, aprono i loro molti occhi: testate a ricerca automatica, guide all'infrarosso o laser [...]. La fusione è fatta, la confusione perfetta, nulla più distingue la funzione dell'arma da quella dell'occhio, l'immagine del proiettile e il proiettile dell'immagine formano un composto (*ivi*, 113).

In questo paesaggio di rovine, rifratte in una trasparenza di vetro, il sistema d'arma denominato "image homing"<sup>45</sup>, illustrando la "confusione fatale dell'occhio e dell'arma", si erge agli occhi di Virilio come epitome di una civiltà figlia di una colonizzazione militare dello spazio-tempo, la cui conquista coincide con il trionfo dell'immagine, un'immagine che, esponendo il mondo intero in una "trasparenza incomparabile", lo espone al tempo stesso alla distruzione integrale.

Alla fine di questo viaggio a volo d'uccello meccanico sulle macerie del XX secolo, l'estetica del campo di battaglia elettronico è ora estesa all'intero pianeta e a ogni altro aspetto, anche pacifico, della vita umana. L'intero pianeta e la sua intera vita sono incluse, infatti, nella "grande ottica transorizzonte", la virtualizzazione che investe il mondo sdoppiandone la realtà attraverso "l'amplificazione artificiale dello spessore ottico delle sue apparenze"<sup>46</sup>. Vale a dire che, secondo Virilio, nella logistica della percezione che domina il campo di battaglia elettronico, si deve leggere l'esperimento cruciale di una "visualizzazione generalizzata" a livello mondiale, con cui si "dà a vedere ciò che un tempo non era visibile", col risultato di generare una virtualizzazione del mondo reale amplificato nel suo spessore ottico. La realtà viene infatti infranta e ridotta ad un effetto di realtà dal suo essere sdoppiata da un lato nella realtà attuale delle apparenze immediate e, dall'altro, nella realtà virtuale delle trans-apparenze mediate. Ed è proprio la "venuta del *live*, della diretta, provocata dall'attualizzazione della velocità limite delle onde" che inaugura questa "grande ottica planetaria". La televisione si fa strumento di una improvvisa focalizzazione nella quale si annuncia "l'alba di una giornata particolare che sfugge totalmente all'alternanza giorno/notte, la quale aveva finora strutturato la storia" (Virilio, *La bomba informatica*, 12).

Questo "falso giorno", prodotto dall'illuminazione totale delle telecomunicazioni, comporta la "fine dello spazio" attraverso l'avvento di un "tempo mondiale la cui istantaneità cancella definitivamente la realtà delle distanze; di quegli intervalli geografici che ancora recentemente organizzavano la politica delle nazioni e le loro coalizioni" (*ivi*, 8). Nella "metacittà deterritorializzata", in cui oggi viviamo, "la continuità visiva (audiovisiva) ha progressivamente rimpiazzato la

perdita d'importanza della contiguità territoriale delle nazioni, le stesse frontiere politiche si sono spostate dallo spazio reale della geopolitica al tempo reale della cronopolitica della trasmissione dell'immagine e del suono" (*ivi*, 12). La mondializzazione comporta dunque sia la "compressione temporale dei trasporti come delle trasmissioni" sia "la generalizzazione in corso della *telesorveglianza*".

Telesorveglianza globale di cui la CNN, con la sua capacità di rendere il mondo telepresente ventiquattro ore su ventiquattro – dispiegata per la prima volta proprio nelle cronache da Baghdad – è, al tempo stesso, il simbolo e l'artefice. Ma la guerra, *experimentum mundi*, è stata soltanto il laboratorio in cui si è sperimentata la televisione come dispositivo che realizza la virtualizzazione di ogni ambito del reale tramite l'espansione del suo spessore ottico:

In un mondo in cui la telepresenza obbligatoria sommerge la presenza immediata degli uni e degli altri (nel lavoro, nel commercio...), la televisione non può più essere quello che era da mezzo secolo a questa parte: un luogo di divertimento o di promozione culturale; essa deve innanzi tutto dare alla luce il tempo mondiale degli scambi, questa visione virtuale che soppianta quella del mondo che ci circonda (*ivi*, 4).

L'instaurazione dell'orizzonte artificiale, l'imperio della macchina di visione automatica, disegna secondo Virilio uno scenario apocalittico che colloca la sostituzione dell'ottica naturale con l'ottica artificiale nel contesto più ampio dell'affermazione di una tecno-cultura totalitaria. Questa affermazione si traduce in una "grande regressione del vivente", oramai virtualizzato, che rappresenta il punto d'arrivo della dialettica perversa di visibile e invisibile generata dalla confusione fatale dell'occhio e dell'arma:

Privati progressivamente dell'uso dei nostri organi recettori naturali, della nostra sensualità, siamo ossessionati come l'handicappato da un specie di dis-misura cosmica, dalla ricerca fantasmatica di mondi e di modalità differenti, in cui il vecchio "corpo animale" non avrebbe più posto, in cui sarebbe realizzata la totale simbiosi tra l'umano e la tecnologia (*ivi*, 38-39).

Siamo così nell'orizzonte del trans-umano, dove l'uomo è nemico di sé stesso perché la sopravvenuta incapacità di distinguere la realtà dalla sua immagine lo ha reso incapace di distinguere se stesso dagli effetti prodotti dalle mutazioni tecnologiche.

L'uomo, alienandosi da sé nella propria tecnologia in quanto specie, e non più soltanto in quanto individuo, prolunga la storia oltre se stessa, verso un tempo dove cresce un rischio totale che non fecon-

da più alcuna salvezza. Oggi, secondo Virilio, l'*information warfare* sottopone il mondo mondializzato alla minaccia della conflagrazione della "bomba informatica", cioè lo offre all'avvento di un incidente integrale che sarà provocato dall'impossibilità di distinguere un'azione volontaria da una reazione involontaria nel regime d'interattività globale ad accelerazione verticale che rende anche impossibile distinguere l'informazione dalla disinformazione. Nell'*information warfare*, si consuma così l'ultimo e più radicale ribaltamento del *logos* occidentale nell'irrazionale. La dialettica nichilista dell'illuminismo si compie nel punto in cui la guerra, ambito proprio dell'intelligenza strategica, sfugge ad ogni possibile *ratio* nella figura dell'accidente divenuto essenza di una storia convertitasi all'oscurità di un destino:

Se la guerra è stata, in ogni tempo, l'invenzione di nuovi tipi di distruzione, la promozione di una serie d'incidenti volontariamente provocati – la "macchina da guerra" non essendo altro che l'inversione della macchina produttiva –, con la guerra informatica che si prepara, la nozione stessa d'"incidente" è portata al culmine, con la possibilità inaudita di un incidente generale che integrerebbe [...] un grandissimo numero di incidenti di ogni natura (*ivi*, 133).

Quest'impossibilità di distinguere, che caccia il futuro dell'umanità nel nuovo millennio come in un vicolo cieco, sottoponendolo al governo del principio d'indeterminazione, è l'effetto ultimo della "catastrofe della derealizzazione del mondo", perpetrata dal XX secolo in quanto età dell'illusione ottica. Un'illusione evocata dalla trasformazione della guerra, un tempo luogo della distinzione e del manifestarsi fenomenico della realtà intima delle cose, nella dimensione immaginifica dove nulla è più discernibile.

L'"incidente assoluto"<sup>47</sup>, eventualmente scatenato dal conflagrare della bomba informatica, provocherebbe la definitiva implosione dell'assurdità strategica in virtù della quale la "visione" è diventata nella tarda modernità unicamente funzionale e perfettamente integrata all'obiettivo bellico.

### 3. La Tv War come apoteosi dell'iperrealtà (Jean Baudrillard)

"La guerra del Golfo non avrà luogo"<sup>48</sup>. Con questa anti-previsione, pubblicata sul quotidiano francese "Libération" del 4 gennaio 1991 (tredici giorni prima che il conflitto avesse inizio), Jean Baudrillard trovava nell'allora imminente guerra del Golfo il perfetto

caso empirico cui applicare la sua teoria del simulacro. Al tempo stesso, nella realtà di cui stava profetizzando il non-avvento, individuava il perfetto oggetto teorico per le sue oramai decennali speculazioni sulla società contemporanea come dominio della iperrealità.

Baudrillard, ovviamente, non stava prevedendo il non-accadimento empirico di quell'insieme di fatti che di lì a pochi giorni avrebbero preso il nome di guerra del Golfo, ma stava teorizzando che il presunto referente di quel nome, ben lungi dal poter essere pensato come fatto empirico, sarebbe appartenuto ad una logica del virtuale, e per di più, non ad una logica aristotelico-realistica del passaggio dal virtuale al reale, ma ad una logica iperrealista di dissuasione del reale attraverso il virtuale:

In Aristotele, la concatenazione logica passa dal virtuale all'attuale [...]. Logica realista aristotelica che non è più la nostra. Dovremo accontentarci del reale virtuale, di questa virtualità estrema che, diversamente che in Aristotele, è dissuasiva del passaggio all'atto. Noi non siamo in una logica realista del passaggio dal virtuale al reale, ma in una logica iperrealista di dissuasione del reale attraverso il virtuale (Baudrillard, *La guerra del Golfo non avrà luogo*, 90).

Siamo dunque ben lontani da una constatazione o da una previsione empirica. È anzi proprio un'appassionata difesa della teoria, intesa da Baudrillard come capacità di "strappare i concetti alla zona critica di riferimento"<sup>49</sup>, che gli consente di iniziare il suo articolo affermando che "fin dall'inizio si sapeva che questa guerra non ci sarebbe stata" (*La guerra del Golfo*, 87). La sua provocatoria anti-previsione non intende, perciò, essere una perorazione ideologica pro o contro la guerra, ma una perorazione a favore della teoria contro la "stupidità" di certo realismo, che proprio sul feticcio ideologico della "fattualità" basa la sua presunta capacità di previsione. Un feticcio che, come vedremo, è al centro di quella fondamentale "illusione della realtà" in cui simulazione e "uccisione del reale" vengono a coincidere:

Non si tratta di essere pro o contro la guerra. Si tratta di essere pro o contro la realtà della guerra. L'analisi [...] deve essere interamente rivolta contro la realtà, contro l'evidenza, qui contro l'evidenza di questa guerra [...]. Qui, dobbiamo contestare l'evidenza stessa della guerra, quando la confusione del reale ha raggiunto l'apice. Colpire nel punto debole della realtà. Dopo è troppo tardi: si è ridotti alle "vie di fatto", nell'abiezione realista. (Baudrillard, *L'illusione della fine*, 90).

Se la guerra televisiva è l'oggetto perfetto per la teoria della iper-realtà, lo è proprio perché il conflitto bellico è tradizionalmente concepito come dimensione ultimativa del reale, punto in cui la legge della fattualità brutale si manifesta in tutta la sua inesorabilità sotto forma d'irrefutabile violenza distruttrice della realtà stessa.

Ma, paradossalmente, proprio l'ultimo sviluppo tecnologico della guerra ne sottrae il concetto all'arsenale ideologico del realismo empirista. Secondo Baudrillard, infatti, a partire dagli anni della Guerra Fredda, la deterrenza nucleare ci avrebbe immesso in una "logica della dissuasione", una "logica di avvenimenti deboli, sempre più deboli", al termine della quale incontriamo "lo stato disintensificato della guerra", "la guerra morta", il "cadavere della guerra". Dalla dissuasione reciproca tra i due blocchi, si sarebbe passati ad una "autodissuasione totale", in cui la potenza occidentale si dimostra "colpita da paralisi tramite la sua stessa potenza" (*La guerra del Golfo*, 87). La scomparsa dei rituali politici che un tempo circoscrivevano l'inizio e la fine delle ostilità, la dichiarazione di guerra e i trattati di pace, viene letta come il segno di un processo di virtualizzazione, la cui essenza consiste proprio nel paradosso per il quale alla massima trasparenza mediatica corrisponde la minima consistenza ontologica:

Non si tratta né del grado elevato, né di quello zero della guerra, è il grado debole, tifico, quello della dissuasione, la forma asintomatica della guerra che permette di non incontrare mai la guerra, il grado trasparente, che permette di "vedere" la guerra dal fondo della camera oscura (*ivi*, 90).

La fenomenologia della "crisi definitiva della guerra" ha la sua figura centrale nell'ostaggio che ha preso il posto che fu del guerriero (*ivi*, 88). L'ostaggio, proprio nella sua "pura inattività", è il protagonista della non-guerra, al pari di tutti noi che vi assistiamo e partecipiamo da telespettatori, che vi partecipiamo soltanto assistendovi. Per questo motivo Baudrillard lo definisce *protagonissant*, tramite una crasi dei termini "protagonista" e "agonizzante"<sup>50</sup>.

Per comprendere lo spessore concettuale di questa immagine, oltre la sua valenza di creazione linguistica, dobbiamo soffermarci sul fatto che la guerra si riduce allo stato disintensificato di manipolazione e negoziazione di ostaggi quando, non potendo più essere il crocevia di uno scambio simbolico, diventa il non-luogo di scambi deboli, volgarizzazioni commerciali, di cui l'ostaggio, protagonista simulacrale, è l'attore principale proprio perché attore fantasma. È questo un passaggio la cui importanza non può essere sottostimata poiché quando la guerra, luogo principe della morte nella cultura oc-

cidentale, viene negata allo scambio simbolico, ciò significa che esso non ha letteralmente più luogo, dato che la morte è, secondo Baudrillard, la forma stessa del simbolico.

Dobbiamo, infatti, ricordare che, nella sua opera seminale sullo scambio simbolico e la morte, il pensatore francese individuava nel simbolico "il principio supremamente estraneo e antagonistico rispetto al nostro 'principio di realtà' economico", che trova nella reversibilità la sua forma generale<sup>51</sup>. La morte è la forma stessa del simbolico in quanto sfida radicale che sfugge al sistema dell'universale equivalenza economica, nel quale ogni elemento conserva un valore determinato, e dunque una consistenza reale, in riferimento alla sua capacità d'essere scambiato con altri elementi astratti, e questi con beni materiali. Nell'orizzonte della pura perdita simbolica, invece, ogni possibile reversione, del dono nel contro-dono, del tempo nel ciclo, della produzione nella distruzione, dei termini e valori linguistici nell'anagramma, si riassume proprio nel passaggio irreversibile tra la vita e la morte.

Secondo Baudrillard, però, allo stadio della legge del valore, ancorato al principio di realtà economica – che corrisponde all'età dell'industrialismo moderno – ne succede un altro in cui tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione. In questo stadio di fluttuazione indeterminabile, il valore referenziale "è annullato a vantaggio del solo gioco strutturale del valore". È questo lo stadio della relatività totale, della commutazione generale, della pura arte combinatoria e della simulazione:

Tutti i segni si scambiano oramai tra loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale [...]. Emancipazione del segno: svincolato da quell'esigenza "arcaica" che aveva di designare qualcosa, esso diventa infine libero per un gioco strutturale, o combinatorio, secondo un'indifferenza e un'indeterminazione totale, che succede alla precedente regola di equivalenza determinata (Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 18).

L'iperrealtà, come ordine della simulazione, si ha quando questa equivalenza strutturale dei segni si realizza non più all'interno di un medesimo codice e campo strutturale, ma tra le sfere della produzione materiale e quella della produzione segnica. Annullandosi la specificità dei reali di produzione e di significazione, la forma del valore stesso diviene indeterminabile e l'intera "economia classica del segno", ben lungi dal cessare, cade nella simulazione, viene cioè ricondotta ad un'esistenza seconda, diventando "una specie di principio fantasma di dissuasione" (*ivi*, 19).

Ciò nonostante, alla metà degli anni Settanta, Baudrillard riteneva ancora che il simbolismo della morte potesse e dovesse essere giocato anche contro l'universo della iperrealtà simulacrale, poiché la reversione irreversibile della vita nella morte era di un ordine superiore anche a quello del codice. Il disordine simbolico poteva fare irruzione anche nell'identità strutturale di ciascun codice e dei codici tra loro, in quanto il sistema dei sistemi era ancora incapace di inscrivere la propria morte (*ivi*, 14).

Per questo motivo, quando, quindici anni più tardi, con il conflitto del Golfo, la degradazione fantastica della condizione simulacrale investe anche la guerra, il dominio della morte, negandola allo scambio simbolico, a Baudrillard sembra che la virtualizzazione iperrealista si sia spinta così avanti da esigere la violenza teorica di una "speculazione a morte". Cioè di una radicalizzazione di tutte le ipotesi che applichi la reversione simbolica all'intero campo del reale simulato, affermando che esso non ha luogo, come la morte faceva con il campo della vita<sup>52</sup>.

Non è un caso, perciò, che la violenza teorica di Baudrillard, il simbolismo del pensiero come *extrema ratio* della reversibilità, si eserciti di preferenza contro la televisione, causa ed effetto di un universo simulacrale espansosi al punto da rischiare di inglobare perfino la morte:

In quest'ossessione per il reale, il troppo reale, abbiamo creato un apparecchio di simulazione gigantesco che ci consente di passare all'atto *in vitro* [...]. Alla catastrofe del reale preferiamo l'esilio del virtuale, di cui la televisione è lo specchio universale. Più che lo specchio: oggi giorno la televisione [...] gioca lo stesso ruolo della carta geografica che si sostituisce al territorio nel racconto di Borges (*La guerra del Golfo*, 91).

Siccome con la guerra del Golfo, come abbiamo visto, la censura preventiva e produttiva estende il principio della "precessione dei simulacri" fino ad inglobare la morte stessa entro i confini di una retorica dell'immagine, in cui è la mappa a generare il territorio, diventa quanto mai necessaria la contro-derealizzazione simbolica attuata dal pensiero radicale. Quando la televisione totale cerca di eliminare la morte stessa, l'"incidente supremo", inscrivendolo anticipatamente nel modello di simulazione della guerra coprodotto dal Military Industrial Media Entertainment Network<sup>53</sup>, allora non resta che opporre alla realtà simulata della morte l'arma simbolica dell'illusione della guerra: "Rendendo trasparente il non luogo della guerra, le si dà forza d'immaginazione, lontano dal 'tempo reale' dell'informazio-

ne, dove essa si estenua. Si restituisce forza all'illusione della guerra, invece di immergersi nella sua falsa realtà" (Norris, *Writing War*, 9).

Ed è esattamente qui, nell'antitesi configurata dalle coppie concettuali illusione/iperrealtà, apparenza/simulazione, la chiave per comprendere a pieno l'intera problematica dischiusa dalla profezia rovesciata di Baudrillard, che soltanto ad uno sguardo superficiale è potuta apparire come una mera, irresponsabile provocazione<sup>54</sup>. Un'antitesi che si chiarisce proprio nell'analisi sulla televisione in quanto arma del "delitto perfetto", strumento dell'uccisione della realtà e dello sterminio "dell'illusione vitale, l'illusione radicale del mondo"<sup>55</sup>.

L'incessante creazione linguistica e la debordante proliferazione immaginifica che caratterizzano la sociologia speculativa di Baudrillard trovano, infatti, un'ancora cui fissare le sue tante evanescenze nel rigore di una concezione filosofica di fondo che potremmo definire "nichilismo salvifico". Tale concezione fa capo all'idea che l'universo è salvato dallo sprofondare nel dominio della trasparenza del male – dove il male è la stessa trasparenza del male – dal persistere in esso del gioco dell'illusione e delle apparenze, che sono "le tracce della sua inesistenza, le tracce della continuità del niente" (Baudrillard, *Il delitto perfetto*, 5). La nostra condizione storica presente è, infatti, riassumibile, secondo Baudrillard, nel suo rapporto alla nuova formulazione della questione filosofica radicale che ha sostituito la versione della filosofia classica:

La grande questione filosofica era: "Perché c'è qualcosa piuttosto che il nulla?". Oggi, la vera questione è: "Perché non c'è niente piuttosto che qualcosa?". L'assenza delle cose da se stesse [...] il fatto che ogni cosa si ritiri dietro la propria apparenza e non sia dunque mai identica a se stessa, in ciò consiste l'illusione materiale del mondo [...]. Pena il terrore, dobbiamo decifrare il mondo, e quindi anche l'illusione originaria. Non sopportiamo né il vuoto né il segreto né la pura apparenza [...]. Fa parte del mondo il fatto che non possiamo sopportarne l'illusione né la pura apparenza. Non ne sopporteremo maggiormente, se dovessero esistere, la verità radicale e la trasparenza (*ivi*, 6).

La questione oggi è rovesciata perché il mondo moderno ha praticato la sistematica distruzione dell'illusione, sostituendola con il dominio della simulazione. Divenuti perciò incapaci di "affrontare la padronanza simbolica dell'assenza", puntiamo sulla proliferazione degli schermi e delle immagini senza alcun beneficio:

Ora, l'immagine non può più immaginare il reale, poiché coincide con esso. Non può più sognarlo perché ne costituisce la realtà virtuale. È come se le cose avessero inghiottito il loro specchio e fossero divenute trasparenti a se stesse, completamente presenti a sé stesse, in piena luce, in tempo reale, in una trascrizione inesorabile. Al posto d'essere assenti da sé nell'illusione, sono costrette a iscriversi sulle migliaia di specchi al cui orizzonte è scomparso non solo il reale, ma anche l'immagine. La realtà è stata scacciata dalla realtà (*ivi*, 8).

Con questa totale trasparenza a se stesse delle cose – "realizzazione" tecnologica del mondo incentrata sull'immagine – si compie il delitto dell'uccisione della realtà per come l'avevamo conosciuta, cioè di una realtà sempre intramata dalla salvifica presenza dell'illusione, il cui perdurare Baudrillard si augura a questo modo:

Fortunatamente viviamo in base a un'illusione vitale, a un'assenza, a un'irrealtà, a una non immediatezza delle cose. Fortunatamente, nulla è istantaneo né simultaneo né contemporaneo. Fortunatamente nulla è presente né identico a se stesso. Fortunatamente la realtà non ha luogo. Fortunatamente, il delitto non è mai perfetto (*ivi*, 11).

Questa suggestiva ma bizzarra perorazione a favore dell'illusione acquista anche una sua plausibilità se si tiene presente l'assunto nichilista che presiede all'intero ragionamento: essendo comunque il niente la parola ultima dell'essere, l'alternativa è soltanto tra l'illusione vitale dell'apparenza, in cui le cose "sono ciò per cui si spacciano", è l'illusione oggettiva del mondo, illusione mortifera in cui le cose si danno per il niente che sono (*ivi*, 21). Non si può scegliere che tra un'illusione vitale e un'illusione distruttrice del mondo e del soggetto, tra una felice e una infelice indistinzione del vero e del falso, del reale e dell'irreale. La simulazione è la strada di quest'infelice nichilismo trasparente a se stesso:

La simulazione è precisamente questa gigantesca impresa di disillusione – letteralmente: di messa a morte dell'illusione del mondo a beneficio di un mondo assolutamente reale. Ciò che si oppone alla simulazione non è dunque il reale, che ne costituisce solo un caso particolare, è l'illusione (*ivi*, 21).

La "vera catastrofe" di noi moderni, dediti al culto dell'immagine del reale, è la proliferazione della realtà, "destino fatale di un mondo oggettivo". La stessa percezione soggettiva dell'irrealtà delle nostre esistenze è un effetto perverso dell'affermazione dell'illusione oggettiva del mondo:

Viviamo nell'illusione che sia il reale a mancare maggiormente, mentre invece la realtà è al suo culmine. A furia di performance tecniche siamo arrivati a un tale grado di realtà e di oggettività da poter addirittura parlare di un eccesso di realtà che ci lascia molto più ansiosi e sconcertati della mancanza di realtà, la quale poteva almeno essere compensata con l'utopia e con l'immaginario. Invece non vi è più alternativa né compensazione all'eccesso di realtà (*ivi*, 69).

Questa realizzazione incondizionata del mondo, che coincide con il suo divenire simulacro in quanto privo dell'illusione dell'apparenza, segna l'avvento del virtuale, ambito proprio di quella sfera mediatica che ha finito per coincidere con la realtà tutta. Una sfera in cui vige il mortifero integralismo della realtà, resa trasparente a se stessa nell'illusione di una coincidenza senza resti tra il reale e la sua immagine. Il virtuale è esattamente questo sdoppiarsi di ogni cosa e al tempo stesso il togliersi di ogni illusoria doppiezza nel Tempo Reale qualificato come "la prossimità istantanea dell'evento e del suo doppio, nell'informazione" (*ivi*, 36). Da specifica modalità tecnica di trasmissione televisiva, il "tempo reale" diventa così per Baudrillard una sorta di condizione trascendentale dell'esperienza contemporanea:

Vivete la vostra vita in tempo reale [...]. Nulla sfugge. C'è sempre una cinepresa nascosta da qualche parte [...]. Si è in balia di una ritrasmissione istantanea di tutti i fatti e di tutti i gesti su qualsiasi canale [...]. In ogni modo, la cinepresa virtuale è nella testa. Non vi è bisogno di un medium per riflettere i nostri problemi in tempo reale: ogni esistenza è telepresente a sé stessa [...]. Che si tratti di telepresenza, dello psicodramma televisivo in diretta o dell'immediatezza dell'informazione su tutti gli schermi, abbiamo sempre a che fare con lo stesso movimento di cortocircuito della vita reale (*ivi*, 32).

In questo regime di "reality show perpetuo", non c'è più spazio né per la critica né per l'arte, entrambe possibili soltanto come casi di scambio simbolico. Lo spazio della critica si contrae fino all'estinzione, ponendoci "al di là di ogni disalienazione", perché il medium, essendo "passato nella vita, diventata un ordinario rituale della trasparenza" (*ivi*, 34), invalida la denuncia della spettralità dei media privandola della speranza che da qualche parte possa ancora darsi "una forma originale dell'esistenza vissuta".

Dal canto suo, l'arte si è estinta perché l'iperrealismo mediatico si è appropriato della transestetica della banalità, dell'insignificante, della nullità, estrema strategia adottata dall'arte del Novecento in

funzione di resistenza alla celebrazione della banalità, dell'insignificante, della nullità da parte del dispositivo mediatico, e l'ha giocata contro di essa. La carica critica insita nella strategia anticipatoria dell'avvento dell'iperrealtà, attuata dalle avanguardie artistiche del Novecento, è stata disinnescata con il semplice riassorbimento dell'iniziale vantaggio guadagnato dall'artificio artistico<sup>56</sup>. Creando una ambiguità definitiva tra l'arte e il reale, l'avanguardismo artistico novecentesco ha posto le premesse per la sparizione dell'artificio artistico come ambito distinto entro e dalla realtà: si è prestato al proprio riassorbimento nell'universo dell'informazione, l'universo della "confusione paradossale dell'evento e del medium" (*ivi*, 35).

Quando poc'anzi si diceva che la guerra mediatica è l'oggetto teorico perfetto per la teoria dell'iperrealtà, pensavamo proprio a questa "confusione paradossale". La tradizione occidentale ha considerato per millenni la guerra quale orizzonte dell'evento, accadimento in cui l'essere si manifesta a pieno, in accordo con il proprio fenomeno, un accadimento avendo vissuto il quale si può dire di aver fatto esperienza e, dunque, si ha qualcosa da raccontare<sup>57</sup>. Baudrillard può legittimamente affermare in anticipo che la guerra mediatica non "avrà luogo" perché, essendo stata per millenni la guerra il luogo dell'evento, della distinzione, dell'esperienza, nella sua virtualizzazione si manifesteranno a pieno i tratti che caratterizzano l'età della simulazione: la scomparsa dell'orizzonte dell'evento, la sopraggiunta condizione d'indistinzione generale, l'estinzione di ogni esperienza.

Non vi può essere *evento* laddove c'è replica istantanea di ogni accadimento, sua trascrizione immediata. Non può esservi perché "l'evento è costituito da ciò che rompe con ogni causalità anteriore". Perché si produca, l'evento ha bisogno della subitanità che lo fa emergere dal vuoto sottraendolo all'anteriorità delle cose rispetto a se stesse, un'anteriorità che altrimenti le condanna alla scomparsa nella prosaica catena dei nessi causali. Perché qualcosa si dia come evento, e possa dunque "avere una storia", nel senso di autorizzare una narrazione, questo qualcosa non deve essere storicizzabile, deve sottrarsi alla spiegazione che lo esaurisce nella sua genealogia, che lo riduce alla sua appartenenza a un *continuum* mezzi/fini. L'evento è anzi la porzione di mondo che si sottrae a una qualsiasi formula operativa di tipo utilitaristico, finalistico o causale: "L'evento prodigioso, quello che non si misura né dalle cause né dalle conseguenze, quello che crea la propria scena e la propria drammaturgia, non esiste più" (Baudrillard, *L'illusione della fine*, 35-36).

La tradizione eroica pensava la guerra come il luogo proprio della

strategia in quanto in essa ogni strategia impropria cessava. Nel faccia-a-faccia con il nemico, nel corpo a corpo, al cospetto della morte, ogni finzione, ogni tatticismo, ogni dissimulazione, tipica della vita sociale da tempo di pace, doveva necessariamente cessare e l'individuo mostrarsi per ciò che era. Il che non significava che questo apparire nella "luce piena della gloria" fosse subordinato a una qualche forma di dozzinale realismo. Il mostrarsi dell'individuo non era, infatti, un gettare la maschera, ma, casomai, un vestirla per la suprema illusione dell'immagine di sé che si voleva consegnare alla eternante memoria dei posteri. Il coraggio o la vigliaccheria non erano un dato ontologico, né una qualità morale, ma una finzione suprema, un pretesto per la successiva esistenza del singolo nella testualità narrativa che lo avrebbe realizzato a posteriori. La guerra, in quanto luogo dell'eroismo, dell'atto supremamente gratuito nella sua vocazione sacrificale, è stata concepita per secoli proprio come ambito di questa possibile singolarità irriducibile dell'evento, una singolarità narrativa oggi perduta nello "sciopero degli eventi":

Quello che si è perduto, è la gloria dell'evento, la sua aura, direbbe Benjamin. Per secoli, la storia si è vissuta sotto il segno della gloria, sotto il segno di un'illusione fortissima che gioca sulla perennità del tempo, nella misura in cui è ereditata dagli antenati e ricadrà sui discendenti. Questa passione sembra oggi ridicola [...]. La storia si è poco a poco ristretta al campo probabile delle cause e dei suoi effetti, e più recentemente ancora, al campo dell'attualità, dei suoi effetti in "tempo reale". Gli eventi non vanno più in là del loro senso anticipato, della loro programmazione e diffusione (*ivi*, 35-36).

Nemmeno la *distinzione* cui puntava il guerriero valoroso è più possibile nella Grande Virtualità in cui ogni evento s'eclissa. La coincidenza dell'essere con il proprio fenomeno, ricercata dalla tradizionale visione della guerra, si poneva all'opposto della confusione mediatica provocata dalla sovrapposizione di immagine e realtà. La sfida mortale del combattimento eroico era proprio l'occasione di distinguere il reale dal fittizio discernendo tra il valoroso e il vile, tra il memorabile e il trascurabile, tra la gloria luminosa e la mediocrità oscura. Nel supremo artificio della gloria il distinguersi del guerriero entro la mischia dei suoi simili diventava paradigma di ogni altra distinzione tra il vero e il falso, il bene e il male, la civiltà e la barbarie. L'agone marziale era il luogo genetico di ogni valore, di ogni differenziazione culturale e gerarchia sociale perché in esso ogni singolo era per ciò che appariva, s'identificava senza resti con l'illusione di

sé, resa definitiva dal suggello ultimativo della morte, unica, irrevocabile e irripetibile. L'accettazione della morte come posta estrema, la sottoscrizione della fatale condizione preliminare anteposta all'accordo dell'essere del guerriero con il suo apparire in battaglia, rendeva la guerra il luogo della distinzione, fondando ogni ulteriore possibile differenziazione. Ma è proprio per sfuggire a quest'ultimatum che oggi si sceglie la virtualità, sottraendosi così anche all'enorme compito di distinguere, preferendo una "liquidazione delle differenze, delle categorie e dei valori" all'obbligo di fronteggiare l'oggettività del mondo, la realtà del male e della morte<sup>38</sup>.

Certo, la morte gloriosa, la guerra eroica erano un'illusione. Un'illusione letale. Ma letale perché vitale, e viceversa. Il loro svanire dischiude il sinistro scenario della telerealtà virtuale:

Fine dell'illusione selvaggia del pensiero, della scena, della passione, fine dell'illusione del mondo e della sua visione (e non della sua rappresentazione), fine dell'illusione dell'Altro, del Bene e del Male (del Male soprattutto), del vero e del falso, fine dell'illusione selvaggia della morte, o di quella di esistere a ogni costo: tutto ciò si è volatilizzato nella telerealtà, nel tempo reale, nelle tecnologie sofisticate che ci iniziano ai modelli, al virtuale, al contrario dell'illusione – alla disillusione totale (*Il delitto perfetto*, 39).

Certo, la morte gloriosa e la guerra eroica, celebrate dall'epica e luttuosamente salutate dal romanzo, erano un artificio, dipendevano per la loro esistenza dall'arte del racconto che, a sua volta, in perfetta simbiosi, ne dipendeva. Ma il tramonto di quest'arte toglie una dimensione fondamentale al mondo, l'unica dimensione che ne rende la nullità tollerabile, e cioè la dimensione stessa dell'artificio, dell'illusione estetica:

L'immagine ad alta definizione del virtuale non è altro che la smania di fare in modo che un'immagine non sia più un'immagine, ossia ciò che toglie una dimensione al mondo reale [...]. Non c'è più vuoto, non c'è più ellissi, non c'è più silenzio. Più ci si avvicina a questa definizione perfetta, a questa perfezione inutile, più si perde la potenza dell'illusione (*ivi*, 36).

Nella sua smania di aggiungere, la tecnocrazia, ignara della salvifica arte del sottrarre, priva l'uomo della dimensione dell'artificio, l'unica capace di privare il mondo della sua annichilente realtà.

Il guerriero omerico che combatteva immaginandosi di essere spettacolo per gli dei dell'Olimpo, il guerriero cristiano che combatteva sapendosi guardato dall'occhio di Dio dall'alto dei cieli, realizzavano il desiderio metafisico più radicale:

Qual è il desiderio metafisico più radicale, il godimento spirituale più profondo? Quello di non essere presenti ma di vedere. Come Dio. [...] Se posso vedere il mondo al di là della mia scomparsa, è per il fatto che sono immortale. Gli Immortali stessi partecipavano episodicamente alle peripezie del mondo, per godervi del loro incognito (*ivi*, 44).

Tutti i guerrieri che ci hanno preceduto combattevano immaginandosi guardati in eterno dall'occhio della posterità, che era il loro stesso occhio, ma disincarnato da quel corpo dato in pasto alla battaglia. E tutti erano disposti a pagare a prezzo della vita l'istante di supremo godimento in cui aggiravano l'impossibilità antropologica fondamentale, rendendo finalmente possibile la pienezza dell'esistenza grazie alla convergenza di essere ed apparire, di illusione e realtà. Così facendo miravano, certo, ad una visione plenaria, ad una plenitudine vitale, al superamento del parziale, precario punto di vista dell'uomo nella "luce piena della gloria"<sup>59</sup>. Ma era uno sguardo tragicamente "umano" quello che si metteva a fuoco nel fuoco della mischia: l'uomo era sia il soggetto che l'oggetto della visione, il guerriero era al tempo stesso l'essere mortale che veniva visto morire e lo sguardo eterno della posterità che lo immortalava nell'attimo del supremo sacrificio. Lo splendido oggetto del vedere era pur sempre l'affanno creaturale del vivente, la trepidante fine del morente. L'uomo si assimilava a Dio guardandosi a partire dalla propria scomparsa, ma rimaneva fedele alla propria umanità poiché indicava nel morire umano lo spettacolo supremo. La visione gloriosa della morte del guerriero realizzava così la sintesi di divino ed umano.

La nostra civiltà tecnologica, proprio quando sembrava esser riuscita a far coincidere l'occhio di Dio con quello del guerriero morente, l'occhio di chi dà la morte e quello di chi la riceve, si accorge che il suo sogno, confiscato dalla tecnologia inumana, è divenuto l'incubo di una visione totale della guerra in cui si vede il niente:

Altre culture hanno saputo gestire quest'illusione metafisica facendola circolare, ciascuno assumendosi la responsabilità della vita altrui nel corso dei rituali e delle generazioni. Noi invece, ossessionati dalla realtà oggettiva, scarichiamo la nostra illusione d'essere sulla tecnica. Probabilmente giochiamo con la morte come altre culture giocavano col sacrificio. Ma questo sacrificio non suscita più le stesse magie né gli stessi sogni. Esso somiglia piuttosto a un assassinio sperimentale, di cui l'assassino e la vittima sarebbero solamente gli operatori tecnici (*ivi*, 44-45).

La visione totale, la piena trasparenza del mondo a sé stesso, verso cui la cultura guerriera tendeva da sempre, ricercando nella batta-

glia la gloria lucente dell'evento, una volta ottenuta al prezzo di una tecnologia che l'ha spogliata del suo carattere illusorio, del suo carattere umano, ci rivela nient'altro che la trasparenza del male. Nella televisione della guerra accade così ciò che Baudrillard si rallegra che non possa accadere:

Se la velocità della luce fosse infinita, tutte le stelle si presenterebbero simultaneamente e la volta del cielo sarebbe di un'incandescenza insopportabile. Fortunatamente, nulla accade in tempo reale, altrimenti saremmo sottomessi, nell'informazione, alla luce di tutti gli eventi e il presente sarebbe di un'incandescenza insopportabile (*ivi*, 11).

## 1. Il discorso sociale della televisione di guerra

Nel corso della disamina sin qui svolta, abbiamo spesso fatto ricorso al concetto di "spettacolarità" per indicare il carattere proprio della guerra in quanto fenomeno televisivo. Abbiamo anche rilevato che al progressivo aumento di spettacolarità corrisponde una crescente occlusione della "visione", intendendo con essa una precisa categoria culturale del vedere in cui si realizza una sintesi feconda tra conoscere e agire, tra esperienza faticosa e narrazione comprensiva<sup>1</sup>. Questa "spettacolarità accecante", si è detto, trova articolazione in quattro aspetti principali: a) la censura negativa, cioè una manipolazione restrittiva dell'immagine; b) la censura produttiva, cioè una manipolazione costruttiva dell'immagine, che si muove in sinergia con una manipolazione del reale; c) la frode narrativa, cioè una mistificazione delle forme narrative fondamentali dell'evento raccontato, cui si accompagna una sua trascrizione integrale entro il macrotesto del flusso televisivo; d) la riflessività autoreferenziale che agisce come logica profonda della televisione stessa. La situazione comunicativa creata dalla *tele-visione di guerra* è stata poi analizzata come esemplificazione privilegiata tanto della teoria di Paul Virilio sulla derealizzazione tecnologica del mondo quanto di quella di Jean Baudrillard sull'iperrealtà. Dobbiamo ora iniziare un percorso che ci conduca a chiarire teoricamente il concetto di "spettacolarità", sia in relazione allo specifico televisivo sia in relazione alla più generale dimensione degli effetti sociali della *tele-visione di guerra*.

Questo supplemento d'indagine si colloca programmaticamente nel quadro della sociosemiotica, cioè di quell'orientamento teorico che concepisce e studia il sociale non come dato empirico autosus-

sistente ma come effetto di senso risultante da processi di significazione che dipendono dal sistema culturale socialmente istituito e, al tempo stesso, lo costituiscono. È il campo di studio indicato da Eric Landowski quando scrive:

A suo modo, la semiotica generale non ha mai cessato di occuparsi del reale e, *a fortiori*, del sociale, concepiti come effetti di senso. [...] la grande questione posta allo studioso di sociosemiotica sarà allora quella di rendere conto di "ciò che facciamo" affinché il sociale esista in quanto tale per noi [...]. L'oggetto empirico della sociosemiotica si definisce in questo senso come l'insieme dei discorsi e delle pratiche che intervengono nella costruzione e/o nella trasformazione delle condizioni di interazione tra i soggetti (individuali e collettivi)<sup>2</sup>.

Riesamineremo, perciò, la trasmissione in diretta televisiva della CNN da Baghdad nella prima notte di bombardamenti come un testo comunicativo portatore di un *discorso* di cui bisogna verificare "il funzionamento globale e l'efficacia sociale"<sup>3</sup>. Seguendo le indicazioni di Landowski, dovremo quindi inquadrare il linguaggio parlato da questo paradigmatico testo televisivo non come "semplice supporto per 'messaggi' circolanti fra emittenti e destinatari qualsiasi" ma considerare invece "le interazioni realizzate, grazie al discorso, fra i 'soggetti', individuali e collettivi, che vi si iscrivono e che, in certo qual modo vi si riconoscono" (Landowski, *La società riflessa*, 9). Ricercando nelle strutture semantiche profonde del testo televisivo da noi preso in esame una coerenza sovrafrastica di tipo discorsivo, analizzeremo perciò il racconto dell'informazione e le sue strategie enunciative come livelli collegati di costruzione del sociale.

In quest'ottica, lo studio delle strategie e delle pratiche significanti dispiegate da un testo televisivo, analizzato semioticamente in quanto prefigura lo schema delle relazioni intersoggettive, ci colloca nel punto di congiunzione dei livelli micro e macro della dinamica sociale. Il dominio della comunicazione mediatica, nella misura in cui contribuisce a costruire lo "spazio sociale di significazione", non riflette, infatti, un dato sociale preesistente, "ma rappresenta il luogo originario a partire dal quale il sociale, come sistema di rapporti fra i soggetti, si costruisce mentre si pensa" (*ivi*, 13). Tenendo fermo questo "concetto relazionale di riflessività", teorizzato da Landowski, analizzeremo ora il processo attraverso il quale la comunità sociale, dandosi in spettacolo a sé medesima con lo spettacolo della guerra televisiva, "si dota delle regole necessarie al proprio gioco" (*ivi*, 13).

Nel presente capitolo ci occuperemo, quindi, delle caratteristiche del discorso televisivo sulla guerra e di che tipo di spazio sociale esso costituisca riflessivamente. Nel capitolo successivo passeremo, invece, a considerare come il discorso della *tele-visione di guerra*, strutturando un particolare spazio di interazione tra soggetti dell'atto comunicativo, prefiguri un modello generale di relazioni fra gli agenti sociali. Verificheremo, cioè, quale trasformazione delle condizioni di interazione tra i soggetti sociali sia prodotta al di fuori dell'ambito dell'interazione comunicativa massmediatica nel momento in cui le caratteristiche peculiari di un nuovo tipo di discorso televisivo si innestano sulla scena informativa in tempo di guerra.

Cominceremo questo percorso con l'interpretare le trasmissioni della CNN da Baghdad come caso esemplare di *neo-televisione*.

### 1.1. Al di là della distinzione tra finzione e informazione

L'insieme di censura negativa, censura produttiva, frode narrativa e riflessività autoreferenziale, ma in particolar modo quest'ultima, rendono la *Gulf Tv War* un esempio perfetto di quanto teorizzato dagli studiosi di mass media sotto il concetto di neo-televisione. Con tale termine si definisce un nuovo stile di comunicazione televisiva che sul piano delle istituzioni mediatiche risulta dalla moltiplicazione dei canali, dalla proliferazione di reti private, prima a carattere regionale e poi nazionale, e da una serie di innovazioni tecnologiche, tra cui le più importanti sono sicuramente quelle che facilitano la trasmissione in diretta<sup>4</sup>. Secondo Eco, la radicale trasformazione del modo di fare televisione, che scaturisce da quest'espansione tecnologica e materiale dell'universo televisivo, consiste in una forma discorsiva che "sempre meno parla (come la Paleo-Tv faceva o fingeva di fare) del mondo esterno. Essa parla di se stessa e del contatto che sta stabilendo col proprio pubblico" (Eco, *Sette anni di desiderio*, 163).

In termini semiotici, questa novità si definisce come una "situazione televisiva in cui il rapporto tra enunciato e fatto diventa sempre meno rilevante rispetto al rapporto tra verità dell'atto di comunicazione ed esperienza ricettiva dello spettatore" (*ivi*, 169). Da questa costitutiva autoriflessività del discorso televisivo dipendono poi tutte le principali caratteristiche della neo-televisione, tra le quali, oltre all'accentuazione della funzione fatica rispetto a quella referenziale, e alla proliferazione di simulacri dell'enunciazione<sup>5</sup>, fi-

gurano la costruzione di eventi a fini eminentemente televisivi e la cancellazione della distinzione tra discorso informativo e discorso di finzione<sup>6</sup>. Come abbiamo visto, queste caratteristiche sono tutte esemplarmente presenti nella copertura televisiva della guerra del Golfo da parte della CNN, ma quella che vi si manifesta più palesemente, e che richiede perciò un supplemento d'indagine, è proprio l'intreccio tra finzione e informazione. Si tratta di un intreccio a tal punto indissolubile da rendere praticamente impossibile e teoricamente irrilevante la distinzione tra notizie "vere" e invenzioni fittizie:

Anche ammesso che il pubblico sia in grado di operare la distinzione, questa distinzione perde di valore rispetto alle strategie che questi programmi mettono in atto per sostenere l'autenticità dell'atto dell'enunciazione (Eco, *Sette anni di desiderio*, 169).

Nel caso della *Gulf Tv War*, abbiamo visto come il carattere storico dell'evento guerra venga vampirizzato dalla novità senza precedenti di una diretta televisiva da un fronte di guerra, di modo che l'epocalità dell'accadimento si trasferisce dalla guerra in sé alla diretta televisiva che la CNN ne fornisce. Se in un primo momento il fatto mediatico si costituisce in evento di riflesso del prestigio residuale del fatto reale, successivamente la possibilità stessa che si produca un evento dipenderà dalla sua configurazione mediatica. Questo sopraggiunto "statuto mediatico dell'evento" è strettamente collegato alla confusione tra finzione e informazione come modalità autoreferenziali della riflessività neotelevisiva.

Ciò illustra la tesi di Eco secondo la quale nell'orizzonte mediatico della cultura di massa la moltiplicazione dei media avrebbe generato un intertesto generalizzato che impedisce la distinzione epistemologica tra lingua e mondo: "La partita si gioca [...] su di un'interstualità allargata rispetto alla quale la conoscenza del mondo (intesa in modo ingenuo come conoscenza derivata da un'esperienza extratestuale) si è praticamente vanificata"<sup>7</sup>. Già normalmente i media giocano di sponda, tendendo ad autenticare a vicenda i propri discorsi con un rimando esponenziale delle medesime notizie. Con il *feedback* informativo tra inviato e studio, innestato sul circolo seriale e ripetitivo tra fonte giornalistica e fonte governativa, che riduce l'*information* ad una *confirmation*, la CNN ha però estremizzato questa dinamica di sostituzione mediatica del reale. Il gioco di rimando autoreferenziale si chiude ora entro i confini di un solo network televisivo, comprensivo sia del soggetto militare sia di quello giornali-

stico, una rete che identifica, dunque, sia l'istanza dell'agire pratico sia quella del discorso<sup>8</sup>. È questa la situazione comunicativa che autorizza Virilio e Baudrillard a teorizzare, da due angoli visuali opposti ma complementari, la *Tv War* come esperimento di derealizzazione del mondo o come apoteosi dell'iperrealtà.

Il caso della CNN è paradigmatico perché con la diretta da Baghdad si tocca la massima autoreferenzialità televisiva proprio in prossimità della guerra, cioè del fenomeno che tradizionalmente è stato pensato come estrema e brutale manifestazione della realtà, come il tribunale definitivo di ogni arte illusionistica del linguaggio e banco di prova inconfutabile della sua tenuta ontologica. La *Gulf War Television* dimostra dunque definitivamente come:

la Tv-verità non sia, come si potrebbe pensare, l'antitesi della neo-Tv autoreferenziale, ma un suo esito diretto: piuttosto che produrre l'effetto di realtà nascondendo le tracce dell'atto di discorso e lasciando apparire un mondo fattosi da solo, si preferisce enfatizzare giusto il momento comunicativo, a discapito di quel che poi, in concreto, il discorso svolto vuole o può dire (Marrone, *Corpi sociali*, 59).

Nella guerra del Golfo questa prevaricazione dell'enunciazione sull'enunciato si è spinta, come abbiamo visto, fino al limite estremo della vita e del mondo: anche nel momento in cui il mondo è prossimo non a farsi, ma a disfarsi nella guerra, anche quando migliaia di vite umane sono sotto minaccia di morte, l'enfasi è interamente posta sul pericolo che corre il reporter, e non perché la morte minacci in lui la vita di un uomo, ma perché l'eventuale cessazione della sua esistenza farebbe cessare la comunicazione. Siamo ad un estremo in cui l'interruzione delle trasmissioni, causa morte dell'inviato, non sarebbe più percepita come sineddoche di una distruzione più ampia, ma non è nemmeno più una sua metafora, poiché è la devastazione del mondo a farsi troppo dell'interruzione comunicativa.

### 1.2. Il doppio racconto dell'informazione

La nozione semiotica di "enunciazione" ci aiuta a comprendere perché il nostro caso rappresenti una situazione limite del discorso televisivo e, al tempo stesso, segni anche una novità che diverrà paradigmatica. Come è noto, si è cominciato a descrivere il discorso giornalistico in termini sociosemiotici sin dai primi anni Sessanta<sup>9</sup>, il che significava ritrovare anche alla base del discorso dell'informa-

zione la narratività come logica transdiscorsiva soggiacente ai diversi codici di manifestazione<sup>10</sup>.

Quando applichiamo alla scena informativa il modello teorico della semiotica enunciativa, constatiamo, infatti, che il racconto giornalistico presenta una duplice narrazione, quella dell'enunciato, che coincide con l'oggetto della notizia, e quella dell'enunciatore, che racconta del soggetto del discorso, incaricato di dare la notizia. Siamo di fronte a una duplicità strutturale che fa sì che "il racconto dell'informazione si estrinsechi in entrambi i sensi del suo genitivo: si racconta un'informazione, e al contempo l'informazione racconta se stessa"<sup>11</sup>. Quest'impostazione, assumendo che l'enunciazione sia a sua volta un'azione, può interpretare la comunicazione informativa mediante i modelli narrativi approntati dalla semiotica generativa di ispirazione greimasiana. Ciò conduce a poter pensare i personaggi fondamentali del racconto della comunicazione – emittente, messaggio, destinatario – come altrettanti attori narrativi.

L'azione del comunicare un'informazione giornalistica, il racconto dell'informazione nel senso soggettivo del genitivo, può essere allora analizzata come azione in cui un Soggetto operatore (l'enunciatore) congiunge un Soggetto di stato (l'enunciario) con un Oggetto (il messaggio). Nel caso del racconto giornalistico, l'oggetto di valore, che al livello superficiale delle strutture semionarrative è sempre al centro della negoziazione tra i soggetti dell'interazione, avrà per lo più un valore di verità, il cui criterio non dipenderà però dalla fedeltà della notizia alla porzione di mondo cui si riferisce, ma dalla relazione che si stabilisce tra enunciatore ed enunciario all'interno del discorso.

In accordo con i presupposti fondamentali della semiotica strutturale, anche l'analisi semiotica dei fenomeni della comunicazione di massa non ammetterà, infatti, alcun referente, alcuna realtà extrasemiotica che non sia l'effetto di realtà, l'illusione referenziale prodotta dal dinamismo interno al processo di significazione. Allo stesso modo, il vero è ridotto alla questione della veridizione, ossia alla credenza prodotta dall'organizzarsi dei piani di coerenza del discorso e dal dispiegarsi delle sue ulteriori strategie. La semiotica della comunicazione sostituisce, infatti, la nozione referenziale di "verità" con la nozione di "efficacia", secondo la quale "la verità e i suoi valori si collocano all'interno del discorso dove rappresentano uno dei campi di articolazione modale: quello del sapere"<sup>12</sup>.

Avendo noi a che fare con processi massmediatici, che per definizione escludono il rapporto comunicativo diretto consentito dal-

l'interazione faccia a faccia, tanto l'emittente (enunciatore) quanto il destinatario (enunciario) empirici andranno cercati nei loro simulacri testuali, cioè nelle immagini dei soggetti empirici proiettate e introiettate nel testo, da cui sono disgiunte in ragione del *débrayage*, il meccanismo di disinnescamento dello spazio e del tempo testuale dalla situazione dell'atto di enunciazione determinata da coordinate spazio-temporali empiricamente intese<sup>13</sup>.

Il nostro caso, se analizzato utilizzando questo modello teorico, presenta subito, come già anticipato, le caratteristiche di un'eccezionalità che, però, si farà norma per la comunicazione giornalistica televisiva della guerra negli anni a venire, e, più in generale, della comunicazione televisiva *tout court*.

### 1.3. L'atrofia dell'enunciato: informazione senza racconto

Il primo aspetto di quest'"eccezionalità normativa" consiste nel fatto che il piano dell'enunciato collassa su quello dell'enunciazione. Le condizioni straordinarie che consentono ai telereporter di trovarsi nel cuore degli eventi sono le stesse che impediscono alla notizia di acquisire una qualsivoglia articolazione contenutistica e, dunque, che le impediscono di modularsi secondo strutture narrative presenti al livello dell'enunciato. È questo il risultato narrativo del processo paradossale con il quale la sovraesposizione mediatica del conflitto lo sottrae totalmente ad una visibilità effettiva. In conseguenza di ciò, lo *schema narrativo canonico*, che articola al livello profondo l'enunciato informativo, rimane vuoto in tutte le caselle della sua configurazione di base, eccetto quella della performance<sup>14</sup>.

Ciò che però rende significativo questo "svuotamento dell'enunciato" è il fatto che la mancanza discenda da una pienezza: abbiamo una situazione in cui la massima espressione della potenza del mezzo televisivo si rovescia immediatamente in un'impotenza narrativa. L'azzeramento dell'enunciato, quanto alla sua articolazione narrativa, deriva dalla presenza dei telereporter sul luogo dell'evento e non dalla loro assenza. È un pieno che fa il vuoto. Anche da questo punto di vista, l'informazione giornalistica raggiunge qui il suo grado zero: le straordinarie condizioni in cui versano Arnett e i suoi colleghi si traducono in una notizia che, in quanto alla sua struttura narrativa, presenta sì il momento cruciale della performance – l'atto che porta alla trasformazione narrativa realizzando il passaggio da uno stato all'altro stato – ma la conduce anche ad incagliarsi defini-

tivamente sulla nudità di quest'atto. Il racconto della guerra comincia e finisce con l'accertamento del passaggio dallo stato di pace a quello di guerra. I tre reporter della CNN a Baghdad possono accertare che le ostilità hanno avuto inizio, ma niente possono aggiungere alla constatazione dello stato di belligeranza di cui sono testimoni muti.

L'apoteosi del performativo inibisce tutti gli altri momenti del programma narrativo. Stando a una classificazione delle notizie giornalistiche realizzata in base allo *schema semionarrativo canonico*<sup>15</sup>, quella fornita dai telereporter della CNN nella notte di Baghdad rappresenta, infatti, l'epitome della tipologia performativa. Riferisce con testimonianza diretta e simultanea l'evento assoluto, lo scoppio della guerra, ma proprio questa prestazione rende impossibile qualsiasi ulteriore sviluppo narrativo all'interno dell'enunciato. Se rimaniamo entro i confini del testo televisivo da noi analizzato, dobbiamo ammettere che nessun altro momento dello schema è ottenibile per presupposizione da quello della performance, né è possibile risalire dal livello pragmatico della performance a quello cognitivo della "sanzione"<sup>16</sup> progredendo nel percorso narrativo. C'è la guerra, e questo è tutto. L'urlo di accertamento dell'evento, "la guerra è scoppiata", si prolunga in un'interminabile afasia narrativa.

Come già detto, in virtù del fatto che nella guerra del Golfo la campagna informativa e quella militare agirono come forze perfettamente sinergiche, il racconto giornalistico televisivo complessivo del conflitto risultò essere una *frode narrativa*. Ma la frode fu resa possibile e, anzi, fu favorita dal fatto che le singole situazioni informative, di cui il nostro caso è emblema, furono caratterizzate da ciò che potremmo definire una *defraudazione narrativa*. La cronaca delle prime ore di bombardamenti da Baghdad, in quanto al suo enunciato, è avvilita, infatti, da una sincope narrativa che si approssima ad una totale assenza di racconto. La duplicità strutturale della narrazione informativa registra, insomma, una *reductio ad unum* che vale, però, come menomazione.

#### 1.4. *L'ipertrofia dell'enunciazione: il racconto senza informazione*

A quest'atrofia dell'enunciato corrisponde l'ipertrofia dell'enunciazione. L'intera notte e le prime ore del giorno della trasmissione da Baghdad sono occupate da un'informazione che racconta se

stessa. È dunque questo protagonismo assoluto delle procedure enunciative che deve essere interrogato.

Quale tipo di struttura enunciativa si delinea in un racconto giornalistico che risolve nell'ostentazione dei propri procedimenti l'intera scena informativa? Quale configurazione assume il contratto stipulato tra gli attori di questa peculiare azione comunicativa interamente assorbita da sé stessa? Quali effetti di realtà, e di verità, scaturiscono da una strategia discorsiva che si ripiega su se stessa in prossimità di un evento estremo come la guerra? E quali conseguenze ne derivano rispetto alle finalità del far fare (manipolazione) e del far credere (persuasione) inscritte nel discorso televisivo? Infine, posto che ogni comunicazione trascende la mera dimensione cognitiva per allargarsi in una più ampia dimensione "polemica", in cui la manipolazione si esercita attraverso la produzione di credenze, seduzioni, provocazioni, sfide, minacce<sup>17</sup>, quali valori etici, pragmatici, politici circolano in una comunicazione così strutturata? Queste sono, dunque, le domande cruciali da porsi riguardo ad una partita comunicativa che si gioca tutta nella messa in scena di se stessa da parte dell'azione informativa.

Al primo interrogativo – quello che verte sulla struttura enunciativa soggiacente al racconto giornalistico autoreferenziale – pare di poter rispondere constatando che alla paralisi della trasformazione narrativa sul piano dell'enunciato corrisponde un'assenza d'articolazione discorsiva sul piano dell'enunciazione. Una mancanza di articolazione che, come vedremo, è dovuta all'attorializzazione degli attanti della comunicazione (enunciatore/enunciataro, destinante/destinatario) in un medesimo attore, il telereporter "prigioniero" della sua performance. Questi diventa simulacro ibrido di entrambi i protagonisti del processo comunicativo (emittente e pubblico televisivo) perché il suo "fare televisione" assume i tratti tipici dell'atto passivo di guardarla. In questo modo, Peter Arnett, finisce con l'incarnare, sul piano più superficiale di manifestazione della struttura discorsiva, la figura del *Telespettatore totale*, risultante dall'ibridazione di telereporter e telespettatore. Vedremo, inoltre, che quest'assenza di articolazione distintiva tra gli attanti della comunicazione informativa risponde ad una strategia ben precisa, avente una sua efficacia non disgiunta da conseguenze sociosemiotiche di grande portata.

### 1.5. Il Telespettatore totale

Per comprendere come ciò avvenga dobbiamo ripartire dal carattere eccezionale e, al tempo stesso, paradigmatico della notte di guerra televisiva da Baghdad.

L'eccezionalità della posizione di Arnett e dei suoi colleghi rispetto alle abituali finalità dell'informazione giornalistica, posizione che conferisce portata storica al loro reportage in diretta, dipende tutta da una "garanzia situazionale" della veridicità della loro informazione, la quale però si ribalta in una negazione della sua verificabilità effettiva. Si delinea così un paradosso che diverrà norma per l'informazione di guerra negli anni e nei conflitti a venire<sup>18</sup>.

I reporter sono lì, sul luogo dell'evento nell'attimo del suo farsi, e dunque sono pienamente autorizzati ad informare su di esso, ma per lo stesso motivo ne sono profondamente ignari, non potendo nemmeno alzare il capo a guardare fuori della finestra dell'albergo onde scongiurare il rischio di essere colpiti. La deprivazione informativa che affligge i rappresentanti della stampa internazionale confinati in Arabia Saudita, dovuta alla lontananza del fronte ed alla tendenziosità delle fonti governative, vale anche per i loro colleghi presenti sul luogo del conflitto, ma in questo caso la causa è la loro eccessiva vicinanza. È questo l'effetto dell'omologia che si stabilisce, per tramite della diretta, tra la televisione e l'evento bellico: l'identificazione dell'esperienza e dei destini dei telegiornalisti con l'esperienza della guerra e dei suoi protagonisti, non implica la veridicità della loro testimonianza, quanto piuttosto la sua inattendibilità. Come già detto nel capitolo precedente, il giornalista si compenetra con il fenomeno guerra non perché questo gli si mostra in tutta evidenza e chiarezza, ma, anzi, proprio perché egli ne condivide gli aspetti di rischio, insicurezza e inaffidabilità.

Delle due figure enunciazionali in cui abitualmente si articola il soggetto dell'enunciazione in quanto attante cognitivo – l'osservatore (ossia colui che "sa che c'è qualcosa da sapere") e l'informatore (ossia colui che "sa che c'è qualcosa da far sapere")<sup>19</sup> – non rimane che il primo dei due. Il reporter sul luogo degli eventi, preda di un totale disorientamento cognitivo, e dunque completamente incapace di assolvere al proprio ruolo informativo, e persino impedito a un fare interpretativo, si riduce a essere mero osservatore, per di più orbato anche della facoltà di guardare dall'eccessiva vicinanza all'avvenimento. Accade qui per la prima volta ciò che avverrà poi sistematicamente nelle guerre televisive del decennio successivo: la

deprivazione cognitiva dell'informatore designato, la perdita di competenza delle figure in cui si attorializza l'emittente della comunicazione, la totale incertezza valoriale riguardo ai valori di verità della notizia, fanno sì che l'informatore, ridotto ad osservatore, si assimili al telespettatore<sup>20</sup>.

Ciò non comporta per niente, come ci si potrebbe aspettare, una dichiarazione d'impotenza da parte del sistema informativo, o una revoca del mandato ad informare conferito dall'emittente televisiva all'inviato, suo rappresentante in loco. Anzi, mai come in questo caso, il telereporter è l'eroe dell'informazione. La Televisione è tutta con lui. Nonostante la loro occasionale allusione al fatto che i colleghi a Washington o nell'Arabia del Sud ne saprebbero più di loro su quanto accade a Baghdad, non vi è alcun dubbio che l'emittente televisiva sia attorializzata nei suoi eroici reporter inviati a Baghdad. L'enunciatore della comunicazione è dunque interamente figurativizzato nella punta avanzata del sistema informativo, talmente avanzata da conferire portata storica all'evento televisivo che per la prima volta trasmette una guerra in diretta. Il sistema informativo della televisione si esalta identificandosi nell'impotenza del proprio inviato.

Ma quando Arnett presume che i suoi colleghi confinati in Arabia Saudita siano in possesso di informazioni a lui negate dall'eccessiva vicinanza agli accadimenti rivela, sorprendentemente, che in questo tipo di discorso, oltre a quello dell'enunciatore, anche il simulacro dell'enunciatario – cioè del pubblico televisivo – si identifica con la figura del telereporter. È come se Arnett e soci affermassero: noi ne sappiamo quanto i telespettatori da casa. Il che implica anche l'inverso: il pubblico televisivo ne sa quanto noi, spettatori in loco. Cioè, poco più di niente.

In termini semiotici, la situazione deve essere così descritta: il soggetto operatore (giornalista), che nella tipologia standard di contratto informativo si assume il dover-informare e il saper-trovare la notizia, è privato delle sue competenze decisive da un poter-fare (entrare in possesso della notizia) che lo porta a ridosso dell'evento ma, al tempo stesso, gli impedisce il saper-fare (esporre la notizia). Ciò significa che lo svuotamento dell'Oggetto di valore (notizia) rende il Soggetto operatore identico al Soggetto di stato (spettatore). L'incapacità informativa dell'enunciatore designato lo equipara all'incapacità di un enunciatario impedito al poter-comprendere.

Appurato ciò, l'interrogativo decisivo diventa il seguente: data questa peculiare struttura assunta dall'informazione giornalistica,

dobbiamo concludere che siamo in presenza di un semplice caso di sanzione negativa (ossia un caso di non corrispondenza tra risultato e valori concordati nel contratto iniziale)? Si tratta, dunque, di un normale ripiombare nell'anonimato, tipico dei non-soggetti, da parte del Soggetto operatore, dimostratosi incapace di onorare il contratto informativo stipulato con il Destinante al momento della manipolazione, allorché aveva acquisito il voler-sapere ed il dover-informare che lo modalizzavano? Oppure questa struttura enunciativa, in cui enunciario ed enunciatore convergono fino ad identificarsi in una medesima figura discorsiva, non costituisce semplice violazione del contratto comunicativo ma implica, invece, un nuovo modello di patto? In altri termini: il racconto giornalistico fallisce, oppure l'apparente scacco dell'informazione configura efficacemente una nuova strategia comunicativa propria delle neo-televisione?

Se fosse vero il primo dei due corni del dilemma, la testata giornalistica, in posizione di Destinante che dota l'inviato del dovere di informare, congiuntamente al pubblico, in posizione di Destinante giudicante, dovrebbero sanzionare negativamente il reporter. La CNN e il suo pubblico dovrebbero biasimare negli inviati a Baghdad i trasgressori del contratto di veridizione, poiché hanno fornito un oggetto informativo privo di valore di verità, contravvenendo a quanto patteggiato in sede di definizione dei valori discorsivi fondanti lo scambio comunicativo. Ma, evidentemente, non è questo il caso. La gloria che investirà Arnett per l'"impresa eroica" compiuta con la diretta da Baghdad, e la conseguente affermazione della CNN quale dominatrice della scena informativa mondiale, confermano, al contrario, la totale identificazione tra testata ed inviato, e dunque il fatto che l'emittente (enunciatore) della comunicazione televisiva si attorializza nell'inviato.

La mia ipotesi è che quest'esperienza di esecuzione del mandato informativo valga anche per il pubblico. Vale a dire che, a mio avviso, questa situazione comunicativa paradossale, ben lungi dal violare il patto comunicativo, finirà con il configurare una sorta di *nuova alleanza*: grazie alla convergenza tra enunciatore ed enunciario nella figura del *Telespettatore totale*, il nuovo patto comunicativo baserà la veridizione sullo scambio di una non-verità. Per non-verità non dobbiamo, però, intendere una mancata verità, cioè una deprivazione del vero, e nemmeno una menzogna, cioè la negazione del vero, ma il peculiare valore discorsivo che consiste nell'impossibilità di distinguere il vero dal falso, e dunque il reale dal fittizio. La non-verità non è qui una configurazione difettiva, ma un termine

positivo di un peculiare sistema discorsivo. Vale a dire che in questo caso l'esperienza del telespettatore che assiste in diretta alla trasmissione della CNN da Baghdad corrisponde ad una sanzione positiva essendo propriamente la non-verità il valore che viene scambiato nel dispiegarsi di questo peculiare discorso televisivo.

La strategia comunicativa messa in atto dalla CNN, consapevole o inconsapevole poco importa, ha pieno successo nella misura in cui è finalizzata non ad un far-credere (persuasione) e nemmeno ad un far-credere-che-non (persuasione alla critica) ma a un non-far-credere (indecidibilità del vero). Saremmo cioè di fronte a un completo rovesciamento della veridizione in conseguenza del quale l'intero sistema degli effetti di verità verrebbe reinserito in una logica degli effetti di non-verità. La diretta da Baghdad della CNN rappresenterebbe così il coronamento della tendenza tipica della neo-televisione verso programmi in cui l'effetto-documento (effetto-verità) e l'effetto-finzione (effetto-spettacolo) si vengono sempre più sovrapponendo<sup>21</sup>. Apoteosi, quindi, non scacco.

#### 1.6. Strategie per una Tv simulacrale

Vediamo, dunque, più nel dettaglio quali strategie sono dispiegate in una tipologia comunicativa in cui i due attanti fondamentali, chi fa o rappresenta la Tv e chi la guarda, si attorializzano in un'unica figura. E chiediamoci che cosa ne deriva per quanto riguarda il gioco veriditivo, cioè il processo negoziale di produzione della credenza nella verità o nella verosimiglianza dei fatti.

Il nostro caso ci presenta una singolare compresenza di strategie oggettivanti e soggettivanti che, a prima vista, sembrano neutralizzarsi a vicenda, ma in realtà producono lo scarto verso un nuovo ordine di efficacia veriditiva. La strategia oggettivante si dispiega di norma:

opponendo immagini 'dure' alla normalità edulcorata delle trasmissioni di intrattenimento; sottolineando la contemporaneità dell'evento e quindi l'impossibilità di elaborarlo nel linguaggio televisivo; mostrando immagini di cattiva qualità prive di montaggio<sup>22</sup>.

In questo modo ci viene suggerito che la Tv sta mostrando "la verità del mondo". Nel nostro caso questa strategia raggiunge la sua massima intensità spingendo la "durezza" dell'immagine fino all'assenza dell'immagine stessa. La realtà è qui talmente "forte", da ne-

garsi alla possibilità tecnica di tradursi in immagine. Questo tipo di strategia attua un "movimento bifasico" di andata e ritorno dalla "giungla d'asfalto del reale" allo studio televisivo, incentrato sull'istantaneità della trasmissione (Pozzato, *Gentile pubblico*, 131). Qui, paradossalmente, questo doppio passo è eseguito alla perfezione proprio perché la violenza della realtà bellica impedisce qualsiasi tentativo di rimettere entro *frames* l'evento. Il riferimento al reale avviene con estremo successo grazie, e non nonostante, l'assenza di immagine della realtà.

Il suddetto paradosso incrocia un'altra linea strategica adottata abitualmente dalla neo-televisione per produrre effetti di verità e di realtà: quella della messa a nudo della verità della Tv (*ivi*, 134). Anche sotto questo rispetto, si costata la coesistenza funzionale di tattiche comunicative, abitualmente in contraddizione tra loro, che invece qui si addizionano fino a produrre una somma zero, specifico obiettivo di questa Tv simulacrale.

Di norma l'effetto di realtà, raggiungibile attraverso l'esibizione della "verità della televisione", si può ottenere con due tattiche alternative. O si enfatizza la capacità del mezzo di mostrare l'evento nella sua integralità e nella sua contemporaneità, e dunque si esaltano i dispositivi tecnici che permettono la visione-controllo dell'evento e la diretta come garanzia di non manipolazione; oppure, scegliendo la tattica opposta, si rimarcano gli incidenti che provocano la rottura della norma comunicativa televisiva, segnalandone l'autenticità (*ivi*, 135). Nel nostro caso la contraddizione, soltanto apparente, tra queste tattiche alternative, si toglie definitivamente. Abbiamo qui una televisione dell'incidente integrale<sup>23</sup>. Sia nel senso che la rottura della norma comunicativa produce effetto di realtà esaltando la capacità di controllo dell'evento da parte di una Tv così "incidentata" da funzionare pur priva della facoltà di trasmettere immagini, il suo specifico medium di presentazione del reale, come accade nel collegamento telefonico dall'Hotel Rashid; sia nel senso che la Tv con la sua non-verità strutturale diventa l'ambito di veridizione adeguato ad una realtà decompostasi nell'incidente assoluto della guerra.

Oltre a questa dinamica di costituzione dell'illusione referenziale attraverso l'esibizione della verità del mondo e della verità della televisione, la neo-televisione dispone anche di una strategia soggettivante, entro la quale l'effetto di realtà è riferibile non più al mondo oggettivo bensì al soggetto che lo percepisce e racconta. Anche la strategia soggettivante prevede due modalità di attuazione abi-

tualmente distinte, quando non addirittura incompatibili. Una incentrata sull'esibizione del mondo privato di chi fa la televisione e l'altra sull'esibizione della sfera intima di chi la guarda. Ma nel nostro caso, ancora una volta, assistiamo al convergere di due vie di norma divergenti.

Come si è già detto, i reporter conducono la trasmissione da Baghdad insistendo per tutta la sua durata su particolari intimi e banali della notte da loro trascorsa in un hotel della città bombardata, particolari insignificanti se non fosse che testimoniano dell'emergenza estrema cui li costringe quella guerra raccontata soltanto attraverso la cronaca minuziosa dei piccoli disagi personali che procura loro. A ciò va aggiunto il violento emergere enunciazionale e patemico del loro Io, che diventa sia soggetto di un discorso passionale in risposta a una realtà tragica, di cui però non può fornire resoconti cognitivi, sia oggetto di un discorso passionalizzante da parte dei colleghi in studio, preoccupati per la loro vita<sup>24</sup>. Entrambe queste componenti, la centralità del privato, quando non addirittura dell'intimità, e il rilievo dato alla dimensione passionale dal clima ansiogeno, rinforzano l'identificazione tra rappresentante della Tv e il telespettatore da casa. L'identificazione tra enunciatore ed enunciario fa sì che l'enfasi sul mondo privato del rappresentante della Tv come luogo dell'imprevedibilità, del rischio e dell'umano smarrirsi di fronte all'evento catastrofico, contrapposto alle immagini pubbliche ben costruite, venga a coincidere con l'enfasi posta sul mondo del telespettatore come luogo della autenticità, contrapposto al mondo costruito della finzione televisiva. Nel nostro caso, insomma, la strategia soggettivante trae nuovo vigore dalla combinazione delle tattiche di esposizione del privato del conduttore e di quello del pubblico. Combinazione che soltanto l'ibridazione tra reporter e telespettatore rende possibile.

Le dinamiche interne a ciascuna strategia, oggettivante e soggettivante, mostrano dunque un'inedita convivenza funzionale tra linee tattiche abitualmente alternative. Ma anche il piano delle scelte strategiche ripropone lo stesso schema supplementare. Assistiamo, infatti, al continuo rovesciamento di un massimo di oggettivazione in un massimo di soggettivazione. Il risultato finale di questo apparente elidersi a vicenda di strategie contraddittorie disegna, però, una più ampia strategia di derealizzazione del mondo e di sovvertimento della veridizione tradizionale, cui entrambe contribuiscono in maniera del tutto efficace.

La compenetrazione tra strategie di veridizione oggettivanti e

soggettivanti, la fusione dei livelli finzionali della verità del mondo con quelli della verità della televisione, la trionfante contraddizione tra l'enfasi posta sulla capacità televisiva di mostrare il mondo in diretta e l'effetto di realtà derivante dagli incidenti che impediscono di farlo, sono queste tutte distorsioni funzionali all'avvento di ciò che Greimas e Landowski definiscono "televisione simulacrale". Cioè di quella dimensione della rappresentazione e della comunicazione per la quale non è più pertinente il problema della verità<sup>25</sup>.

Se la neo-televisione impone sin da principio la "tendenza a tradurre in un unico maxi-livello funzionale tutti gli eventi e tutti i personaggi, televisivi e non"<sup>26</sup>, la *Gulf Tv War* porta a compimento questo processo storico quando include nella finzionalità generalizzata, elevata ad unica norma, anche l'eccezionale per antonomasia, l'abnorme per eccellenza: la violenza distruttrice della guerra. E, ancora una volta, la contraddizione è funzionale. L'istituzione di quest'universo della finzionalità generalizzata, rispetto al quale diviene impossibile l'esibizione di qualsiasi eterogeneo extratelevisivo, avviene proprio grazie all'illusione di un'"avventura verso l'esterno" (Pozzato, *Gentile pubblico*, 126), verso il palpitare tragico di un mondo in guerra, che è in verità un riferirsi all'insulsa quotidianità del telespettatore. La televisione riesce a prendere tutto dentro il proprio ventre molle, anche la terribile guerra che distrugge il mondo, perché installa al centro di ogni scena, per quanto tragica, l'unico frutto di quel ventre: l'ologramma esangue del telespettatore. La "convivialità tra broadcaster e pubblico", la "convergenza tra schermo e telespettatore"<sup>27</sup>, tanto più straordinaria quanto più si realizza in prossimità di un evento straordinario, non deriva soltanto dall'avvicinare la grigia normalità del telespettatore all'eccezionalità della condizione del reporter, rappresentante della Tv più ardita, più "avanzata", ma anche, reciprocamente, dall'assimilare il reporter alla pigrizia cronica, all'ignavia, pratica e cognitiva, del telespettatore. La *Gulf Tv War* rivela la strategia neotelevisiva della produzione del reale mediante simulazione che risponde alla logica dell'instaurare l'esperienza del telespettatore come esperienza del mondo. La rivela e, al contempo, la fa trionfare.

## 2. Dallo Spettatore Modello al telespettatore come modello

Ovviamente, perché la strategia comunicativa della televisione simulacrale sia efficace, le attese del pubblico devono essere gratifi-

cate, altrimenti, in assenza di sanzione positiva, il patto verrebbe denunciato. La soddisfazione dell'attore sembrerebbe implicare il prevalere di un tipo di spettatore dotato di peculiari caratteristiche socioculturali. Ma non è così: l'efficacia di questo genere di scambio comunicativo non è subordinata all'esistenza empirica di un modello di spettatore ad esso consono. Non le è subordinata poiché essa non lo presuppone, ma lo produce.

Il tema dello Spettatore Modello<sup>28</sup> diventa qui rilevante per un ambito ben più ampio di quello concernente questa specifica situazione comunicativa. Per un verso non vi può esser dubbio su quale tipo di Spettatore Modello sia iscritto in un discorso televisivo informativo così strutturato: si tratta di una perversa miscela di teledipendenza e analfabetismo mediatico. Per tutti noi che abbiamo assistito alla guerra del Golfo dai salotti delle nostre case è stato vero ciò che Gianfranco Marrone dice del "teledipendente":

Per lui le informazioni sono contenute di sapere sul mondo esterno solo se possono essere in qualche modo fruite anche come frammenti di spettacolo televisivo, paragonabili a un telefilm d'avventure o a una sit-com, a un annuncio pubblicitario o a un varietà<sup>29</sup>.

Al tempo stesso, il telespettatore della trasmissione televisiva della CNN sulla guerra del Golfo rientra nella tipologia dell'*Analfabeta* televisivo, caratterizzato da una generica indifferenza verso gli eventi raccontati dalla Tv, un telespettatore per il quale "tutto, in qualche modo equivale a tutto"<sup>30</sup>. Un'indifferenza che non ha la sua origine nelle predisposizioni di un certo tipo di telespettatore empirico ma in questo modo di fare informazione in tempo di guerra: l'azzeramento dell'articolazione narrativa e discorsiva del reportage cala il mondo in un brodo di indistinzione che non consente allo spettatore l'assunzione di un punto di vista, il formarsi di un'opinione o di un giudizio. Il punto qui è che la modellizzazione del telespettatore prescinde interamente dalle sue caratteristiche empiriche: essa è interamente un effetto della costruzione testuale di un programma informativo costruito sul collasso del piano dell'enunciato e sulla contemporanea ibridazione tra enunciatore ed enunciatario.

Il patto comunicativo implicito in questa configurazione testuale, negando a priori qualsiasi guadagno cognitivo, esclude il telespettatore rispondente al tipo del cittadino *Ben informato*, il quale considera l'essere aggiornato riguardo ad un grande evento collettivo una sorta di dovere civico. Rescindendo alla radice la possibilità

di un'informazione effettiva sui fatti, il racconto senza informazione nega anche la ricezione critica e appassionata del telespettatore *Metamediatico*, cioè rivolto alla critica ed alla valutazione dei media stessi<sup>31</sup>. È pur vero che lo sguardo autoreferenziale cui indulge la trasmissione della CNN, tipico della neo-televisione, solletica l'attitudine "meta-mediatica" dello spettatore "critico-appassionato". Ma ben lungi dal condurlo ad una scoperta sulla verità del mondo attraverso la verità dei media, e viceversa, questo genere di trasmissione produce effetti narcotizzanti perché realizza una speculazione a vuoto, perché spinge nell'abisso della inane simulacralità televisiva. Nell'amnio della simulacralità, il "voler sapere" del telespettatore *Metamediatico* viene sistematicamente frustrato finendo, non in un accidentale "non-sapere", ma in uno strutturale "non-poter-sapere". Così come la coppia "dover-sapere" e poi "dover-essere" che modalizzano l'attitudine del telespettatore *Ben informato* vengono sistematicamente trascinate verso un "non-poter-sapere" che, come vedremo, si risolve in un "non-poter-essere".

Quali che siano le caratteristiche di partenza del telespettatore empirico, questa Tv finisce sempre per rimandargli l'immagine di se stessa, come dire che il telespettatore finisce sempre con il vedere l'immagine di sé riflessa in uno schermo vuoto. In ragione di ciò, l'equivalenza di tutto con tutto, l'indifferenza, l'indistinzione, l'indecidibilità che dominano la fruizione di una trasmissione come la diretta da Baghdad, non sono le manifestazioni di una predisposizione atteggiamentale del telespettatore empirico – sia essa l'attitudine alla critica totale dei media o al distacco ironico, a un loro uso responsabile o alla critica circostanziata – ma sono effetti strutturali di un dispositivo televisivo che per statuto mira a produrre l'indistinzione tra verità e falsità, tra realtà e finzione, attraverso una strategia di veridizione che si attua nel produrre un "non-poter-sapere" e, conseguentemente, un "non-poter-fare".

### 2.1. Il limbo della non-verità mediatica

Il cosiddetto "effetto CNN" rende nuovamente vero il luogo comune secondo il quale la prima vittima della guerra sarebbe la verità. Ma in un senso diverso che in passato. Non vi è dubbio che lo statuto della guerra moderna sia "sistematicamente comunicazionale e semiotico"<sup>32</sup>, il che significa che i militari usano sistematicamente la comunicazione come un'arma ma anche che i politici usa-

no sistematicamente la guerra come uno strumento di comunicazione. Ma non vi può nemmeno essere dubbio sul fatto che questo nuovo statuto della guerra ci porta oltre l'orizzonte storico della propaganda, intesa come attività di condizionamento massmediatico rivolta al controllo delle opinioni attraverso la manipolazione di simboli significativi<sup>33</sup>.

Il nuovo statuto della guerra nell'era della televisione simulacrale presenta sì un aspetto paradossale, ma questo non consiste nemmeno, come vuole Frederic Jameson, nell'intento di "far credere vero" qualcosa sapendo che alla sua base c'è una logica del verosimile e non del vero<sup>34</sup>. La finalità strategica implicita nella tattica di sovraesposizione mediatica dei conflitti risponde, invece, all'intento di produrre un regime di "non-verità", un orizzonte epistemico in cui nulla è più credibile, in cui nessun'opinione può formarsi a causa della saturazione delle immagini, in cui nessun simbolo è più significativo perché è la stessa dimensione del simbolico ad essere obliterata dalla fluttuazione perpetua dei segni.

Questo limbo mediatico avanza non perché le sue sedicenti verità siano perpetuamente minacciate dall'incombere di rettifiche, smentite e contro-smentite. La debolezza epistemologica della "non-verità" mediatica è forza ontologica. Il limbo dell'indecidibilità massmediatica si afferma non per motivi accidentali ma per ragioni essenziali, testimonia non dell'inefficienza del sistema ma della sua perfezione, vige sovrano non perché i patti comunicativi sono traditi ma perché sono onorati, non perché i percorsi di veridizione falliscono ma perché hanno successo. La prima vittima della guerra televisiva non è la singola verità ma l'opposizione binaria vero/falso quale solido fondamento su cui riposa la tradizionale assiologia dell'Occidente.

La *Gulf Tv War* ci proietta nell'universo di ciò che Greimas definiva l'"asimbolia generalizzata" perché preclude l'esperienza di verità come la modernità ha precluso l'esperienza estetica<sup>35</sup>. La confluenza di soggetto e oggetto, che sembra realizzata dalla fusione di enunciatore ed enunciatario nella figura ibrida del telereporter, dall'identificazione di spettatore e mondo tramite la sovrapposizione della televisione all'evento, dalla riduzione dell'enunciato all'esibizione del processo di enunciazione, ben lungi dal realizzare la "presa estetica" sul mondo, fa ricadere la comunicazione nell'anestesia del vero e del reale. Si può, in effetti, essere tentati di interpretare la straordinaria situazione comunicativa della televisione di guerra come l'equivalente elettronico della "presa estetica" di cui Greimas

parla come del momento in cui, producendosi "una frattura nella vita quotidiana", nasce la "speranza di una vita vera, di una fusione totale del soggetto e dell'oggetto", momento di grazia che la letteratura è talora capace di trasferire dal quadro di vita vissuta del soggetto, nel quale è già fin troppo raro, nell'oggettualità del testo (Greimas, *Dell'imperfezione*, 51-52).

Ma la compenetrazione tra televisione e realtà, e tra telespettatore e televisione, non realizza "la trasformazione fondamentale della relazione tra il soggetto e l'oggetto", dono raro dell'*estesis*, scaturigine dello "stabilirsi istantaneo di un nuovo 'stato di cose'" (*ivi*, 55). Essa è, piuttosto, una delle figure estreme dell'oramai ampia fenomenologia della "società del consumo della vita", caratterizzata da un simultaneo sorgere e tramontare dei valori, dallo "spreco di energia per nulla", dall'azione per l'azione, equivalente di un "movimento eseguito da fermo". Con la sua promessa di darci la guerra in diretta, di portarci nella zona di contatto con la vita nell'istante del suo accadere più violento, la *war television* non fa che annunciare invano la "trasformazione del soggetto di stato in soggetto del fare", che è secondo Greimas la condizione "necessaria ma non sufficiente di un programma narrativo" (*ivi*, 66). È una promessa che la Tv non può mantenere perché continua a mancarle il valore di verità, previsto per l'oggetto, da inserire nella sua dislocazione vuota.

Con la trasmissione televisiva in diretta dal luogo dell'evento bellico il soggetto di stato (telespettatore) viene sì trasformato in soggetto del fare (far sapere) tramite la sua ibridazione con il reporter, ma al prezzo di una perdita totale di valore (di verità) dell'oggetto (guerra non raccontata). Dall'identificazione del telespettatore con l'emittente deriva, perciò, a mo' di corollario implicito, la distruzione del primo dei tre fondamenti binari dei valori per sé della grande assiologia umana, indicati da Greimas: a venir meno è proprio l'opposizione vero/falso. L'ossessivo riferirsi della televisione alle proprie modalità produttive e ricettive, sortisce un effetto di ridondanza che equivale a un'assenza di informazione, e questo fa dello spettacolo della guerra, che prometteva la visione lucente dell'evento, un caso di scivolamento dell'*estesia* nell'anestesia.

Anche lo spettacolo della guerra, al pari di ogni altra costellazione di segni desemantizzati, degradando negli anni attraverso uso ed usura, si banalizza nei protocolli sociali automatizzati della televisione di guerra divenuta abitudine, e finisce con lo sprofondare l'eccezionalità presunta nell'insignificanza di una "*manque* simboli-

ca". Ma non è soltanto il cumulo degli spettacoli di guerra che, ripetendosi negli anni secondo lo schema prefigurato nel 1991 dalla CNN per la guerra del Golfo, finirà con l'usurare l'attenzione e le coscienze. È la logica stessa della tele-visione di guerra ad implicare in sé questa deriva. Questa logica impone, infatti, una perenne, estenuante attesa dell'inatteso, una vigilia infinita che non si protende verso il proprio oggetto ma si riflette nel proprio girare a vuoto sull'asse della sua asimboia costitutiva: nemmeno la terribile guerra, già madre di tutte le cose, ha più la forza tragica di porsi come Altro della televisione, offrendo ai suoi segni una sponda simbolica per mutarli nuovamente in simboli significativi<sup>36</sup>.

## 2.2. La canonizzazione del telespettatore

Come annunciato in principio di questo capitolo, dobbiamo porci ora l'interrogativo più urgente. Dobbiamo chiederci quali siano gli effetti sociali dell'affermarsi di una strategia comunicativa imperniata sulla non-verità strutturale e sulla progressiva convergenza di enunciatore ed enunciatario del discorso informativo nella figura ibrida del *Telespettatore totale*. Un patto comunicativo in cui il valore di non-verità domini il processo di veridizione, e che escluda per vocazione le articolazioni dei piani discorsivi, quali ricadute avrà sui valori ideologici, etici e politici che sempre sono veicolati dal discorso informativo, seppur dominato dai valori di verità? Quale finalità nell'ambito del fare corrisponderà ad un "far credere" finalizzato alla non-verità? Alla peculiare configurazione testuale del racconto informativo, che iscrive l'evento bellico nell'universo della finzione generalizzata, corrisponde una particolare modalità di essere in società?

Per rispondere a questi interrogativi, si rivela particolarmente utile la nozione di "grammaticalizzazione della quotidianità" teorizzata da Francesco Casetti nell'ambito di una ricerca sulle strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neo-televisione. Tra le premesse della teoria di Casetti vi è la convinzione che il diverso tipo di rapporto tra televisione e pubblico, rappresentato e messo in atto dai diversi programmi televisivi, abbia un valore strategico per la società tutta. Quest'importanza strategica va inquadrata nella capacità della televisione, come di ogni altro medium, non solo di trasmettere dei contenuti, ma anche di "costruire dei rapporti sociali"<sup>37</sup>. Nel caso della neo-televisione, l'abituale ca-

pacità di modellare l'interazione sociale generale da parte dell'interazione comunicativa mediatica è maggiore del solito poiché "l'assunzione della quotidianità" è uno dei tre aspetti caratterizzanti il "patto comunicativo" neotelevisivo. Ciò significa che nella strategia comunicativa della neo-televisione:

c'è un sistematico riferimento alla vita quotidiana, vista come riserva di situazioni comunicative da riproporre sul video e tra il video e lo spettatore, ed insieme come momento cui dare un ordine, un "etichetta" (Casetti, *Tra me e te*, 21).

L'osmosi tra universo televisivo e mondi della vita viene poi perfezionata dall'"intensificazione dell'autopromozione televisiva". Questa è messa in atto dalla neo-televisione allorché, riferendosi costantemente a se stessa, attua un'autovalorizzazione totalizzante: "la costante promozione di quanto viene trasmesso [crea] un sistema di valori tutto interno al mondo televisivo, ma anche sovrapponibile – e sovrapposto – al 'mondo della vita'" (*ivi*, 22).

Il risultato è un processo bidirezionale di modellamento reciproco tra i comportamenti comunicativi che la Tv mutua dalla vita quotidiana e la loro rappresentazione televisiva etichettata:

La televisione infatti mutua dalla realtà quotidiana dei comportamenti che elegge a fonte della propria attività comunicativa; contemporaneamente essa però restituisce alla vita quotidiana un'immagine di questi comportamenti che diventa norma per l'attività comunicativa ordinaria. Detto altrimenti, la televisione ricalca delle situazioni quotidiane; rappresentandole, le trasforma in momenti per così dire esemplari, e dunque dotati di una loro canonicità [...]. Perciò il mondo della vita, che pur funziona da referente del mondo televisivo, nel momento in cui viene rappresentato diventa principio di se stesso. In questa maniera esso modella il mondo televisivo, e ne è a sua volta modellato (*ivi*, 25)

Come già anticipato, l'ampiezza degli effetti della "grammaticalizzazione della quotidianità" si estende ben oltre la sfera della situazione comunicativa massmediatica, fino a investire l'intero ambito dei rapporti sociali. Il comportamento comunicativo quotidiano, una volta ricalcato nei suoi tratti essenziali dalla simulazione televisiva, e dunque rimodellato, incide sulla capacità del telespettatore di interagire comunicativamente in situazioni non mediate, rispetto alle quali l'etichetta diverrà canonica.

Di questo concetto di "etichettatura" si possono fornire due interpretazioni, entrambe presenti in potenza nel testo stesso di Ca-

setti. La prima, che sembra attribuire meno potere all'influenza dei media nella costruzione dell'ambiente culturale in cui l'individuo vive e agisce, propone la televisione come "gigantesco dispositivo etnografico". In quest'ottica la Tv, mentre funge da "finestra aperta" sulla realtà, si limiterebbe a fare da "specchio" delle forme di socialità già diffuse nel mondo della vita. La seconda, che sembra invece implicare una forma di dipendenza dell'individuo dai media quali agenti di una socializzazione che si sviluppa lateralmente rispetto all'ordine simbolico inizialmente presente nei vissuti individuali e sociali concreti<sup>8</sup>, riconosce alla Tv il ruolo di "enorme dispositivo pedagogico". Sotto l'influenza di questa macchina pedagogica si compirebbe molta della nostra socializzazione: attraverso di lei impareremmo "la 'grammatica' del vivere". Al prevalere dell'una o dell'altra di queste due letture, corrisponde anche l'oscillare del "senso di realtà" del telespettatore – preso in meccanismi di simulazione capaci di investire i rapporti sociali – tra i due estremi di un'esperienza di "eccesso di yerosimiglianza" o di un'esperienza di "spossessionamento" (*ivi*, 25-26).

Il caso della guerra televisiva, da noi analizzato, spinge inequivocabilmente in questa seconda direzione. E ciò proprio in virtù della sua eccezionalità. Sebbene si potrebbe essere indotti a pensare il contrario, l'attitudine a "replicare costantemente l'universo quotidiano" della neo-televisione non arretra, infatti, nemmeno dinanzi agli eventi "marcati dall'eccezionalità" (*ivi*, 24). Il potere inclusivo della Tv viene anzi dimostrato proprio dalla sua capacità di inglobare gli eventi eccezionali nell'universo televisivo della finzione generalizzata – dove "effetto documento (effetto verità) ed effetto finzione (effetto spettacolo) vengono sempre più sovrapponendosi" – grazie alla solita strategia consistente nel presentare l'evento inquadrandolo in situazioni colloquiali (*ivi*, 24).

Seppur sviluppato in riferimento a contesti diversi, il modello teorico di Casetti calza perfettamente al nostro caso, in cui l'eccezionale della guerra è ricondotto al quotidiano passando per il filtro del racconto dell'informazione (genitivo oggettivo). L'intimità con il telereporter che ci riferisce dei suoi disagi di postura, dei suoi tumulti emotivi, delle sue personali apprensioni riguardo al bombardamento, nel corso di un colloquio ininterrotto, autoreferenziale e privo di qualsiasi tenuta formale, è un perfetto esempio delle situazioni colloquiali con cui la Tv, invece di assumere la quotidianità, assume *nella* quotidianità della finzione generalizzata la dirimpante realtà del mondo esterno. Con questa "assunzione nella

quotidianità", la diretta da Baghdad della CNN sembrerebbe soltanto estendere alla guerra ciò che la Tv fa già abitualmente in relazione a tutti gli altri ambiti dell'esperienza e della realtà.

Per quanto riguarda, invece, il dispositivo televisivo di "canonizzazione della quotidianità", il *media event* della guerra del Golfo segna un ulteriore salto di livello nella capacità normativa della televisione. La struttura discorsiva del testo televisivo da noi analizzato evidenzia, infatti, questa sconcertante novità: la porzione di "mondo della vita" che in questo caso funziona da referente del mondo televisivo è già la situazione di un telespettatore che assista al dispiegarsi del mondo in piena inattività, pratica e cognitiva. Ciò che viene grammaticalizzato dalla televisione di guerra non è, perciò, una peculiare modalità di interazione sociale caratteristica delle situazioni di conflitto armato, ma la modalità di interazione comunicativa dell'essere telespettatore, che si caratterizza per la sua indifferenza, per il suo rimanere sempre identica a se stessa quale che sia l'oggetto della rappresentazione. La situazione di interazione tratta dalla vita quotidiana che la televisione le restituisce, facendone norma, è già quella dello spettatore che guarda il mondo attraverso lo schermo televisivo.

Con l'eccezionale diretta televisiva dalla capitale irachena sotto bombardamento, il comportamento e la situazione comunicativa che la televisione mutua dalla realtà quotidiana, eleggendola fonte della propria colloquialità rassicurante e normalizzante, per poi restituirgliela canonizzata, è il passivo guardare a distanza lo svolgersi di un mondo insondabile e indifferente. Ad essere canonizzato quale norma dei rapporti comunicativi, e dell'interazione sociale generale, è lo sguardo opaco del telespettatore, quello sguardo spossato da un'intensificazione della visibilità che, come tutti gli eccessi, trascolora nel suo opposto, l'accecamento.

Abbiamo a lungo insistito sul fatto che Arnett e i suoi colleghi si relazionino alla guerra che si consuma fuori delle finestre dell'albergo di Baghdad in cui si trovano, e che ciò nondimeno rimane ignota, come il telespettatore da casa si relaziona alle immagini della guerra che *non* appaiono sullo schermo televisivo. Il reportage fantasma dei telereporter grammaticalizza la narcosi televisiva del telespettatore che assiste, senza agire e senza capire – e, al limite, senza nemmeno vedere –, allo spettacolo inane del mondo attraverso lo schermo vuoto. In questo modo, non è il mondo della vita che, essendo rappresentato, fungendo da referente del mondo televisivo, diventa principio di se stesso. È il mondo della televisione che, met-

tendo al centro della scena la condizione del telespettatore, anche quando il referente nominale sarebbe il mondo dilaniato dalla guerra, diventa principio di se stesso.

La "funzione finestra" e la "funzione specchio", prima vengono a collimare, e poi collassano entrambe. La finestra sulla realtà della guerra è chiusa dallo specchiarsi in sé stessa della televisione. Questa grammaticalizzazione del quotidiano essere-telespettatori si risolve in una generale autopromozione della neo-televisione a sostituto dell'agire, comunicativo e pratico: l'agenda proposta dalla televisione all'attenzione e all'azione del pubblico è vuota. Al suo interno troviamo soltanto lo sguardo attonito del telespettatore che si specchia ad infinito nella propria immagine, riflessa dallo schermo televisivo sintonizzato su di un canale morto.

Che tipo di grammatica del vivere c'insegna questa pedagogia del *Telespettatore totale*? Il colloquio tra teleschermo e telespettatore funziona, sostiene Casetti, come un "rito di introduzione che non pretende altro che introdurre a se stesso" (*ivi*, 32). Verrebbe così attuandosi una pedagogia che intende soltanto educare alla comunicazione, un'educazione incentrata sull'interazione tra schermo e spettatore, considerata come propedeutica a ogni altro rapporto intersoggettivo. Ma quando questo colloquio avviene, come nel nostro caso, tra il telespettatore e se stesso, quando all'interazione si sostituisce l'ibridazione tra i soggetti di una comunicazione bloccata sull'assenza di alterità, inceppata sull'asimbolia generalizzata, quando l'interazione comunicativa non dischiude più l'ordine simbolico ma si attesta sull'assenza di simbolizzazioni, a che tipo di relazioni sociali veniamo allora educati?

### 2.3. Un mondo di telespettatori che applaudono

Con l'allegoria dei Bonga, Eco ha descritto la nostra situazione di spettatori televisivi come quella di una popolazione che "ignora l'arte della presupposizione e dell'implicito"<sup>39</sup>. Un popolo, però, che se nomina e spiega tutto ciò che normalmente è presupposto o dato per implicito, lo fa in omaggio al suo bisogno di "trasformare tutto in spettacolo, anche l'implicito". Il linguaggio di cui i Bonga fanno un uso così assurdamente estensivo è, infatti, il linguaggio televisivo, che soddisfa la passione dei Bonga per lo spettacolo puro, raddoppiando l'intera realtà della vita vera in una ripresa televisiva che le è coestensiva. Tutto è degno di essere tradotto in immagine a

patto che sia "vero", il che significa a patto che sia un'immagine del mondo e non il mondo stesso.

A garanzia di ciò si porta il pubblico nelle sale di registrazione, si preleva la "gente vera" dalla strada perché applauda alla "vita vera" dello spettacolo televisivo. Ovviamente, ciò che qui autentica sia la vita sia la gente non è il loro status di realtà, ma proprio il fatto che entrambi siano destituiti della loro originaria consistenza ontologica, che entrambi siano sottratti alla sfera del reale e del simbolico per essere ridotti al loro profilo immaginario:

I Bonga chiedono che la televisione mostri la vita vera, così come è, senza finzioni. Gli applausi li fa il pubblico (che è come noi), non l'attore (che finge), e quindi sono l'unica garanzia che la televisione sia una finestra sul mondo. Stanno preparando un programma fatto esclusivamente di attori che applaudono, e s'intitolerà *Televerità* (Eco, *Come presentare in Tv*, 109).

Nel quadro teorico delineato da Eco, il Bonga allegorizza quel passaggio nella storia delle comunicazioni e della cultura di massa in cui:

il telespettatore diviene, per così dire, sempre meno empirico e sempre più modello: non pubblico a casa che gradisce o non gradisce, capisce o non capisce i messaggi televisivi, ma simulacro presente all'interno stesso delle trasmissioni: sia (materialmente) come pubblico in sala delegato del pubblico a casa, sia (simbolicamente) come enunciario iscritto nel testo che in modi diversi allude, interpella e predispose chi sta dall'altro lato dello schermo<sup>40</sup>.

L'allegoria di Eco non è un'ipotesi scientifica, una finzione teorica, e nemmeno una distopia, è già la nostra realtà di *homini televisivi*. La trasmissione di informazione televisiva in diretta sulla guerra del Golfo è già "il programma fatto esclusivamente di attori che applaudono". Lo diventa nel momento in cui Peter Arnett e gli altri telereporter smettono di essere *attori*. Il che non significa che non recitano, non significa che sono autentici e reali, il loro non essere *attori* non li qualifica come inviati in carne ed ossa né come seri professionisti fedeli ad un codice deontologico che detta le regole della corretta informazione. Al contrario, se non sono *attori*, non è perché non simulano ma perché non interagiscono, né con il mondo né con l'altro soggetto presunto dello scambio comunicativo: sono anch'essi già tele-spettatori della guerra. In loro l'assenza di "attorialità" definisce la condizione negativa della comunicazione e

dell'interazione sociale. Questi tele-reporter paradossali definiscono la fisionomia dello Spettatore Modello della tele-visione di guerra e, simultaneamente, stabiliscono il modello sociale dell'individuo nell'era dello spettacolo generalizzato. L'avvento del *Telespettatore totale* quale Spettatore Modello iscritto nei programmi della neo-televisione segna, così, il passaggio dal modello del telespettatore al telespettatore come modello dell'individuo sociale.

Quando guardiamo la guerra del Golfo in televisione, vediamo soltanto Peter Arnett, il *Telespettatore Modello* che guarda la guerra senza agire e senza vedere, e ci specchiamo in lui non soltanto nella nostra residuale e provvisoria condizione di spettatori di un programma televisivo, ma nella nostra nuova identità di esseri sociali definiti oramai dalla mancanza cronica di esperienza, di competenze e di attitudini, tipica di chi sia dipendente dalla fruizione a distanza della realtà attraverso immagini elettroniche<sup>41</sup>.

Bisogna dunque trarre le estreme conseguenze teoriche dall'avvento della neo-televisione. La struttura autoriflessiva del suo discorso spettacolare non comporta soltanto che essa si specchi in se stessa, ma anche che l'uomo *tout court* si specchi nella riduzione dell'uomo a telespettatore. Da un lato dello schermo l'autoreferenzialità neotelevisiva riflette il totale del mondo in quanto puro spettacolo televisivo. Da quel lato, dell'oggetto-mondo non rimane che il riflesso nell'occhio del *Telespettatore totale*. Dall'altro lato dello schermo, la televisione autoreferenziale si riflette nell'uomo in quanto mero spettatore televisivo. Da questo lato, del soggetto umano non rimane che la superficie retinica su cui rifulge il mondo ridotto a spettacolo. Arnett guarda la guerra e applaude - non fa che applaudire anche quando maledice la catastrofe - perché una volta ridotta la sua intera soggettività all'essere del telespettatore, non può che bearsi di un mondo trasformato in spettacolo, quale che sia la forma provvisoriamente assunta dal flusso di elettroni.

E noi tutti applaudiamo con lui.

1. La guerra-spettacolo, la società mediata  
e l'eclissi dell'interazione

Il concetto semiotico di "società riflessa", che ci ha introdotto al capitolo precedente, trova un preciso complemento teorico nel concetto sociologico di "società mediata".

Come già detto, secondo la visione costruttivistica di Landowski, la realtà sociale non sarebbe un dato preesistente alle sue rappresentazioni e significazioni, ma si costituirebbe riflessivamente attraverso lo spettacolo che la società offre di sé a se stessa, attraverso i significati che si attribuisce nelle immagini che si forma di sé. Questo ragionamento assegna alla sfera della comunicazione, e in particolar modo alla comunicazione mediata di massa, una funzione produttiva della realtà sociale, e non di suo semplice rispecchiamento. La realtà sociale, costituitasi riflessivamente come spazio sociale di significazione, comprenderebbe poi sia il sistema dei rapporti tra i soggetti sia l'idea che l'individuo si forma di se stesso.

Il concetto di "società mediata" completa quello di "società riflessa" descrivendo la situazione del mondo occidentale nell'epoca che Anthony Giddens definisce "alta modernità". In queste società, con lo sviluppo delle comunicazioni di massa, si accentua, sino a divenire fondamentale, il ruolo che l'esperienza mediata ha nell'influenzare l'autoidentità e l'organizzazione di fondo dei rapporti interpersonali<sup>1</sup>:

Nell'alta modernità, l'influenza degli accadimenti lontani su quelli prossimi, e sulle profondità dell'Io, diventa sempre più ovvia. Naturalmente, i media a stampa ed elettronici svolgono un ruolo centrale in proposito.

L'esperienza mediata, fin dalla prima esperienza della scrittura, ha a lungo influenzato sia l'autoidentità sia l'organizzazione di fondo dei rapporti sociali [...]. Con lo sviluppo delle comunicazioni di massa, la compenetrazione tra autovalorizzazione e sistemi sociali [...] diventa ancora più pronunciata.

Ciò significa che i mass media divengono i principali agenti del processo di socializzazione, attraverso il quale l'individuo si predispone alla vita associata interiorizzando le norme, i ruoli, i codici che la regolano, i valori che la fondano, e definendo dunque anche un'immagine di sé<sup>2</sup>. Stando a questa prospettiva teorica, dal momento in cui i mass media divengono la nostra principale fonte di apprendimento dell'insieme delle aspettative sociali e dei modelli comportamentali, noi veniamo a dipendere dalla loro mediazione per acquisire "gli orientamenti, i sistemi di controllo e le conoscenze che permettono di interpretare il mondo circostante in modi dotati di senso, di far fronte all'ambiente fisico e di relazionarci agli altri in maniera accettabile per i nostri simili"<sup>3</sup>. La porzione di realtà per raggiungere la quale veniamo a dipendere dai mass media sarebbe dunque, innanzitutto, la realtà sociale.

L'avvento della società mediata comporta conseguenze significative al livello macrosociale dei rapporti strutturali tra società e cultura, e in particolar modo incide sul rapporto circolare che si stabilisce tra cultura e azione sociale. Socializzando gli individui tramite forme di apprendimento mediatico, che esulano dall'ambito della loro esperienza e osservazione diretta, dalla sfera dei loro vissuti, dalle loro relazioni personali, e dalle interazioni faccia-a-faccia, la società mediata si costituisce, infatti, sempre più attraverso le proprie immagini pubbliche, identificandosi nei propri simboli significativi e costrutti linguistici<sup>4</sup>. In una "società mediata" la riproduzione sociale è quanto mai legata alla relazione riflessiva che il sociale stabilisce con le proprie rappresentazioni collettive. La "società mediata" è, insomma, il dominio dell'immaginario collettivo. In essa l'influsso dell'ideologia, — cioè, secondo Althusser, il rapporto immaginario degli uomini alle loro condizioni d'esistenza, capace di sovradeterminare il loro rapporto reale con esse<sup>5</sup> — è quanto mai pervasivo.

Con l'espressione "società mediata" si definirebbe dunque uno stadio dello sviluppo storico della società occidentale che sembra confermare a pieno l'intima connessione tra la dimensione culturale e quella dell'agire sociale caratteristica delle teorie che Herbert Blu-

mer, riferendosi al pensiero di George Mead e di altri, ha denominato "interazionismo simbolico"<sup>6</sup>.

Nella visione di Mead, com'è noto, la dimensione della comunicazione simbolica è alla base dei processi di formazione delle personalità soggettive (*Self*), delle forme mentali (*Mind*) e dell'organizzazione sociale (*Society*), al punto che la società stessa sarebbe un fenomeno di comunicazione, reso possibile attraverso la mediazione del linguaggio, dei significati e dei simboli<sup>7</sup>. Ciò significa che un gesto individuale assume significato, diviene cioè un simbolo, soltanto allorché s'inserisce in una dimensione riflessiva in cui l'individuo può attendersi la medesima attribuzione di significato da un altro con il quale interagisce: "I gesti diventano simboli significativi quando suscitano implicitamente nell'individuo che li compie le medesime risposte che essi suscitano esplicitamente, o si ritiene che suscitino, negli individui ai quali sono indirizzati"<sup>8</sup>.

L'interazione, il rapporto con l'altro replicato nel dialogo interiore del singolo, la possibilità che si dia un ambito comune di senso in una dinamica intersoggettiva, sono dunque necessarie alla genesi della cultura come dimensione del significato. Reciprocamente, l'ordine simbolico, il sistema dei riferimenti generali risultante dall'oggettivarsi in significati universali delle ipotesi di senso fatte in situazioni contingenti e particolari (che Mead definiva "altro generalizzato"), è costitutivo dell'attore sociale ed è alla base dell'interazione tra i soggetti. La dinamica sociale assume così l'aspetto di un rapporto circolare nel quale l'ordine simbolico precostituisce significativamente l'identità e la condotta degli attori sociali, mentre le forme culturali generali sono continuamente generate dall'attività riflessiva degli individui.

Secondo alcuni recenti orientamenti teorici, il fatto che in una "società mediata" gli individui vengano a dipendere dai mass media per gran parte del loro ambiente simbolico, sembrerebbe comportare soltanto il disancorarsi dell'interazione sociale e dello scambio simbolico da un luogo condiviso in quanto spazio fisico<sup>9</sup>. Vista la pervasività della comunicazione massmediatica, l'avvento dei mass media in posizione di principali agenzie di socializzazione, sembrerebbe anzi rimarcare la funzione preminente assegnata alla comunicazione per la costituzione della società dall'interazionismo simbolico. Ma l'equazione che vede aumentare il volume di socializzazione proporzionalmente all'aumento del tasso di comunicazione è rimesa in discussione dal problema dell'azione.

Ad esempio, nella tipologia dell'interazione proposta per inda-

gare le ricadute delle nuove tecnologie comunicative sull'azione sociale, Thompson definisce il tipo di relazione stabilita tramite i mass media "quasi-interazione mediata". Si tratta di un'interazione impersonale e a-dialogica perché i partecipanti non sono orientati verso interlocutori specifici, le forme simboliche vengono prodotte per una gamma indefinita di potenziali riceventi e il flusso di comunicazione è unidirezionale, non essendo prevista una risposta immediata da parte del ricevente. Il tipo di relazioni impersonali e non dialogiche stabilite dalle comunicazioni di massa rende, dunque, problematica l'applicazione del concetto di interazione e, a fortiori, rimette in discussione la nozione generale di azione sociale<sup>10</sup>.

Il caso estremo della *war television* conferma in pieno la necessità di tornare a chiedersi se vi sia effettivamente interazione in ciò che Thompson definisce con un eufemismo "quasi-interazione mediata", se questa figura difettiva dell'interagire soddisfi ancora la definizione di azione e, infine, se questa forma decurtata di interazione consenta ancora un effettivo scambio simbolico. Porsi questi interrogativi significa anche sollecitare il punto di giunzione tra i livelli micro e macro dell'indagine sociologica. Come dicevamo, il fatto che nella "società mediata" l'ambito dei mezzi di comunicazione di massa assuma una posizione preminente nel processo complessivo di produzione della cultura comporta un cambiamento al livello macrosociale. Questo mutamento al livello di sistema, se è tale, non può essere privo di conseguenze che giungono per capillarità fin negli ambiti normalmente indagati dalla microsociologia. A mio avviso, il carattere problematico assunto dal concetto di azione nella definizione di Thompson, e più in generale nella società e nella cultura contemporanea, è indice di questo mutamento.

Io ho scelto di indagare questo mutamento macrosociale riferendomi al lavoro di Erving Goffman, uno dei sociologi più influenzati dal pensiero di Mead. L'interesse della scelta risiede proprio nell'apparente incongruenza del ricorso a Goffman. Com'è noto, l'indagine di quest'autore si caratterizza proprio per il fatto di porsi al livello micrologico dell'azione sociale, dominato dalla tipologia di interazione faccia-a-faccia. Verificheremo, perciò, la tenuta del concetto di azione sviluppato da Goffman rispetto all'interazione mediata dalla televisione onde mettere alla prova la teoria della dipendenza e l'idea stessa di "società mediata".

Se la teoria della dipendenza dal sistema dei media, che sta alla base del concetto di "società mediata", è esatta, allora il concetto di dipendenza deve rendere possibile il collegamento tra l'analisi ma-

crosociale e i livelli d'influenza di tipo locale, individuale<sup>11</sup>. Stando a quanto sostiene questa teorica, la connessione si manifesterebbe nella dipendenza sviluppata dagli individui rispetto ai sistemi mediatici per il loro orientamento all'azione e all'interazione, oltre che per la propria comprensione personale e sociale e per le attività di svago<sup>12</sup>.

La mia ipotesi è che gli effetti della dipendenza consisterebbero, a monte degli influssi esercitati dalle singole rappresentazioni mediatiche, nella forza modellante di quella tipologia di interazione sui generis, la "quasi-interazione mediata", che è la logica dell'azione propria del medium televisivo<sup>13</sup>. La televisione, in particolare, governerebbe il processo di socializzazione non tramite l'influenza esercitata dai suoi singoli messaggi, ma modellando l'agire sociale generale con l'imposizione della quasi-interazione, che è la logica d'azione peculiare del medium, ossia con la sostituzione di una pseudo-azione nei luoghi tradizionalmente deputati all'azione. La distorsione nel rapporto comunicativo impersonale e a-dialogico con il medium televisivo si tradurrebbe in una distorsione dei rapporti sociali complessivi, calcolabile in termini di un progressivo dissimulare l'interazione.

Questa conclusione si deduce dalle premesse poste con l'analisi semiotica condotta nel capitolo precedente. Esplorare lo stato critico in cui versa il concetto di azione nella società mediata equivale, in termini sociosemiotici, a chiedersi che ne è dell'azione in una società che si costituisce riflessivamente attraverso l'immagine di sé che le rimandano i mass media, e in particolare la neo-Tv<sup>14</sup>.

Su questo piano, le condizioni di chiunque di noi abbia assistito e "vissuto" in diretta Tv la guerra del Golfo dovranno dunque essere definite in termini socioculturali e con riferimento al concetto generale di agire sociale. La guerra, in quanto momento di un agire violento, e di un patire estremo, sarà ancora una volta il banco di prova per verificare la tenuta dei concetti di passività e attività in riferimento alla situazione dello spettatore televisivo come attore sociale. A partire dalla televisione della guerra, ci si dovrà perciò chiedere, con estrema radicalità, se e in che senso l'individuo modellato sul fruitore mediale soddisfi ancora il concetto di attore sociale.

A questo proposito, sosterrò che la particolare esperienza della guerra mediata da una televisione che si basa sulla non-verità, e sulla figura del *Telespettatore totale*, è al centro dell'opera generale di modellamento culturale della sfera sociale realizzata dalla Tv. Questa centralità le spetta non perché influenzi una particolare condot-

ta, ma per la sua capacità di ridisegnare i confini dell'azione stessa. Quando la trasmissione in diretta televisiva del bombardamento di Baghdad diventa il paradigma dei testi informativi che circolano nella cultura di massa, i suoi effetti sul contesto sociale si misurano in termini di contrazione dello spazio sociale come spazio dell'agire pubblico. Tra testo comunicativo e contesto sociale si verifica un rapporto di causalità circolare e si stabilisce una relazione di isomorfismo strutturale: il testo televisivo riflette e, al tempo stesso, costituisce il proprio contesto sociale, lo costituisce riflettendolo, ne è simultaneamente causa ed effetto. Il discorso informativo declina nel racconto bellico un unico discorso sociale che si esprime anche, su di un altro livello, nell'interazione sociale vera e propria sotto forma della sua progressiva eclissi.

Come chiarito da Landowski, entro la prospettiva sociosemiotica, "il carattere politico di un discorso [...] non consiste soltanto – e neppure principalmente – nel fatto che esso 'parla di politica' (criterio semantico), ma dipende piuttosto dal fatto che, facendo ciò, esso realizza certi tipi di atti sociali che trasformano i rapporti intersoggettivi (criterio sintattico e pragmatico)" (Landowski, *La società riflessa*, 9).

La mia tesi, che argomenterò nel corso di questo capitolo, sostiene che il carattere politico del discorso sulla guerra dispiegato dallo spettacolo televisivo consiste nel fatto che esso, "parlando" della guerra nei termini di una spettatorialità generalizzata, trasforma i rapporti intersoggettivi col precludere la realizzazione dell'interazione sociale attorno agli eventi decisivi per la vita della società stessa. Il discorso della televisione di guerra pronuncia lo spazio della non interazione.

Ciò accade perché il tipo di Spettatore Modello inscritto in questo genere di programmi informativi, e confacente con il loro peculiare contratto comunicativo, diventa poi un modello di cittadino. L'avvento del *Telespettatore totale* quale Spettatore Modello inscritto nei programmi della neotelevisione segna il passaggio dal modello del telespettatore al telespettatore come modello dell'individuo sociale.

Comincerò con l'espone il punto di vista secondo il quale lo spettacolo non sarebbe uno tra gli altri modi in cui la comunità sociale si dota delle regole necessarie al proprio gioco mentre si dà in spettacolo a sé medesima, ma *il* modo in cui la società dello spettacolo si costituisce riflettendosi nella propria inazione.

### 1.1. La "società dello spettacolo", impero della passività moderna

L'idea di un'eclissi dell'azione è alla base della definizione della nostra intera società quale dominio dello spettacolo, resa celebre alla fine degli anni Sessanta da Guy Debord.

Com'è noto, Debord teorizzava nella categoria di "spettacolo" il fondamento del nostro essere sociale moderno e la struttura portante delle società in cui regnano le condizioni di produzione del capitalismo avanzato, la cui vita gli si manifestava nella sua interezza come un'"immensa accumulazione di spettacoli"<sup>15</sup>. Ma qui il termine "accumulazione" non deve ingannare, poiché nell'avvento della società dello spettacolo Debord non vedeva il risultato di una proliferazione quantitativa delle immagini, bensì un salto qualitativo che faceva della fruizione di un'immagine la sola esperienza possibile:

Lo spettacolo non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini. Esso è invece una *Weltanschauung* divenuta effettiva, tradotta materialmente. È una visione del mondo che si è oggettivata (Debord, *Società dello spettacolo*, 86).

Questa *Weltanschauung* divenuta oggettiva è la "debolezza" tipica di tutto il progetto filosofico occidentale che, secondo Debord, ha da sempre concepito la sfera dell'agire a partire dalla categoria del vedere: "Lo spettacolo, come tendenza a *far vedere* per il tramite di diverse mediazioni specializzate il mondo che non è più direttamente coglibile, trova naturalmente nella vista il senso umano privilegiato che in altre epoche fu il tatto" (*ivi*, 90).

Cavalcando i modi di produzione capitalistica ad essa congeneri, la visione del mondo che comprende l'agire in termini di vedere si oggettivizza, si trascrive materialmente in una società in cui l'apparenza si afferma "affermando ogni vita umana [...] come mera apparenza" (*ivi*, 88). In questa società non è più possibile opporre astrattamente lo spettacolo all'attività sociale effettiva, poiché vi è una sovversione del reale per opera dello spettacolo che iscrive ogni realtà entro se stesso. Nell'attimo stesso in cui lo spettacolo che sovverte il reale è effettivamente prodotto nel reale, la realtà vissuta svanisce nella contemplazione dello spettacolo, essendo risucchiata all'interno del suo ordine: "la realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale. Quest'alienazione reciproca è l'essenza e il sostegno della società esistente" (*ivi*, 87).

Nella società dello spettacolo ogni comportamento sociale, anche quelli apparentemente più distanti dalla situazione contemplativa, avrà dunque un carattere "ipnotico", sarà cioè nella sua essenza una paralisi di fronte ad un'immagine ammaliante: "Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini divengono degli esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico" (*ivi*, 90).

L'ipnosi comportamentale non è qui evocata a caso, visto che la caratteristica della "separatezza" domina la società dello spettacolo come fenomeno pseudo-sacrale, secondo il senso etimologico che il termine "sacro" acquisisce in antropologia:

Nello spettacolo, una parte del mondo *si rappresenta* davanti al mondo, e gli è superiore. Lo spettacolo non è che il linguaggio comune di questa separazione. Ciò che avvicina gli spettatori non è che un rapporto irreversibile al centro stesso che mantiene il loro isolamento. Lo spettacolo riunisce il separato, ma lo riunisce *in quanto separato* (*ivi*, 96).

La parte del mondo che si separa rappresentandosi come superiore è ovviamente l'immagine che, acquistando il monopolio della realtà, affermando il proprio dominio assoluto, conferisce alla società dello spettacolo un carattere unitario in quanto luogo della passività e dell'alienazione:

L'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato (che è il risultato della sua stessa attività inconsciente) si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la sua propria esistenza e il suo proprio desiderio (*ibidem*).

L'effetto sull'agire sociale della pseudo-sacralità dello spettacolo si manifesta, dunque, unitariamente come interdizione all'azione. Nella società dello spettacolo, l'interdetto, gesto fondamentale di ogni sacralità, si universalizza, passando dalla proibizione di un'azione specifica alla proibizione dell'agire in quanto tale. L'unica prescrizione resta quella del contemplare passivamente il mondo realmente rovesciatosi nella propria immagine: "[Lo spettacolo] è il sole che non tramonta mai sull'impero della passività moderna" <sup>17</sup>.

## 1.2. Oltre il senso dell'agire. Dall'interazione all'informazione

L'intuizione di Debord riguardo al comportamento ipnotico dell'individuo nella società dello spettacolo trova, sebbene in un contesto disciplinare e metodologico profondamente diverso, un interessante raffronto nel pensiero di Erving Goffman.

Sin dal principio della sua ricerca, Goffman descrive la vita sociale usando la metafora della rappresentazione teatrale. Il self individuale, il cui culto è nella società moderna l'oggetto sacro di un cerimoniale religioso, sarebbe il prodotto di una scena che viene rappresentata, e non una sua causa:

Il sé, quindi, come personaggio rappresentato non è qualcosa di organico che abbia una sua collocazione specifica, il cui principale destino sia quello di nascere, maturare e morire; è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene rappresentata <sup>18</sup>.

Sebbene Goffman abbia dedicato scarsa considerazione ai media elettronici e al loro influsso sui comportamenti sociali, ritenendoli evidentemente periferici rispetto al tipo di azione sociale che indaga, il suo modello drammaturgico del sé è stato interpretato come riflesso della "transizione da una vecchia economia incentrata sulla produzione ad una nuova economia basata sulla pubblicità di massa e sul marketing, incluso il marketing del self" <sup>19</sup>. Ciò farebbe del pensiero e della ricerca sociologica di Goffman il corrispettivo della nuova esperienza sociale della classe media americana nell'era della televisione, così come il funzionalismo di Parsons lo era stato per l'era della produzione. A noi preme riflettere proprio sul disinteresse di Goffman per l'interazione comunicativa mediata dalla televisione, nell'ipotesi che quest'apparente incongruenza tra l'oggetto privilegiato dalla sociologia di Goffman e la società di cui essa sarebbe rappresentativa indichi, in realtà, il profilo paradossale che l'agire assume in seno a quella stessa società.

La metafora teatrale è per il modello teorico di Goffman del tutto stringente, visto che lo studioso americano ne deriva anche le due grandi categorie in cui si può suddividere il comportamento dell'attore sociale in situazione: comportamento da "retroscena" e comportamento da "palcoscenico", o da "spazio in primo piano". Questa linea immaginaria attraversa ciascun ambiente situazionale, al punto che l'appropriatezza del comportamento dipende in larga parte dalla corretta distribuzione delle singole azioni tra queste due fondamentali categorie.

Com'è noto, il situazionismo indaga i modi in cui l'agire sociale è modellato dalle e nelle situazioni sociali, intendendo con queste i legami di corrispondenza tra particolari contesti e particolari tipi di comportamento che da quegli ambienti sono previsti e che vi sono esibiti<sup>20</sup>. Questi scenari fungono da quadri metacomunicativi che, circondando l'attività del soggetto, permettono di definirne l'identità attraverso la copertura di ruoli prestabiliti secondo delle regole condivise socialmente in base ad un lungo apprendistato culturale. Nel caso di Goffman, l'adozione della situazione come unità di base dell'analisi dell'esperienza sociale, colloca al livello microsociologico della relazione faccia-a-faccia il luogo privilegiato dell'indagine sull'interazione sociale.

Per verificare la fecondità euristica del pensiero di Goffman rispetto all'idea di una "società dello spettacolo", seguiremo la ricostruzione e l'utilizzo che ne è stato fatto da Joshua Meyrowitz, il quale nel suo *Oltre il senso del luogo*, ha indagato l'impatto sociale dei media elettronici<sup>21</sup>. L'originalità del lavoro di Meyrowitz discende proprio dall'aver avvicinato due campi di ricerca apparentemente estranei tra loro, quali la sociologia delle situazioni di Goffman e la teoria dei mass media di Marshall McLuhan, realizzando una sintesi che consente di spiegare l'influsso dei media elettronici sul comportamento sociale in termini situazionistici.

I teorici del medium, com'è noto, pongono l'attenzione sulle potenziali influenze dei media a prescindere dai contenuti che trasmettono, ritenendo che siano le caratteristiche specifiche di ogni medium, più che i contenuti dei singoli messaggi da esso veicolati, a determinare il cambiamento sociale imponendo modelli comunicativi alternativi. A questo quadro teorico di fondo, McLuhan aggiunse la nozione di "equilibrio sensoriale", secondo la quale i media, tanto quelli elettronici quanto quelli tradizionali, sarebbero vere e proprie estensioni dei sensi e dei processi umani, al punto che il passaggio dal dominio di una tecnologia ad un'altra implicherebbe una profonda riorganizzazione senso-motoria, psicologica e cognitiva.

La mente umana è così concepita come un ecosistema in perpetuo mutamento, collocato in un ambiente informativo di cui fanno parte integrante le tecnologie mediatiche in uso:

In effetti, il telefono, la radio, la televisione, i computer e gli altri media concorrono a creare ambienti che, insieme, stabiliscono ambiti intermedi di elaborazione di informazioni. Sono questi gli ambiti delle psicotecnologie.

La televisione, per esempio, è un immaginario collettivo proiettato all'esterno dei corpi della gente, tale da aggregarsi in un processo relativamente coerente e convergente<sup>22</sup>.

Per parte sua, Meyrowitz si propone di trovare un denominatore comune che colleghi lo studio delle interazioni faccia-a-faccia con lo studio dei media, e lo trova in ciò che definisce "struttura delle situazioni sociali". Secondo Meyrowitz, il meccanismo attraverso cui i media agiscono sul comportamento sociale non sarebbe un misterioso "equilibrio sensoriale", ma una ben riconoscibile ristrutturazione dei palcoscenici sociali sui quali interpretiamo i nostri ruoli (Meyrowitz, *Il senso del luogo*, 8). Ciò gli fa ritenere che l'effetto di delocalizzazione prodotto dall'avvento dei media elettronici abbia profondamente modificato la struttura tradizionale delle situazioni sociali, essendo questa fornita in passato dal "senso del luogo", inteso come percezione di sé e dell'altro entro spazi fisicamente separati.

L'evoluzione dei media avrebbe disancorato le situazioni dai luoghi fisici, cambiando i modi in cui trasmettiamo e riceviamo le informazioni sociali. Sarebbe stato così "ristrutturato" anche il rapporto tra luoghi fisici e luoghi sociali, col risultato di creare una nuova logica sociale. I media elettronici avrebbero fuso scenari precedentemente distinti, indebolendo il rapporto tra situazioni sociali e luoghi fisici, con l'effetto di sovvertire la logica che sottendeva i modelli di comportamento situazionale in una società caratterizzata dalla stampa.

Il passaggio cruciale che Meyrowitz compie nel momento di colmare il gap tra teoria dei media e situazionismo sociologico, si ha nella definizione delle situazioni sociali come sistemi informativi.

Nell'interpretazione che ne dà Meyrowitz, lo spazio dell'interazione indagato da Goffman avrebbe il suo elemento qualificante nel fatto di essere un modello di accesso informativo, che produce o conferma la conoscenza reciproca tra gli attori, e presuppone una preliminare condivisione delle informazioni relative alla definizione della situazione: "La situazione sociale può anche essere considerata un 'sistema informativo', vale a dire, un determinato modello di accesso alle informazioni sociali, un determinato modello di accesso al comportamento di altre persone" (*ivi*, 61).

La descrizione fatta da McLuhan dell'impatto dei medium elettronici sulla struttura sociale, indicando che il luogo in quanto tale è in realtà una sottocategoria della più inclusiva nozione di "campo

percettivo”, ci mostrerebbe che i comportamenti accessibili all'esame di altre persone, accesso da cui dipende la definizione stessa della situazione, non sarebbero più soltanto quelli dell'interazione faccia a faccia, che presuppone la compresenza dei due attori in un medesimo spazio fisico. Secondo Meyrowitz, i nuovi mezzi di comunicazione cambierebbero i comportamenti sociali perché, instaurando un continuum percettivo tra ambienti fisici e ambienti mediatici, modificherebbero strutturalmente le situazioni in quanto sistemi informativi, introducendo nuovi modelli d'accesso non legati al luogo. Se ne conclude che:

Se nello studio delle situazioni vogliamo includere gli incontri mediati, dobbiamo abbandonare il concetto secondo il quale le situazioni sociali si limitano a incontri faccia a faccia in luoghi e tempi determinati, e dobbiamo considerare la nozione più vasta e più inclusiva di “accesso all'informazione” (*ivi*, 60).

La distinzione, che Meyrowitz definisce “arbitraria”, tra studi sull'interazione sociale e studi sulla comunicazione mediata viene abolita eliminando la qualificazione restrittiva imposta all'interazione dal vincolo del faccia-a-faccia. Caduta la pregiudiziale che imponeva di limitarsi a considerare soltanto le interazioni faccia-a-faccia, si dischiuderebbe un campo di indagine ed esperienza vastissimo: “Mutando i confini delle situazioni sociali, i media elettronici non si limitano a farci accedere in modo più rapido e completo a eventi e comportamenti. Al contrario, ci danno nuovi eventi e nuovi comportamenti” (*ivi*, 69).

Questa novità, riflesso del nuovo modo di accesso informativo mediatico, consisterebbe principalmente in un nuovo stile comportamentale, che Meyrowitz definisce “comportamento da spazio intermedio o da palcoscenico laterale”. Vale a dire che l'allargamento dell'accesso informativo, dovuto all'ubiquità dei media elettronici, avrebbe eliminato “l'idea dicotomica degli aspetti teatrali della rappresentazione”, costringendo a “integrare nello spettacolo qualsiasi aspetto delle prove divenuto visibile” (*ivi*, 76). L'estensione dell'accesso è triplice: si amplia il numero di soggetti che ha accesso alle rappresentazioni pubbliche, si amplia quantitativamente il numero di situazioni cui ciascuno spettatore accede, e si amplia qualitativamente l'accesso in profondità.

In altre parole, la linea di confine tra il comportamento da scena e da retroscena diviene fluida a causa dell'estensione della visibilità dovuta ai nuovi media. Quest'aumento della visibilità produce, poi,

un cambiamento corrispondente nella natura della rappresentazione, ora caratterizzato dalla presenza sintetica di elementi di entrambi gli stili comportamentali, da scena e da retroscena, ma privati dei loro estremi. In sostanza, l'accesso informativo è concepito da Meyrowitz come un gradiente della visibilità. Una visibilità che nell'era dei media elettronici tende a divenire totale creando un sistema integrato in cui tutto è visibile perché ogni cosa si offre alla vista. Un sistema in cui al comportamento da spazio intermedio da parte dell'attore corrisponde la visione da “palcoscenico laterale” da parte del pubblico (*ivi*, 7).

Sul piano culturale generale, i media elettronici, bruciando i confini spaziali che prima separavano il retroscena dal palcoscenico all'interno di ciascuna situazione, e le diverse situazioni tra loro, avrebbero prodotto nuove tendenze sociali caratterizzate, ad esempio, dalla confusione tra infanzia e maturità, dalla fusione delle nozioni di mascolinità e femminilità, dall'abbassamento degli eroi politici al livello del cittadino medio (*ivi*, 10). Poiché tutte queste identificazioni distinte erano legate al mantenimento di ambiti spazialmente separati, che fondavano la differenziazione identitaria sull'impossibilità di accedere a informazioni di retroscena, venendo meno la seconda, cadono anche le prime. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'allargamento della sfera pubblica, prodotta dal diverso e maggiore accesso informativo consentito dai media elettronici, fa slittare il confine tra comportamento pubblico e privato in direzione del privato. Erano, infatti, le peculiari modalità dell'agire pubblico a essere legate al mantenimento della separazione tra palcoscenico e retroscena (*ivi*, 509).

Meyrowitz valuta piuttosto positivamente questa rivoluzione inavvertita. L'allargamento della sfera pubblica, e la conseguente curvatura privatistica dei significati e dei comportamenti sociali, avrebbe smorzato le grandi passioni e le forti identità ottocentesche, tipiche di una cultura basata sul senso del luogo e sulle sue rigide distinzioni topologiche, ma anche fondato un nuovo ordine, foriero di libertà democratiche (*ivi*, 513). Le ricadute benefiche della decostruzione della struttura sociale legata ai luoghi fisici, si avverterebbero innanzitutto nello smantellamento delle subordinazioni gerarchiche (*ivi*, 511).

Riguardo alla sfera politica, in particolare, rivelando gli spazi reostanti ai vari tipi di pubblico, il nuovo modello di accesso mediatico all'informazione avrebbe avuto un benefico effetto demistificante. Ne sarebbe esempio il ruolo svolto dalla televisione nella

guerra del Vietnam. La ripresa televisiva avrebbe, infatti, inferto un doppio colpo al sostegno alla guerra da parte dell'opinione pubblica. Per un verso, la televisione avrebbe offerto un'inedita prospettiva ravvicinata del nemico, rendendo così particolarmente difficile conservare la logica amico-nemico. Per altro verso, rivelando una prospettiva di retroscena sulla conduzione della guerra, la Tv avrebbe invalidato le interpretazioni univoche di fonte ufficiale (*ivi*, 136).

La brillante teoria di Meyrowitz mostra la corda proprio qui, nel punto in cui incontra il nostro tema, la guerra televisiva.

## 2. Il paradosso del telespettatore

A questo punto dobbiamo prendere le distanze dalla teoria di Meyrowitz. La sua interpretazione dell'ordine dell'interazione come sistema informativo genera un universo aporetico che in parte è attribuibile ad un errore prospettico del suo autore, ma in parte è, invece, il riflesso teorico della paradossale situazione creata dai media nella misura in cui effettivamente modellano gli ambienti simbolici, secondo quanto da lui sostenuto. La nuova realtà socioculturale, rivelata sintomaticamente dalla svolta teorica di Meyrowitz, configura ciò che definiremmo il *paradosso del telespettatore*. Esso emerge con forza, non a caso, proprio in quei passi in cui Meyrowitz applica le sue nuove categorie teoriche all'analisi di situazioni legate alla guerra o alla violenza.

Nel capitolo dedicato all'analisi di come cambino i ruoli sociali col cambiare dei media, Meyrowitz, proponendosi di ridefinire tre grandi categorie di ruoli sociali in termini di modelli d'accesso informativo, prende in considerazione per primi i "ruoli di affiliazione o dell'essere". Nel caso dell'affiliazione, le identità di gruppo si stabilirebbero in base ad un'informazione condivisa ma segreta, che, dal punto di vista dell'interazione sociale, configurerebbe una situazione del tipo "la nostra esperienza vs. la loro esperienza".

Questa dinamica informativo-situazionale corrisponderebbe poi secondo Meyrowitz a un bisogno antropologico primario dell'uomo in relazione alla società: "Il bisogno di vivere esperienze che siano, da un lato, uniche e, dall'altro lato, condivisibili dagli altri" (*ivi*, 88). Sebbene svolto spesso su di un "copione mitico nelle sue dimensioni e nei suoi particolari", quest'impulso sarebbe un elemento significativo di ogni associazione o raggruppamento umano. Do-

vendo precisare la sua idea, Meyrowitz la esemplifica con riferimento a una situazione bellica:

La coesione di un gruppo dipende dalle sue caratteristiche particolari, e questa "unicità" consiste nell'informazione che i membri hanno reciprocamente in comune e che non condividono con i membri di altri gruppi [...]. Per esempio, i veterani del Vietnam condividono l'esperienza di essere stati in una guerra impopolare. Quest'esperienza li unisce, ma al contempo li separa da altre persone (*ivi*, 88).

L'esempio proposto da Meyrowitz suona o significativamente incongruo rispetto alla sua teoria, se si ritiene mal scelto, o palesemente assurdo, se lo si considera un caso particolare effettivamente riconducibile alle categorie generali da essa individuate.

In questa seconda ipotesi, l'identificazione stabilita dallo studio americano tra situazione e sistema informativo lo porta, infatti, a ridurre l'esperienza comune a un'informazione condivisa, generando il seguente paradosso: se l'unicità dell'esperienza bellica consistesse esclusivamente, o principalmente, nell'informazione che i membri del gruppo di combattenti hanno reciprocamente in comune, qualsiasi studioso ben informato sul Vietnam, pur non avendo mai lasciato le stanze di una biblioteca, sarebbe un veterano di quella guerra. Se poi consideriamo l'amara verità di Schopenhauer, secondo il quale ricordiamo della nostra vita trascorsa non più di quanto ricordiamo di un romanzo letto in un remoto passato, dovremmo concludere che l'autore di un'accurata e vivida narrazione fittizia sulla guerra del Vietnam sarebbe un veterano di quella guerra anche a maggior titolo di chi l'ha combattuta.

Ma l'assurdità dell'esempio si spinge ancora oltre: lo spettatore di un programma televisivo d'informazione sulla guerra del Vietnam, che magari abbia anche letto la narrativa e la storiografia sull'argomento, disponendo delle formidabili risorse fornite dall'informazione visiva, e avendo perciò su quei fatti una pluralità e un'ampiezza d'informazione decisamente maggiore di quella accessibile al punto di vista limitato del soldato caduto in combattimento, avrebbe fatto di quella guerra un'esperienza maggiore delle stesse vittime, sulla cui memoria si fonda ogni comunità di veterani di guerra<sup>23</sup>. Una comunità la cui esclusività dipende sempre dall'essere una comunione tra i vivi e i morti, accomunati da un'esperienza di guerra non surrogabile.

L'errore di Meyrowitz è tipico dell'eccesso comune a tutte le posizioni ultracognitivisthe, che vedono nei processi cognitivi gli unici

fattori di definizione della situazione<sup>24</sup>. Sotto un certo profilo, però, l'assurdità dell'esempio di Meyrowitz non dipende da un suo errore teorico, né da un'erronea applicazione del generale al particolare. La sua è, anzi, l'adeguata formulazione teorica di un'assurdità reale: è la stessa definizione della situazione in termini d'informazione a essere strutturalmente aporetica, ma quest'aporia descrive una delle dinamiche reali, e portanti, della società dello spettacolo. Proprio qui si annida il primo aspetto del paradosso del telespettatore in quanto "condizione trascendentale" dell'individuo al tempo della società dello spettacolo: la cultura televisiva, cultura specifica della società nell'età dell'informazione, si basa sul presupposto aporetico della riduzione della situazione a sistema informativo e sul ruolo egemone che la mera informazione riveste nel processo di definizione della stessa.

Meyrowitz fraintende il senso che l'esperienza conserva fintanto che rimane il fondamento della definizione dell'identità sociale e individuale. Un senso che, in passato, le derivava proprio dal sussumere a sé ogni possibile conoscenza e, dunque, dal non ammettere la supplenza di un'informazione che non fosse stata autenticata da una datità esistenziale insurrogabile. È questa la posizione sottesa al "noi vs. voi" dei reduci di guerra, non la presunta rivendicazione di un'informazione esclusiva. Ma il fatto che Meyrowitz ponga incongruamente l'esperienza del reduce ad esempio della propria teoria, aprendosi alle conseguenze aporetiche derivanti dall'aver confuso esperienza e informazione, non è un semplice errore: è il sintomo dell'avvenuto ribaltamento della logica dell'esperienza nella società contemporanea. Il fatto stesso che qualcuno ipotizzi di sostituire il "vissuto" con una semplice informazione, e di poter fondare sulla condivisione di quell'informazione l'identità individuale attraverso l'identità di gruppo, testimonia della deriva generale che trascina la civiltà occidentale nello stadio storico in cui, stando alle parole di Ulrich Beck:

La "logica dell'esperienza" del pensiero quotidiano è come fosse capovolta. Non si risale più solo dalle proprie esperienze fino a giudizi di carattere generale. È piuttosto un sapere generale privo di esperienza diretta a diventare il centro determinante della propria esperienza<sup>25</sup>.

Quando, nella prima metà del secolo scorso, Walter Benjamin profetizzava l'eclissi della narrazione nel mondo contemporaneo come conseguenza dell'affermarsi dell'informazione, modalità comunicativa antagonista, lo faceva proprio perché la narrazione co-

stituiva tradizionalmente l'anello di congiunzione tra linguaggio e mondo, tra ordine della mediazione simbolica e ordine del vissuto empirico. La narrazione sussisteva, infatti, fin tanto che il suo discorso si legava all'esperienza, sia a monte sia a valle del suo prodursi<sup>26</sup>.

Lo sviluppo storico della forma romanzo ci aiuta a capire il punto di crisi in cui ci troviamo con l'avvento dei mass media elettronici, sintomaticamente rivelato dalla confusione tra esperienza e informazione di Meyrowitz.

Il romanzo, espressione letteraria tipica del moderno, era nato proprio dalla consapevolezza dell'impossibilità di rappresentare il mondo, manifestando così la nuova sensibilità riguardo al divorzio tra linguaggio ed esperienza. Una sensibilità che si acuisce, poi, fino all'isterizzazione della realtà da parte del romanzo postmoderno – contemporaneo dell'era dell'informazione ma ancora capace di distanziarsene criticamente, di essere "inattuale" – nel quale il discorso narrativo si sa oramai totalmente liberato, ma anche esiliato, da ogni possibile saldatura e rispecchiamento con l'esperienza. L'avvento della comunicazione elettronica segna, infine, un'ulteriore tappa in questa corsa verso la crisi dell'esperienza.

Ma, mentre nel romanzo postmoderno la pratica di una confusione ontologica tra mondi eterogenei si basa su un programmatico accantonamento dell'interrogazione riguardo al loro statuto di realtà, dettata dall'acutissima e tragica consapevolezza dell'impossibilità di porre questioni epistemologiche riguardanti la correttezza e l'affidabilità dell'informazione<sup>27</sup>, la rappresentazione televisiva, ideologicamente organica al dominio dell'informazione, prospera proprio sulla rimozione di questa consapevolezza.

Ogni preoccupazione nei confronti degli effetti alienanti dei mass media si rivela qui tutt'altro che generica o preconcepita. Essa coglie l'aspetto aporetico della situazione nella quale l'attore sociale moderno deve costantemente riflettere sulla sua esperienza personale proprio mentre questa è ridimensionata o, di fatto, eliminata dalla dipendenza mediatica.

## 2.2. *L'inattuabile ingiunzione ad essere noi stessi*

La problematica costruzione sociale del Sé è il primo aspetto della situazione critica creata dalla preminenza dei mass media nel processo di socializzazione della "società mediata", situazione criti-

ca che traspare in Meyrowitz quando fa dipendere la definizione della situazione, e dunque delle identità individuali, dalla sola informazione.

Tocchiamo qui con mano il nervo scoperto dell'idea di modernità per come è stata teorizzata dai padri della sociologia del XX secolo, Emil Durkheim e George H. Mead, i quali, come spiega Habermas:

ritenevano che i mondi della vita fossero modellati piuttosto da un rapporto divenuto riflessivo con tradizioni che hanno perduto la loro naturale spontaneità; dall'universalizzazione di norme d'azione e da una generalizzazione di valori che sciolgono l'agire comunicativo da contesti strettamente delimitati per concedergli spazi opzionali di maggiore ampiezza; infine, da modelli di socializzazione che mirano a una formazione di astratte identità egoiche<sup>28</sup>.

Riprendendo questo filone classico, Anthony Giddens ha sostenuto che, nella società moderna, dominata da un continuo mutamento socioculturale e dalla scomparsa di un rigido sistema di determinazione sociale della collocazione del soggetto, della sua identità personale e del suo destino individuale, l'attore sociale incontra la propria soggettività soltanto come prodotto di un continuo iter autoriflessivo<sup>29</sup>. Rifacendosi a Giddens, alcuni orientamenti dell'odierna sociologia delle comunicazioni di massa forniscono un'interpretazione irenica di questa problematica caratteristica della tarda modernità, assegnando ai mass media un ruolo centrale e del tutto positivo nel difficile processo di creazione di un'autoidentità da parte dell'individuo moderno. Si sostiene, per esempio, che l'efficacia del flusso televisivo consisterebbe proprio nella sua capacità di tradursi in una serie di "storie" che, insistendo su tematiche comuni e quotidiane, fornirebbero al consumatore di prodotti mediatici modelli cognitivi e comportamentali atti a governare la forte eterogeneità, frammentarietà, dispersione della vita contemporanea. Il singolo, disorientato dalla crisi dei valori sociali, dal tramonto della fede e delle ideologie, troverebbe nelle narrazioni mediatiche, grazie alle quali il telespettatore impara a ordinare il pulviscolo della vita quotidiana secondo una logica narrativa, quel sostegno che l'avvento stesso di una società mediale gli ha tolto<sup>30</sup>.

Ne risulterebbe che il Sé, concepito come risultato di una perpetua riscrittura autobiografica, condotta in collaborazione con i media, sarebbe il prodotto delle loro narrazioni "ordinate secondo le motivazioni, le aspirazioni e gli esiti (successi e sconfitte) che hanno

costruito, fino a quel momento, l'identità del soggetto"<sup>31</sup>. I media svolgerebbero così il loro ruolo di agenti di socializzazione esercitando la funzione narrativa, che si tradurrebbe in azione sociale nella misura in cui l'individuo conforma le proprie condotte agli schemi narrativi appresi durante il consumo televisivo, interpreta le situazioni della vita quotidiana a partire dai modelli cognitivi offertigli dalla televisione e si comporta come un protagonista delle sue fiction preferite.

Questa lettura irenica ignora che la prima, paradossale conseguenza dell'istituirsi di una società post-tradizionale è che in essa l'individualizzazione è il marchio di fabbrica di uno stile di vita collettivo. Vale a dire che, come spiega Ulrich Beck, l'individualizzazione diventa un riflesso obbligato dai modi di vita altamente socializzati delle società moderne:

Questi modi, anche quando l'uomo è ingannato dall'immagine dell'autonomia individuale che gli balza nella testa, possono essere realizzati soltanto con l'associazione di e con la dipendenza da numerose istituzioni. Questo si giustifica essenzialmente con il fatto che nell'accesso alla modernità vengono tagliate tutte le possibilità e tutte le premesse dell'autosufficienza<sup>32</sup>.

Nel campo economico-sociale questo "egoismo dominante delle istituzioni" si traduce nella dipendenza dal rapporto con le istituzioni anche solo per esistere materialmente, per potersi garantire una biografia intesa come sopravvivenza biologica (Beck, *Modernizzazione riflessiva*, 87). Nel campo psicosociale questo "individualismo istituzionalizzato" si ripercuote, invece, nella paradossale dipendenza dagli agenti istituzionali di mediazione culturale per potersi permettere una biografia, per potersi cioè guadagnare un io sociale e un'identità culturale sufficientemente consistenti da divenire soggetti di una storia di vita. Su entrambi i versanti, sia su quello socioeconomico sia su quello psicosociale, si registra un'inquietante fragilità delle biografie sociali, la cui immanente dipendenza dalle istituzioni – appartengano esse al sistema economico o a quello della comunicazione – le trasforma in biografie di rischio, di pericolo o addirittura in esistenze catastrofiche (*ivi*, 88-89)<sup>33</sup>.

Alle "biografie di rischio" corrisponde, sul versante della produzione simbolica dell'identità egoica, la precarietà e l'inconsistenza del Sé socialmente prodotto. Ne è macroscopica dimostrazione la perversa dinamica in virtù della quale nella società dello spettacolo le scelte che guidano l'incerta e aperta autoprogettazione dell'indi-

viduo sono incentivate, condizionate e talora dettate dalle istituzioni massmediatiche.

I media sollecitano nel pubblico l'individualismo proprio mentre alimentano la dipendenza dei singoli dai propri modelli omologanti di individualità, istigano gli attori sociali a crearsi una "biografia fai da te" mentre diffondono schemi massificanti per esistenze individualizzate. Questa situazione paradossale si traduce in una vera e propria forma di dipendenza poiché i modelli istituzionali di esistenza individuale promossi dai mass media, rimanendo nella sfera dell'immaginario, presuppongono e attuano al tempo stesso la recisione del legame con il mondo dell'esperienza vissuta da parte dell'attore sociale, il quale si troverà a dipendere da chi ha alimentato in lui l'esigenza individualistica per la sua soddisfazione. L'attore sociale si troverà, in altre parole, a dipendere dalla televisione per la sopravvivenza della propria identità immaginaria poiché la sua biografia si è interamente costruita nell'elemento immaginario collettivo della televisione.

Il fruitore di prodotti mediatici è così preso nella tenaglia di un doppio obbligo istituzionale all'individualità: da un lato è costretto a conformare la propria condotta di vita a modelli precostituiti di individualismo, che lo escludono dalla ricerca del senso della propria esistenza in una dimensione comunitaria e gli precludono l'accesso alle condizioni sistemiche dalle quali è condannato all'isolamento; dall'altro lato si cronicizza la dipendenza della sua singola storia di vita da queste stesse condizioni sistemiche, pur rimanendo esse al di fuori del suo raggio d'azione e di pensiero. Beck riassume tutto ciò con una formula incisiva quando, con amara ironia, fa notare che "la condotta di vita diventa la soluzione biografica delle contraddizioni sistemiche"<sup>34</sup>. L'individualizzazione, da momento della libertà di scelta, si trasforma per l'individuo in un destino senza scampo poiché nega l'individualità come capacità pratica di autoaffermazione. Inoltre, la vittima della contraddizione sistemica viene colpevolizzata per aver fallito nel buon uso della sua presunta libertà dal sistema. Oltre al danno anche la beffa.

La dipendenza dalle comunicazioni di massa per la definizione del Sé è, dunque, uno dei principali canali attraverso i quali le contraddizioni sistemiche della società mediata defluiscono e si scaricano sull'individualità. Il singolo è obbligato all'individualizzazione ma entro un reticolo di vincoli che lo priva delle risorse che gli sono necessarie a raggiungere quell'obiettivo perché gli sottrae l'esperienza personale e la relazione all'altro quale terreno su cui edificare

autonomamente la propria identità. La privazione di un'autentica dimensione di definizione intersoggettiva e di un ambito di esperienza proprio del soggetto trasformano la spinta verso l'individualità in una condanna allo scacco perpetuo. L'individuo rimane imprigionato in questo doppio legame di ingiunzioni contraddittorie. E paga in prima persona una situazione paradossale, e perciò inavvertita, ma sempre più generalizzata: la dipendenza dall'immaginario collettivo mediatico per la definizione della propria identità, e dunque la sudditanza ai modelli di consumo imposti dal mercato, rientra infatti nel più ampio quadro storico dell'esaltazione della libertà individuale a scapito della dimensione comunitaria. Come ci insegna Zygmunt Bauman, proprio questa "illusoria libertà" è all'origine della tormentosa sfiducia esistenziale, del senso di solitudine e di precarietà che caratterizzano, in chiave sociologica e non psicologica, l'uomo occidentale<sup>35</sup>.

Negli anni Trenta, con la sua idea che l'individuazione avverrebbe tramite la socializzazione, Mead aveva reso meno assiomatica la tesi di matrice liberale, secondo la quale il rapporto tra individuo e società disegnerebbe sempre una relazione di contrarietà<sup>36</sup>. Ciò faceva dell'interazionismo simbolico una teoria latrice di una promessa felicità olistica. Il caso della televisione di guerra da noi analizzato trova posto, invece, nello scenario meno olistico, e meno ottimistico, dipinto da sociologi come Beck e Bauman. Illustrando la struttura discorsiva che è all'origine dell'inconsistenza di un Sé prodotto attraverso la mediazione televisiva, la *war television* ci mostra, infatti, come quella promessa venga tradita quando siano i mass media a guidare il processo di socializzazione.

Se il Sé, come vuole Goffman, in ciò fedele all'eredità di Mead, non ha una causa in una dimensione psicologica o esistenziale autonoma, ma è il prodotto di una scena in cui la soggettività si costituisce rappresentandosi nell'interazione con l'Altro da sé, la scena informativa della televisione di guerra non potrà che produrre un'identità evanescente, precaria, "a rischio". Sia la progressiva convergenza di enunciatore ed enunciatario nell'ibridazione tra telereporter e telespettatore, sia l'attorializzazione dei due attanti della comunicazione in una medesima figura, contribuisce, infatti, a privare la relazione comunicativa della sua sponda simbolica, dequalificandola in quanto interazione effettiva.

Se l'individuo è un attore che recita un personaggio, come vuole la metafora teatrale adottata da Goffman per descrivere l'interazione sociale, se l'individuo diventa la maschera che indossa nella mes-

sa in scena sociale, allora, quando il presunto attore dell'informazione televisiva si presenta al pubblico indossando la maschera dello spettatore, questi sarà confermato nella sua condizione di pubblico amorfo, massificato e privo d'individualità perché mancante di un rapporto con l'altro da sé, e perché spogliato di un proprio ambito d'esperienza che non sia la tautologia vuota del guardare la Tv. Quando, nella dinamica di definizione intersoggettiva dell'identità, il presunto soggetto attivo, chiamato a rappresentare un ruolo di fronte ad un pubblico, si rappresenta come pubblico passivo dinanzi alla devastazione di un mondo inaccessibile all'esperienza, la struttura identitaria che risulterà dall'esperienza di entrata e uscita dal ruolo di telespettatore non potrà che essere un guscio vuoto.

Se il Sé è un semplice gancio al quale vengono temporaneamente appese le interpretazioni incrociate risultanti dal gioco di proiezione e introspezione dell'interazione simbolica, il gancio del *Telespettatore totale* rimane nudo, solo, precario.

### 2.3. Un teatro senza attori

Abbiamo visto quanto nella società mediatica la dipendenza dell'individuo dalla comunicazione di massa, e dunque dal sistema autonomo dell'informazione, renda problematica la definizione del Sé. Vi è un secondo aspetto del problema strettamente collegato al primo: l'esperienza, perdendo la sua autorità di tramite indispensabile per il concepimento di sé nel rapporto con gli altri, e con il proprio mondo, smarrisce anche il suo collegamento necessario all'agire.

Nelle società tradizionali, l'assunzione dell'esperienza come orizzonte fondante del conoscere implicava che non vi potesse essere conoscere senza patire, che le situazioni per definirsi dovessero essere "sentite" oltre che rese note<sup>37</sup>. Ma questo non significava soltanto che le risonanze emozionali entravano a pieno titolo nella definizione della situazione, accanto ai fattori puramente cognitivi, significava anche che non poteva esserci costituzione di senso al di fuori di un'interazione effettiva. Per fare esperienza si deve conoscere attraverso il patire in prima persona, e patire attraverso l'interagire con gli altri e con la realtà. La riduzione della situazione sociale a un sistema informativo, eliminando l'esperienza quale base della conoscenza, strappa anche alla radice la necessità di un'interazione effettiva.

Tocchiamo qui l'altro aspetto della condizione paradossale del

telespettatore. L'evanescente identità di telespettatore prescinde e preclude l'esperienza, ma prescinde e preclude anche l'azione. Come già detto, il *paradosso del telespettatore* indica la condizione assurda dell'attore sociale ridotto a spettatore, dovuta in larga parte al processo di riduzione dell'esperienza a informazione, che si esaspera con l'avvento dell'informazione visiva mediata. Ma questa condizione paradossale, in quanto essenza della precarietà e dell'inconsistenza dell'identità sociale nell'era elettronica, oltre al progressivo diradarsi del soggetto d'esperienza, comporta anche la progressiva atrofia dell'azione come suo presupposto e sua manifestazione principe.

Come dimostra il rapporto di proporzionalità inversa che s'istituisce tra spettacolarità e visibilità con la guerra mediatica, nella società tardomoderna tutto sembra sottostare alla legge del più che diventa meno. La maggiore libertà della costituzione riflessiva del Sé, teorizzata da Giddens, si ribalta nella dipendenza dalle istituzioni sociali e mediatiche, producendo biografie di rischio e identità friabili. Analogamente, l'allargamento della sfera pubblica conseguente all'ampliamento dell'accesso informativo consentito dai media elettronici (Meyrowitz), contrae lo spazio dell'agire. Con il venir meno della costrizione in ambienti spazialmente separati, che fondava la differenziazione identitaria sulla limitazione delle informazioni cui si poteva accedere, non soltanto diventa più incerta l'identità, ma anche più rara l'azione. Venendo meno l'idea dicotomica degli aspetti teatrali della rappresentazione, viene meno la rappresentazione stessa. L'estensione dell'ambito del visibile al retroscena proietta una ribalta ampia quanto il mondo ma, proprio per questo, popolata soltanto di spettatori.

Quando Goffman sottolinea che "non tutto il mondo è un palcoscenico - sicuramente non tutto il teatro lo è"<sup>38</sup>, con il suo residuo realismo, sta indicando un dispositivo essenziale alla costruzione della realtà nella divisione tra ribalta e retroscena. Ne è riprova il fatto che l'espansione illimitata di una ribalta mediatica che arriva a coincidere con il mondo intero, derealizza il mondo e confina l'individuo nella posizione dello spettatore. Nessun attore calca più lo sconfinato palcoscenico del mondo illuminato a giorno. Ecco il *paradosso del telespettatore*: quando l'intero mondo viene fatto oggetto di uno spettacolo, non vi è più spettacolo perché non vi è più teatro; l'estensione massima della scena coincide con la scomparsa della rappresentazione perché l'incenerimento della linea di confine tra ribalta e retroscena fa crollare anche la quarta parete invisibile

tra palcoscenico e platea, lasciando in scena soltanto gli spettatori, attoniti, immobili e ignari.

L'esempio della televisione di guerra dimostra che ha ragione Marc Augé quando definisce un non-luogo lo "spazio pubblico allargato", creato dall'illimitato accesso informativo.

Due sono le caratteristiche che definiscono un non-luogo secondo Augé, ed entrambe sono negative: il non-luogo *non* è un luogo empiricamente identificabile, ma lo spazio creato da uno sguardo che lo prende per oggetto; il non-luogo è lo spazio dove *non* si esprimono le identità, le relazioni, la storia, che sono le caratteristiche espressive dei luoghi<sup>39</sup>. La televisione, nel momento in cui ingurgita il mondo, lo trasforma in un immane non-luogo creandolo come spazio proiettato dal suo sguardo onnipotente che tutto prende a oggetto, ma nel quale non si possono più iscrivere i segni delle identità, delle relazioni, della storia<sup>40</sup>.

A questo tipo di riflessione Augé viene spinto dall'atto di guerra dell'11 settembre e dalle sue conseguenze militari, che sembrano ridefinire il nostro rapporto con i rischi della storia creando uno "spazio pubblico planetario". Nel tentativo di misurarsi con il nuovo concetto di spazio pubblico, scaturito da questo "cambiamento di scala" nella valutazione degli avvenimenti che fanno la storia, Augé s'imbatte in ciò che ha definito il "paradosso del telespettatore". Questo si manifesta nella "distorsione" cui va soggetto il concetto di spazio pubblico - come luogo di elaborazione dell'opinione o luogo del dibattito collettivo, e dunque di iscrizione degli avvenimenti che definiscono l'identità, le relazioni e la storia - nel momento in cui trova posto nel non-luogo televisivo:

Ci si dice, per esempio, che la televisione è diventata la nuova agorà, il luogo dove gli uomini politici si spiegano, dove sono interpellati, dove giornalisti e politici discutono e dove siamo informati sullo stato dell'opinione [...]. Ma ciò che sottintende questo spostamento dell'agorà allo schermo, è anzitutto una sorta di scissione nella persona del telespettatore tra quel che è nella sua vita pubblica, professionale, e quel che è come consumatore di informazione<sup>41</sup>.

La distorsione che interviene nel senso dell'aggettivo "pubblico" quando lo "spazio pubblico" viene alloggiato nel non-luogo televisivo, richiama la metafora teatrale: il telespettatore, considerato come mutazione antropologica, è l'effetto della scissione dell'individuo che, posto davanti allo schermo, "è parte del pubblico nel senso teatrale del termine". La creazione di uno spazio pubblico planetario

attraverso i mass media fa sì che l'intero pianeta ci venga sottoposto nel modo in cui "si sottopone uno spettacolo teatrale al pubblico":

Non siamo gli autori del copione, siamo solo chiamati a dire ogni tanto ciò che pensiamo, oppure siamo invitati a scegliere tra un'interpretazione e un'altra, un regista e un altro. Non basta: spesso siamo avvertiti della scelta che abbiamo fatto ancor prima di esserci pronunciati (Augé, *Diario di guerra*, 89).

Il nuovo significato aberrante assunto dell'aggettivo "pubblico" indica qui il trionfo dell'atteggiamento passivo e individualistico del consumatore come effetto paradossale dell'avvento di uno "spazio pubblico planetario". Una dimensione nella quale non essere autori del copione significa non essere attori della rappresentazione, non comportarsi da attori anche quando l'evento ci riguarda e colpisce in prima persona<sup>42</sup>.

Un secondo esempio, tratto da Meyrowitz, riguardante questa volta non la guerra del Vietnam, ma un caso di violenza criminale e politica che contribuì a generarla, ci fornisce l'immagine simbolo del paradossale statuto "spettatoriale" descritta da Augé.

A sua volta Meyrowitz lo trae l'esempio da McLuhan. Nel corso dell'analisi su come i media elettronici, mutando i confini delle situazioni sociali, integrando cioè sfere d'interazione prima separate, creino nuovi eventi e nuovi comportamenti, Meyrowitz cita un episodio valorizzato da McLuhan: l'uccisione di Lee Oswald, il presunto assassino del Presidente Kennedy, da parte di Jack Ruby. A proposito delle reazioni dei presenti a quello sconcertante accadimento, McLuhan nota che "quando sparò a Lee Oswald, Jack Ruby era circondato da presso da poliziotti paralizzati dalle telecamere"<sup>43</sup>.

Poiché McLuhan non approfondisce quest'osservazione, Meyrowitz la interpreta attribuendo la paralisi delle guardie al loro disorientamento dinanzi a un duplice pubblico, quello dei presenti e quello dei telespettatori, che metteva in crisi la definizione situazionale del ruolo di guardia:

Dovevano rappresentare i loro ruoli per i presenti o per gli spettatori televisivi? La loro presenza doveva intimidire le folle e reagire immediatamente a disordini concreti? O dovevano impersonare il simbolo muto e rigido dell'autorità per il collage televisivo? (*Oltre il senso del luogo*, 70).

L'osservazione di McLuhan si colloca in un contesto in cui lo studioso canadese sostiene che la Tv, in quanto medium "freddo",

favorisce la "partecipazione in profondità a una consapevolezza comune" da parte del pubblico, ma in cui sottolinea anche "l'effetto di intontimento radicale" prodotto dalla scena televisiva e la sbalorditiva "reazione calma e fredda delle masse" di fronte ad un evento che, se trattato in assenza della televisione, probabilmente avrebbe avuto "conseguenze del tutto diverse" (McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, 358).

Perciò, a nostro avviso, l'interpretazione di Meyrowitz è fuorviante perché riduttiva. L'esempio è effettivamente estremo, come riconosce lo stesso Meyrowitz, ma non perché spropositato, bensì perché estrema è la realtà che esemplifica. La nuova situazione in cui si trovavano a vivere gli americani dell'epoca di Kennedy, esemplificata dalla posizione di scacco in cui versano gli agenti che avrebbero dovuto difendere Oswald, non è quella di chi si accorge di "agire in nuove arene, davanti a nuovi pubblici, e di avere accesso ad altri pubblici come altri pubblici, in modi nuovi e confusi, possono accedere a loro", come sostiene Meyrowitz. La nuova situazione è quella di un intero corpo sociale ridotto dalla condizione di attore a quella di spettatore. Da questo punto di vista, la paralisi colpisce gli agenti non in quanto attori sociali, divenuti incapaci di recitare il proprio ruolo di fronte a un nuovo pubblico ignoto, ma in quanto spettatori televisivi. La loro passività è sì sorprendente rispetto al tradizionale ruolo di agenti di sicurezza, che ancora nominalmente conservano, ma perfettamente conforme alla condizione di telespettatori, cui li confina il loro nuovo essere sociale.

Una condizione evocata dalla presenza delle telecamere ma anche dal più generale contesto storico dell'assassinio di Kennedy: siamo di fronte all'evento mediatico raffigurante la morte del primo presidente compiutamente mediatico della storia americana, il cui narcotico carisma televisivo diviene, non a caso, punto d'origine e simbolo di una nuova fase della storia. Una fase caratterizzata dall'impossibilità di discernere tra realtà e finzione, che ci precipita tutti in un cosmo al tempo stesso paranoico ed estetizzante, in cui la Storia è ridotta a una divisione della psichiatria e delle comunicazioni di massa, e il suo svolgersi è un tutt'uno con il flusso inarrestabile e indecidibile delle immagini televisive<sup>44</sup>.

Letta in questo modo, la paralisi che cala su chi avrebbe dovuto e potuto agire per impedire l'assassinio di Oswald è sì, dunque, effetto della presenza delle telecamere, ma non perché gli agenti di custodia siano nell'imbarazzo di dover recitare dinanzi a un pubblico di cui non conoscono identità e confini, ma perché l'ubiquità del

sistema mediatico fa di loro, e di chiunque altro, una parte del pubblico televisivo. L'americano medio degli anni Sessanta ha vissuto l'evento capitale della propria storia nazionale, l'assassinio di Kennedy, in posizione di spettatore televisivo, e gli agenti di custodia di Lee Oswald, il presunto assassino del Presidente, non hanno fatto eccezione a questa norma<sup>45</sup>. Anch'essi sono raggelati nella loro stolidità postura di spettatori dal ghiaccio che il medium freddo della televisione fa calare sul mondo dell'azione.

Questa è la lettura di quelle immagini storiche che è stata fornita dallo sguardo letterario, la cui angolatura rivelatrice ha trovato espressione in *Libra*, il capolavoro con cui Don De Lillo racconta in chiave postmoderna la vita di Lee Harvey Oswald.

De Lillo ci rivela che il paradosso dello spettatore attanaglia non soltanto gli agenti di custodia, che avrebbero dovuto agire per difendere l'assassinio del Presidente, e che invece rimangono narcotizzati dalla presenza delle telecamere, ma anche lo stesso Oswald. Oswald, infatti, è doppiamente passivo. È passivo perché vittima inerme di un'uccisione, bersaglio immobile dei colpi di Jack Ruby, ma è anche passivo perché complice dell'atto che gli toglie la vita in quanto spettatore compiaciuto della propria morte: "Oswald si vedeva immortalato dalla telecamera mentre lo sparo lo colpiva. Attraverso il velo del dolore guardava la televisione [...]. Lee guardava se stesso reagire alla vampa perforante del proiettile"<sup>46</sup>.

Come suggerito da Frank Lentricchia, il momento della definitiva dissoluzione della sua persona fisica nella morte, coincide così per Oswald con una "rinascita mediatica"<sup>47</sup>. L'apoteosi televisiva del suo assassinio soddisfa, infatti, la costitutiva mitomania che per un'intera esistenza aveva spinto Lee Oswald a vivere in vista della fusione con la Storia. Per tutta la vita, infatti, il mitomane aveva aspirato a una leggenda postuma, capace di intrecciare retrospettivamente in una trama compiuta i frammenti dispersi e le identità molteplici della sua esistenza empirica. L'episodio tragico della morte del presunto assassino di Kennedy, presentandosi anch'esso all'insegna della costante dissociazione autoptica che ne ha scandito l'intera vita, rende perciò Lee Oswald la paradigmatica incarnazione della passione voyeuristica, che è la passione del nostro tempo in quanto epoca dominata dal paradosso del telespettatore<sup>48</sup>:

C'era un particolare nel volto di Oswald, un'occhiata alla telecamera prima che gli sparassero, che lo metteva qui, tra il pubblico, in mezzo a noi, insonni nelle nostre case - un'occhiata, un modo di dirci che sa chi siamo e come ci sentiamo, che ha portato le nostre percezioni e le nostre inter-

pretazioni dentro il senso di quel crimine. Qualcosa nello sguardo, un'intelligenza sorniona, qualcosa di estremamente breve ma di vasta portata, un contatto quasi cancellato dal riverbero, ci dice che lui è fuori da quell'istante, fuori a guardare insieme a noi (*Libra*, 415).

### 3. *Where is the action?* Il telespettatore come modello dell'attore sociale

A conclusione del ragionamento sin qui condotto, pare di poter dire che il paradossale riduttivismo, grazie al quale Meyrowitz arriva a considerare l'interazione sociale alla stregua di un mero scambio di informazioni, discende dal leggere la trasformazione dei comportamenti sociali dovuta all'impatto dei media elettronici nei termini dell'attore che recita davanti a un nuovo pubblico, quando invece il mutamento della struttura sociale prodotto dall'imperio della televisione consiste, a nostro avviso, nel ridurre l'attore sociale allo spettatore televisivo.

Stiamo così avanzando l'ipotesi che la nuova omogeneità delle regole che presiedono alla rappresentazione sociale, in quelle che un tempo erano situazioni diversificate, e il nuovo comportamento sintetico dominante, dettato dalla fusione di ambienti e situazioni d'interazione precedentemente distinti da una segregazione spaziale, non siano quelle di un attore che agisce in uno spazio intermedio, sul quale un pubblico allargato gode di una visuale da palcoscenico laterale, ma quelle tipiche di un uomo ridotto alla condizione di spettatore totale.

In altre parole, Meyrowitz perderebbe di vista il fatto che il modello drammaturgico di Goffman era un modello attoriale e non spettatoriale. Questa svista consente a Meyrowitz, non soltanto di estrarre la situazione dal luogo come spazio fisico, ma anche di privare l'essere-in-situazione dell'agire che gli è essenziale. La teoria di Meyrowitz finirebbe così per diventare un'espressione più che una comprensione di ciò che abbiamo definito *paradosso del telespettatore*<sup>49</sup>. Come spesso accade ai tentativi di approntare un modello di comprensione dell'inafferrabile complessità post-moderna, anche la teoria di Meyrowitz finisce con l'assumere valore sintomatico piuttosto che diagnostico rispetto alla realtà che vorrebbe rappresentare.

Bisogna perciò rimettere in discussione l'equazione, data per scontata dalla sociologia delle comunicazioni di massa, tra attore

sociale e fruitore mediale. È questo, infatti, il punto d'arrivo di quella linea di pensiero sociologico, che vede nei mass media gli agenti di un processo di socializzazione capace di modellare le condotte individuali, offrendo schemi di comportamento funzionale in cui identificarsi e riconoscersi<sup>50</sup>. L'inequivocabile constatazione sociologica secondo cui l'attore sociale è oggi, nella società mediatica, un fruitore mediale, non implica necessariamente il reciproco, cioè che il fruitore mediale sia, in quanto tale, un attore sociale, né implica che la fruizione mediatica abbia degli effetti positivi, diretti o indiretti, di breve o lunga durata, sull'agire. Per un verso è la qualificazione della fruizione mediale come un "fare", o come collegata alla sfera della prassi sociale in un rapporto di causa-effetto, che va messa in discussione. Per altro verso, è l'effetto dei media sull'essere sociale in quanto definito dal concetto di azione che va interrogato.

Non è la semplice passività cognitiva dell'utente televisivo a essere in gioco, ma la scomparsa stessa dell'azione dalla sfera sociale come effetto di lungo periodo dell'efficacia dei media in quanto agenti di socializzazione. Canonizzando l'attitudine spettatoriale, la televisione, più che fornire modelli di condotta socialmente funzionale, sembra, infatti, rappresentare un anti-modello generale dell'azione.

È necessario, dunque, tornare a chiedersi se alla rappresentazione dell'attore neotelevisivo del Sé come spettatore (abbiamo visto essere il caso del reporter di guerra) non corrisponda forse la progressiva riduzione dell'individuo che vive nella società dello spettacolo al ruolo esclusivo di telespettatore. E se questa riduzione consenta di parlare d'interazione pur in assenza di un faccia-a-faccia, o se invece l'assenza d'interazione tra spettatore e interfaccia televisiva, riflesso speculare dell'assenza di interazione tra Tv e realtà, non azzeri l'interazione nell'universo della socialità mediatica.

La risposta a queste domande cruciali è, a nostro avviso, già abbozzata nell'uso che Meyrowitz fa di Goffman. La visione guercia che lo studioso di mass media riporta della problematica dell'interazione sociale, sviluppata dalla sociologia del faccia-a-faccia, è speculare alla mutilazione che l'avvento della televisione ha inflitto all'agire sociale. L'accecamento ideologico di Meyrowitz gli impedisce, come già detto, di vedere che il modello drammaturgico di Goffman era un modello attoriale, non spettatoriale. Ciò che qui si perde di vista è che nell'interazione simbolica, la dimensione del faccia-a-faccia è una qualificazione relazionale che si lega indissolubilmente al momento dell'azione. La rappresentazione di sé dell'in-

dividuo sociale è una forma dell'agire incapsulata in una forma del conoscere, laddove Meyrowitz, considerando le situazioni come meri sistemi di accesso informativo, annulla proprio l'agire, elemento costitutivo dell'essere sociale, nella cognizione. Si consuma così uno slittamento inavvertito dalla sfera pratica a quella teorica, mentre ciò che conta nelle situazioni per come sono descritte da Goffman, non è il sapere in quanto tale – non c'è un'epistemologia del Sé, poiché il Sé come substrato sostanziale non esiste nemmeno – ma il manifestarsi dell'individuo in coincidenza totale con il proprio essere nell'azione.

A questo riguardo risulta rivelatore il confronto con la situazione bellica, codificata dalla tradizione eroica. Sebbene Goffman non abbia privilegiato l'esame del combattimento marziale, la situazione di guerra sembra esemplare nel suo concetto di agire sociale. La cultura marziale tradizionale e la sociologia di Goffman condividono, infatti, non soltanto la centralità insopprimibile della relazione faccia a faccia, ma anche il profilo simbolico e rituale del concetto di azione. Sono accomunate dall'idea del carattere rituale dell'interazione e dalla convinzione, di derivazione durkheimiana nel caso di Goffman, che la sfera del sacro sia il centro fondante del legame sociale.

Goffman privilegia, infatti, l'uso del termine "azione" in riferimento "a situazioni di tipo speciale", a carattere fortemente rituale, definite per contrasto con altre situazioni in cui, pur essendoci ovviamente la presenza di movimento fisico da parte dell'essere umano, non si può dire che vi sia "azione"<sup>51</sup>. Questa definizione specifica e ristretta dell'azione la sottrae al concetto generale e allargato di agire del funzionalismo, tipico della teoria sociologica di Parsons. L'uso specifico del termine "azione" da parte di Goffman vale allo stesso modo dell'uso connotativo di "vita" che, se usato in modo descrittivo, è termine massimamente inclusivo, ma se declinato in un'accezione vitalistica, indica soltanto quei rari ed esclusivi momenti del vivere in cui l'esistenza umana attraversa un'esperienza di intensificazione. Un parossismo nel quale, per via di sineddoche, alcuni rari momenti definiscono il tutto, di cui pure sono parti minime.

Le qualità che, nella visione di Goffman, fanno del mero agire un'azione, sono l'azzardo, la consequenzialità e la faticità. Secondo Goffman, l'azione è sempre più presente mano a mano che aumentano l'entità della posta in palio nell'agire, il tasso di azzardo e la problematicità del suo risultato (*Rituale dell'interazione*, 208);

mentre dalla sua sfera vengono escluse tutte le attività del quotidiano grigiore:

Abbiamo già detto che vi è azione dovunque il soggetto assuma coscientemente rischi suscettibili di conseguenze che egli percepisce come evitabili. Generalmente non vi sarà azione nella routine dei giorni di lavoro sia a casa che sul posto di lavoro (*ivi*, 223).

La guerra presenta tutte queste caratteristiche al massimo grado. In particolare, spingendo il rischio e la consequenzialità fino alla morte, la guerra è per eccellenza l'ambito della faticità, definita da Goffman come capacità di un "piccolo tratto della vita di un individuo" di influire e determinare il resto di essa (*ivi*, 183).

Nell'analisi degli speciali "luoghi in cui l'organizzazione fisica e sociale è strutturata in modo da facilitare il verificarsi dell'azione", Goffman predilige i giochi in cui l'azzardo non è mortale: i rituali malavitosi di prestigio e gli sport. Ma avendo egli designato con il termine azione "quelle attività che sono suscettibili di conseguenze problematiche e che sono intraprese come fini a se stesse" (*ivi*, 212), ci pare lecito ritenere che la guerra, quantomeno nella sua idealizzazione eroica, possa essere ritenuta il luogo culturale per eccellenza dell'azione così definita. Del resto, lui stesso presenta il duello alla pistola come uno dei luoghi per antonomasia dell'azione (*ivi*, 238).

Il concetto di guerra eroica evidenzia, infatti, il nesso di presupposizione reciproca che, secondo la tradizione, legava costitutivamente l'elemento dell'azione con quello della relazione faccia-a-faccia nella struttura dell'interazione. Nel concetto tradizionale di guerra eroica, la nozione di azione e quella di rapporto reciproco e ravvicinato tra due individui erano così strettamente intrecciate da giungere a identificarsi. Nella guerra eroica, agire significava sempre interagire faccia-a-faccia con il nemico. Inoltre, nella visione tradizionale, la guerra era il luogo per antonomasia dell'azione perché il fenomeno bellico, tendendo verso il duello come verso la propria acme, conferiva all'anonimo e ordinario affannarsi quotidiano dell'individuo e dei popoli, quel carattere decisivo, faticoso e destinale che trasformava un mero movimento fisico in un'azione vera e propria<sup>52</sup>. Si trattasse del corpo a corpo tra due singoli combattenti, o dello scontro frontale tra due eserciti, tradizionalmente la situazione bellica è sempre stata pensata come una sorta di archetipo di ogni altra interazione faccia-a-faccia.

Gli aspetti fortemente rituali dell'agire guerriero, il culto dell'individualità eroica e il suo dischiudere la dimensione del sacro come

centro fondante della società<sup>53</sup>, completano poi il quadro della sintonia tra il concetto di azione di Goffman e l'ideale guerriero tradizionale, che poneva nel duello tra campioni il cuore dell'esperienza bellica.

L'intrinseco finalismo che la tradizione attribuiva all'esperienza guerriera dipendeva proprio dal riconoscere il duello come "momento della verità". Il carattere estremo assunto dall'interazione in situazione di guerra s'imponeva come origine del vincolo comunitario e ideale regolativo dell'agire sociale nella misura in cui il guerriero eroico, disposto a morire per la gloria conferitagli da un gesto valoroso, si offriva all'azione come dimensione ultimativa e rivelatrice del Sé. Distinguendosi agli occhi degli altri membri del suo gruppo sociale nell'azione valorosa, egli trovava in punto di morte un'identità che la memoria eternante dei posteri avrebbe reso perenne e definitiva, cementando attorno ad essa il vincolo comunitario. L'impegno a portare a termine questa identificazione di sé nell'azione faticosa si spingeva fino al punto di disporsi a soccombere in essa per sopravvivere nel ricordo.

Consapevolmente o inconsapevolmente, la retorica bellica ufficiale raffigurava spesso la lotta a morte richiesta dalla situazione di guerra come una lotta di "puro prestigio" in senso hegeliano: al cospetto della morte, volontariamente fronteggiata, l'individuo, o la nazione, prendeva coscienza di sé, e contemporaneamente rivelava agli altri la propria identità, sciogliendosi da ogni sua determinazione particolare nel rischio assoluto della morte. L'identità individuale, come risultante dell'autocoscienza, e l'immagine pubblica del guerriero, risplendente nell'aureola gloriosa, finivano così col coincidere in una manifestazione di coraggio che, proprio perché "esteriore", affidava al riconoscimento intersoggettivo la definizione dell'essere più proprio dell'individuo.

La cultura premoderna della guerra-duello esibisce, dunque, una forte continuità con il culto dell'individuo che, secondo Goffman, è l'oggetto della vita religiosa nella società moderna. Com'è noto, nei piccoli riti, apparentemente banali, di cui è intessuta la vita quotidiana, Goffman ravvisa la presentazione del Sé come "parte di un oggetto cerimoniale, qualcosa di sacro che deve esser trattato con la dovuta attenzione rituale e che, a sua volta, deve esser presentato agli altri nella giusta luce" (*Rituale dell'interazione*, 99). Rispetto a questi riti minori, la luce della gloria, in cui l'individualità guerriera rifulgeva per l'eternità, rappresentava la situazione d'eccezione, il momento straordinario che interrompe, e al tempo stesso

fonda, l'ordine rituale del quotidiano culto del Sé. La guerra-duello si propone così come il luogo in cui l'ordine rituale dell'interazione quotidiana trova, ad un tempo, la propria origine e la propria fine nell'eccezionalità che interrompe e fonda la normalità.

Allo stesso modo, il carattere strategico di ogni interazione<sup>54</sup> raggiunge il proprio punto di fusione allorché la guerra, ambito peculiare della razionalità strategica, abbandona ogni stratagemma a favore del puro valore guerriero, trova nel duello il superamento dell'agire strumentale. Il duello, epitome della guerra<sup>55</sup>, segnava l'autotrascendersi della teleologia strategica in un agire che aveva in sé il proprio fine e il fondamento del proprio valore. Nel confronto mortale tra guerrieri si delineava così anche lo spazio del sacro come ambito di manifestazione del Sé, luogo della sua piena trasparenza.

Quest'ipotesi "rivelativa", insita nell'ideale del combattimento eroico, potrebbe essere descritta, nei termini di Goffman, come situazione nella quale spazio di retroscena e spazio di primo piano vengono a coincidere lungo una linea meridiana su cui, eccezionalmente, l'essere e l'apparire s'incontrano.

Questa presunta piena trasparenza del Sé nella situazione di guerra rafforza, piuttosto che confutare, la tesi centrale secondo cui il self sarebbe un "effetto drammaturgico" che emerge da una rappresentazione scenica. Se è vero che, nella visione di Goffman, il self non è un'entità celata dietro gli eventi, ma una formula mutevole per gestirci tra essi, e che ogni situazione prescrive la maschera ufficiale dietro la quale nascondersi, è altrettanto vero che la medesima situazione prescrive pure dove e come trasparire, e la cultura prescrive il tipo di entità che dobbiamo credere di essere per aver qualcosa da mostrare in questo modo<sup>56</sup>. Ebbene, la situazione di guerra, in quanto situazione limite, ci prescrive il coraggio fisico nell'affrontare la morte e il gesto eroico come modi della piena trasparenza di noi stessi. La nostra cultura tradizionale, per millenni, prescrivendoci di agire come guerrieri, ci ha spinto a credere di poter essere un'entità che coincideva senza resti con il gesto sacrificale, ci ha indotto a rappresentarci come uomini che dimostrano chi sono e incontrano la propria verità soltanto in guerra. Il codice socioculturale, che regola senza eccezioni ogni dialettica tra persona e ruolo, tra essere e fare, impostando i modi di manifestazione della nostra soggettività, ci ha illusi di poter trovare nella "prova del fuoco" l'unica realtà non mediata dal gioco ingannevole delle rappresentazioni e delle maschere.

### 3.1. *La mediazione televisiva e il problema della legittimazione della guerra*

Il confronto con la situazione bellica tradizionale, rende tanto più evidente come la mediazione televisiva abbia sottratto la guerra alla sfera dell'azione, per collocarla nella "routine dei giorni di lavoro, sia a casa che sul posto di lavoro", sottraendola anche all'ideologia eroica che la legittimava nel quadro della cultura marziale tradizionale. Sebbene la propaganda faccia ancora largo uso di tradizionali schemi argomentativi della retorica bellica, la verità è che, assieme agli aspetti rituali e sacrali, la guerra perde anche tutte le caratteristiche che le procuravano un'accettabilità sociale e una giustificazione politica. Quest'epocale delegittimazione culturale della guerra si colloca nel contesto più ampio di una generale privazione sociale dell'azione.

Per apprezzare tutta l'entità di questo mutamento, bisogna pensare con radicalità, e dunque tenere fermo che per la grande maggioranza dei cittadini che vivono oggi nel mondo occidentale, vale a dire nelle società a capitalismo avanzato dominate dal sistema dei mass media, la tipica esperienza della guerra è quella che ne ha lo spettatore televisivo. Diventa allora particolarmente significativo l'isomorfismo sussistente tra le trasformazioni subite dall'interazione bellica nell'età della televisione e gli effetti delle comunicazioni di massa sui rapporti sociali in generale: nella "società dello spettacolo", l'assenza di autentica interazione caratterizza sia le condotte belliche sia la loro comunicazione pubblica e decisione politica.

Sul versante propriamente bellico, l'asimmetria tipica dei conflitti dell'era televisiva elimina il faccia-a-faccia da una guerra principalmente aerea e missilistica, oppure terroristica. Guerra condotta, in entrambi i casi, con una sproporzione di forze e/o capacità tecnologiche che, sottraendo ad uno dei due contendenti quasi ogni capacità difensiva e controffensiva, almeno sul piano della difesa e dell'offesa immediate, riduce al minimo l'azzardo e la problematicità dello scontro per l'aggressore, di modo che sparisca quasi del tutto l'autentica dimensione del combattimento, e dunque anche la fatidicità che qualificava l'agire guerriero come massima espressione dell'azione<sup>57</sup>. Sul versante più propriamente mediatico, come si è già ampiamente argomentato, la guerra, in quanto oggetto della rappresentazione televisiva, cioè in quanto immagine trasmessa a distanza da un medium elettronico, elimina il faccia-a-faccia comunicativo sostituendolo con l'interfaccia dello schermo, che funge da

diaframma opaco. A questo modo, il processo di eliminazione dell'interazione, quale autentica dimensione dell'agire, già ben avviato nella modalità di attacco asimmetrico, si completa eliminando anche l'interscambio comunicativo. Non vi è interazione né in guerra né con la guerra né sulla guerra. Alla scomparsa di un fronte nel teatro di guerra corrisponde così l'impossibilità di un confronto con la guerra e sulla guerra da parte dell'opinione pubblica occidentale ridotta a pubblico televisivo.

Proprio quando sembra riportarvela, la struttura discorsiva e il tipo di patto comunicativo soggiacente alla trasmissione in diretta del bombardamento di Baghdad suggella la sottrazione della guerra alla sfera dell'agire pubblico<sup>58</sup>. Questo difetto d'interazione comunicativa si traduce, immediatamente, in un pesante deficit di democrazia politica. Grammaticalizzando l'inattività spettatoriale in relazione all'evento bellico, il discorso televisivo canonizza non soltanto l'assenza di coinvolgimento diretto del telespettatore nell'azione militare in qualità di combattente – estraneità tutto sommato simile a quella del soldato "distanziato" dalla propria supremazia tecnologica – ma anche, e soprattutto, la sostanziale estraneità del cittadino al processo di decisione politica sulla guerra. Il combattente invulnerabile, il telespettatore ignaro e il cittadino impotente diventano, ciascuno a suo modo, figure emblematiche dello svuotamento dell'azione. Il combattente perde le prerogative tradizionali dell'azione eroica, il telespettatore quelle dell'azione comunicativa e il cittadino le prerogative politiche dell'azione democratica.

La mediazione televisiva spoglia, insomma, la situazione di guerra delle caratteristiche che tradizionalmente ne facevano il luogo per eccellenza dell'etica e della politica in quanto luogo dell'azione. In questo modo viene in luce l'effetto più generale di obliterazione dell'agire sociale prodotto dalla sempre più capillare mediazione televisiva della realtà. Considerato da quest'angolo visuale, il ruolo d'interposizione che l'informazione giornalistica e televisiva svolgono tra potere e società cambia completamente di segno. L'episodio militare e comunicativo da noi considerato dimostra che questa terza posizione dei media funge da filtro distorcente piuttosto che da garanzia democratica.

Si è visto, infatti, come nel conflitto del Golfo sia venuta meno la presunta indipendenza dei media rispetto alle istituzioni politiche, compromettendo l'autonomia delle rispettive sfere e l'equilibrio che la compensazione e delimitazione reciproca tra sistema dell'informazione e sistema politico dovrebbe garantire secondo la

teoria sistemica<sup>59</sup>. Su questo piano, abbiamo visto come il potere raggiunga buona parte dei propri obiettivi politici, non attraverso gli effetti diretti dell'azione militare, ma attraverso la mediazione che la rappresentazione televisiva opera su quegli effetti. La partnership produttiva tra governo statunitense e network televisivi ha trasformato il rapporto di forze che sempre ci si augura sussista tra media e politica in un'alleanza basata su sinergie strategiche.

Ma il pericolo più grave che la *war television* rappresenta per la democrazia non dipende tanto da questo uso accidentalmente distorto del mezzo quanto dalla funzione di mediazione che gli è essenziale. A pregiudicare seriamente la vita democratica non è l'occasionale, o abituale, venir meno della "terzietà" dei media rispetto a potere e società, ma l'impossibilità di eliminare la "terzietà" della televisione nel rapporto tra individuo e realtà sociale. La guerra, momento di massima intensificazione critica della vita sociale, non fa che rendere manifeste le aporie insite nella ordinaria dipendenza del cittadino dai mass media per la conoscenza della sua stessa realtà sociale, sottratta all'ambito della sua esperienza diretta.

Su questo piano, si può dire che la politica della *war television* si effettui nell'ambito di una strategia degli effetti di effetti: il dividendo politico degli effetti causati dalla diffusione mediatica delle immagini del bombardamento su Baghdad è cospicuo almeno quanto quello derivante dagli effetti diretti delle bombe. La creazione di questo livello di realtà meta-bellico comporta la progressiva esclusione dell'attore sociale dall'intervento sulle cause del conflitto perché presuppone l'incapacità del telespettatore a stabilire una presa salda, in termini conoscitivi, sulla realtà primaria della guerra stessa. L'esclusione della guerra dalla sfera dell'azione, e la sua ricollocazione nella dimensione della rappresentazione televisiva, eternamente sospesa nell'incisione tra realtà e finzione, sottraendola all'agire sociale, la sottrae anche allo spazio politico democratico. Il fatto che gli effetti e i significati politici dell'azione bellica si producano e si determinino, per il cittadino occidentale, quasi esclusivamente al livello degli effetti e dei significati mediatici, cioè su di un piano retorico, esteriore a quello della realtà materiale del conflitto, indica inequivocabilmente la sottrazione dell'iniziativa politica ai telespettatori cui quelle strategie retoriche sono destinate.

Creando un ambiente simbolico interamente sottratto al suo controllo, i mass media fanno velo tra individuo e realtà sociale. In questo modo il sistema mediatico isola la società dal potere più che collegarvela<sup>60</sup>. Per quanto possa suonare paradossale, il cittadino

della "società mediata", qualificandosi come attore sociale in quanto fruitore mediale, è privato della sua guerra. A privarlo di questa guerra, sulla quale non ha alcuna presa sebbene si combatta in nome suo, non è tanto la disinformazione, sempre ipoteticamente emendabile, quanto la cumulativa e continuata pedagogia televisiva, che insegna quotidianamente a disimparare l'azione civile, democratica e politica, rappresentando la realtà come impossibile.

### 3.2. *La mediazione televisiva e il problema della giustificazione della guerra*

Il filtro mediatico della *war television* provoca, dunque, una distorsione nel rapporto politico con la realtà sociale attraverso una distorsione nel rapporto comunicativo con il medium<sup>61</sup>. Questo filtro agisce ad un livello più profondo di quanto teorizzato da qualsiasi modello di propaganda, pur sempre basato sull'idea di una scarsa obiettività dell'informazione, cui contrapporre una controinformazione corretta<sup>62</sup>. Ma se non è lecito sperare in una seconda, fedele rappresentazione, che ci restituisca la realtà falsata dalla prima rappresentazione distorta, e assieme a essa il quadro entro cui collocare una possibile linea d'azione, proprio l'insopprimibile presenza del filtro mediatico ci fornisce un formidabile argomento contro il ricorso alle armi.

L'effetto mistificante della mediazione televisiva ci pone, infatti, di fronte a una mutazione nella struttura stessa della guerra, che la rende sì aliena all'esperienza individuale sottraendola alla sfera dell'azione, ma per la stessa ragione la rende anche estranea alla sua tradizionale giustificazione politica: anche in assenza di una manipolazione propagandistica intenzionale e dimostrabile, la semplice sovrapposizione del filtro mediatico alla realtà della guerra corrisponde alla cancellazione della consequenzialità che in passato era stata la qualificazione specifica dell'azione bellica<sup>63</sup>. Il filtro mediatico interrompe, in altre parole, la connessione diretta tra cause ed effetti, tra premesse e risultato, tra antecedenti e conclusioni. Questa perdita della piena consequenzialità da parte della situazione bellica ha implicazioni vastissime poiché, anche al di fuori delle culture guerriere arcaicizzanti, cioè nelle democrazie occidentali moderne, la guerra può ancora essere legittimata ideologicamente e giustificata politicamente soltanto se si concepisce secondo il modello eroico del duello.

120

Il paradosso dipende dal fatto che il duello si propone come un dispositivo di produzione di un valore assoluto in quanto *self-enforcing* (auto-rafforzantesi). Vale a dire che in una cultura democratica e nominalmente pacifista la guerra si giustifica soltanto se viene propagandata come forma di contesa differente da ogni altra in quanto il suo risultato riesce a imporre la propria logica. Analizzando la struttura concettuale della guerra, Elaine Scarry ha individuato proprio nell'identificazione tra guerra e contesa il ragionamento cui sia il senso comune, sia gli strateghi militari, ricorrono, oggi come ieri, per giustificare la necessità degli orrori causati dai conflitti armati su vasta scala:

Per la struttura della sua attività, la guerra è una contesa, perché implica un'attività reciproca diretta a un risultato non reciproco, dove l'importanza dell'intento e della causa risiede negli eventi finali, il risultato non reciproco, la sola forma di "conclusione" che, più di ogni altra parte della guerra, fa di essa ciò che è e costringe le persone a ricorrervi come ad una forma di arbitrato quando tutte le altre hanno fallito<sup>64</sup>.

Ciò che consente agli strateghi militari, e a un certo senso comune, di stabilire un'analogia legittimante tra la guerra e la contesa, è dunque la precedente analogia stabilita tra la guerra e il duello. Solo prendendo come modello concettuale della guerra l'immagine di singoli combattenti che si battono in uno scontro decisivo, la guerra può essere concepita come contesa, e dunque giustificata perché necessaria a sciogliere un nodo critico altrimenti insolubile<sup>65</sup>. Nel nostro caso, la finzione di lunghe, insincere e inconcludenti trattative diplomatiche, che precedette il conflitto, servì appunto soltanto a preparare la conclusione secondo la quale la guerra diverrebbe necessaria essendo fallito ogni altro tentativo di dirimere la controversia in conformità a regole pacifiche.

Vi è un secondo aspetto dell'analogia guerra-duello che giustifica il ricorso alle armi come *extrema ratio* per l'arbitraggio di una crisi. La guerra, come anticipato, sarebbe necessaria per il fatto che:

Il suo risultato riesce sempre a imporre la propria logica; il vincitore può realizzare i propri obiettivi perché il perdente non ha il potere di ricominciare la battaglia, non ha la facoltà ulteriore di contestare gli obiettivi o di contestare la natura della contesa, il suo risultato o le conseguenze politiche di quel risultato (Scarry, *La sofferenza del corpo*, 155).

Il periodico riproporsi della crisi irachena nei dodici anni successivi alla prima guerra del Golfo, e l'imminenza di una seconda

nell'attimo in cui scriviamo, dimostrano la falsità di questo assunto implicito nella tradizionale struttura concettuale della guerra. Ciò non toglie che quest'argomento, assieme al primo, venga sistematicamente usato per presentare la guerra come una forma di competizione priva di un equivalente incruento, giustificandola dunque come necessaria.

Il ragionamento che conclude per la sua necessità vale, però, solo nel caso in cui la guerra, come il duello, si presenti come un fenomeno capace di stabilire una piena equivalenza con se stesso. In questo caso, e soltanto in questo, essa appare indispensabile in quanto priva di equivalenti esterni. La piena equivalenza implicherebbe, però, una perfetta simmetria tra processo e risultati, una totale consequenzialità tra cause ed effetti, una perfetta coincidenza tra l'evento e la sua struttura logica, tra la sua storia e la sua ragione. Ciò renderebbe il risultato incontestabile, univoco e definitivo.

Ma la concezione tradizionale della guerra-duello, che attribuisce al conflitto armato la massima consequenzialità, riconoscendovi un sistema *self-enforcing*, diventa insostenibile riguardo ad una guerra televisiva. Con la *war television*, infatti, così come in ogni strategia terroristica, gli effetti di persuasione che la rappresentazione televisiva produce sull'opinione pubblica mondiale diventano la principale, quando non esclusiva, misura dell'efficacia della guerra. La persuasione mediatica indotta dallo spettacolo bellico si sostituisce metonimicamente alla realtà materiale dello scontro, sovrappo-  
nendo ai suoi effetti distruttivi un sistema semantico di secondo grado in base al quale valutarli e risignificarli. Ma nel momento in cui il valore e il significato della guerra vengono a dipendere dalla sua proliferazione immaginifica, al punto che i suoi risultati politici sono misurabili nei termini degli effetti mediatici della rappresentazione televisiva del conflitto, la finzione della guerra/duello non è più sostenibile. Nessuno può più credere che la guerra sia un ambito perfettamente autonormativo, che non dipende da nessun codice semantico esterno e da nessun sistema di classificazione eteronomo per produrre, valutare e interpretare le proprie evenienze. Il che significa che nessuno può più sostenere che la guerra sia legittima perché necessaria quale forma efficace di arbitrato che interviene là dove tutte le altre hanno fallito.

Ancora oggi, a distanza di dodici anni, gli effetti reali di una guerra che era stata presentata come evento chiarificatore e risolutivo, sono avvolti dal dubbio. Ciò si deve in larga parte al fatto che per l'accertamento della realtà stessa di quell'evento l'opinione

pubblica mondiale dipese, e dipende, dagli effetti di senso prodotti artificiosamente dalla sua rappresentazione televisiva.

Quando anche l'orrore bellico diventa oggetto di un conflitto di interpretazioni, quando non è possibile provare la verità o la falsità delle manifestazioni fenomeniche della guerra, quando persino la rappresentazione della violenza estrema, nocciolo duro di ogni concetto di fattualità empirica, diventa indicibile agli occhi del telespettatore, quando nemmeno la certezza antropologica della morte arretra le fluttuazioni della suggestionabile opinione pubblica mondiale, l'argomento che giustifica il ricorso alla guerra in quanto *extrema ratio* perde ogni ragionevolezza. Quando la scena tragica è dominata dalla retorica dell'effetto mediatico, nessuno può sostenere con ragione che la guerra riesca a imporre una logica, per quanto crudele.

#### 4. Lo spettacolo come meta-frame, ovvero la War Tv come istituzione totale

Già alla fine degli anni Quaranta, esaminando le profonde modificazioni apportate alla struttura sociale dalla presenza massiccia dei media, i teorici dello struttural-funzionalismo indicarono nella passività indotta nel cittadino da una prolungata esposizione a grandi quantità di informazioni uno dei principali pericoli insiti nell'espansione delle comunicazioni di massa. La percezione di quella minaccia diede vita alla ben nota ipotesi della cosiddetta "disfunzione narcotizzante", che intravedeva all'orizzonte la creazione di "grandi masse di popolazione politicamente apatiche e inerti":

Il cittadino interessato ed informato può compiacersi per tutto quello che sa, senza accorgersi che si astiene dal decidere e dall'agire. In breve, egli considera il suo contatto mediato col mondo della realtà politica, il leggere, l'ascoltare la radio e il riflettere, come un surrogato dell'azione. Egli giunge a confondere il conoscere i problemi del giorno col fare qualcosa in proposito [...]. Che i mezzi di massa abbiano migliorato il grado di informazione della popolazione è evidente. Eppure può darsi che, indipendentemente dalle intenzioni, l'espansione delle comunicazioni di massa stia distogliendo le energie umane dalla partecipazione attiva per trasformarle in conoscenza passiva<sup>66</sup>.

Lazarsfeld e Merton lanciavano quest'allarme quando ancora la televisione non aveva fatto la sua comparsa, egemonizzando la scena informativa e affermandosi come principale agente di socializzazione della società mediatica. Quando ciò accadrà, la preoccupazio-

ne per gli effetti sociali "passivizzanti" della televisione si sposterà dalle presunte modificazioni atteggiamentali-comportamentali indotte dai mass media al ruolo svolto dalla televisione nel processo di costruzione sociale della realtà<sup>67</sup>.

Secondo questo nuovo paradigma teorico, l'individuo, venendo sempre più a dipendere dai media per la conoscenza di grandi fette della sua stessa realtà sociale, sottratta alla sua esperienza diretta, andrebbe soggetto a un rimodellamento profondo delle proprie strutture cognitive, che si estenderebbe ben oltre l'ambito delle singole rappresentazioni. Dacché ogni mezzo di comunicazione sarebbe portatore di una sua logica, la dipendenza da esso creerebbe una distorsione nella rappresentazione della realtà sociale e politica peculiare della logica di quel tale medium. La passività del teledipendente sarebbe allora una conseguenza della "spettacolarità", tratto saliente della logica televisiva<sup>68</sup>.

Con l'avvento, negli anni Ottanta, della cosiddetta neotelevisione, articolata come un testo autoriflessivo capace di incorporare il proprio pubblico sotto forma di enunciario iscritto, si rafforza la verosimiglianza della tesi che intuisce un nesso strutturale tra spettacolarità e passività. A questo proposito, proprio sul finire degli anni Ottanta, Umberto Eco ha sostenuto che, nel momento in cui la televisione si afferma come finzione assoluta, il pubblico tende a diventare strutturalmente incapace di distinguere tra immagine televisiva e realtà, di modo che si finisce per comportarsi in ogni situazione come chi assista a uno spettacolo televisivo. La televisione diverrebbe così il principale fattore dell'estetizzazione della realtà, caratteristica della cultura di massa nella sua fase di maturità. L'influsso del più diffuso medium elettronico si troverebbe, dunque, al centro di un vasto processo psico-sociale: se, per un verso, le strutture cognitive che la logica televisiva veicola vanno considerate un prodotto della società per ciò che attiene alla loro genesi, dall'altro, la struttura sociale si riproduce attraverso le modalità interazionali e l'ambiente simbolico che quelle strutture prefigurano.

Nel corso della mia argomentazione ho sostenuto che la *war television* sottrarrebbe la guerra alla sfera dell'interazione faccia-a-faccia nella cornice della generale opera di distruzione dell'interazione sociale imposta dalla sua logica spettacolare. Secondo questa ipotesi, l'azione e il faccia-a-faccia verrebbero negati complessivamente dalla televisione quale nuovo fattore di definizione della situazione oggi sociologicamente dominante; situazione in cui un soggetto assiste al dispiegarsi del mondo come si assiste ad uno

spettacolo televisivo. Ho anche argomentato che questo cambiamento si renderebbe soltanto più evidente nella "situazione bellica", in quanto tradizionalmente considerata come momento autonomistico dell'interazione faccia-a-faccia. In passato, nella situazione di guerra pensata come duello – contrapposizione frontale tra due soggetti interagenti polemicamente – il profilo formale generale dell'interazione sociale si raddoppiava, infatti, nei contenuti comportamentali specifici della situazione particolare. Per questo motivo la situazione bellica illustrerebbe a perfezione come la negazione televisiva, gravando sull'elemento situazionale del faccia-a-faccia, non possa non gravare anche su quello dell'azione e viceversa, risultando in una cancellazione dell'interazione stessa.

A partire dai cenni sulla riflessione di Debord, e nel corso dell'intero confronto tra Meyrowitz e Goffman, abbiamo costantemente parlato di un presunto impatto dei media elettronici e della loro logica spettacolare sulla struttura dell'esperienza sociale. Ma, attenendosi rigorosamente ai presupposti teorici e metodologici del lavoro di Goffman, non sarebbe lecito riferirsi a una macrostruttura sociale del comportamento situazionale. Lo abbiamo fatto consapevolmente poiché, a nostro avviso, l'entità del cambiamento prodotto dalla delocalizzazione televisiva è tale da rendere necessario il collegamento tra elementi specifici di ogni singolo sistema interazionale ed elementi strutturali esterni, da cui Goffman si era sempre metodologicamente esentato<sup>69</sup>. Ciò accade quando la dipendenza dell'individuo dalla logica televisiva per la costruzione sociale della realtà crea una cultura dello spettacolo in cui la mente si muove come nel proprio ambiente simbolico.

Goffman, difendendo una concezione "realistica", secondo la quale il mondo fisico sarebbe una realtà primaria incontrovertibile e la società una struttura esterna che precederebbe l'individuo, ha sempre criticato l'enfasi posta sulla costruzione della realtà e sulla "definizione della situazione" dall'etnometodologia di derivazione fenomenologica che, a suo modo di vedere, aveva il torto di ridurre "il mondo a qualunque cosa capiti alla mente umana di costruire in un dato momento"<sup>70</sup>.

Tuttavia, in una delle sue ultime opere, la più densa di elementi teorici, Goffman, ritornando sul concetto di "definizione della situazione", n'evidenzia la complessità analitica, mostrandone varianti e articolazioni<sup>71</sup>. In questa sede, sviluppando il concetto di frame – cornice metacomunicativa che "inquadra" il contesto dell'interazione – trova un punto di equilibrio tra gli estremi del determi-

smo oggettivistico della sociologia convenzionale e del relativismo soggettivistico degli orientamenti costruttivistici. Mediazione che a me pare di grande fecondità per comprendere come l'imporsi della logica televisiva ridefinisca le situazioni sociali.

In particolare, riconoscendo l'importanza teorica del framing per la creazione di vari aspetti della società umana, Goffman ammette la possibilità che un reframing trasformi radicalmente il significato di un'attività, di un'identità e di una situazione, fino al punto di ipotizzare una riorganizzazione sociale dovuta a una trasformazione dei frames, dunque, a elementi di natura linguistico-simbolica. Per il nostro discorso, risulta particolarmente utile questa capacità attribuita da Goffman al framing e al reframing di "trasformare le azioni ordinarie in qualcosa che viene visto in una luce differente" (Collins, *Teorie sociologiche*, 369).

Una situazione, secondo Goffman, può essere definita da un frame primario – cioè un quadro metacomunicativo in riferimento al quale si determina il senso dell'azione che vi si svolge e si inferisce l'identità del Sé rappresentato dagli attori – ma può essere poi ulteriormente articolata da varie "messe in chiave".

L'esempio che Goffman ci propone del rapporto tra frame primario e messa in chiave è, per noi, quanto mai eloquente: al quadro metacomunicativo "lotta", possono corrispondere diverse e varie messe in chiave, che vanno dall'immediato al mediato, quali, ad esempio, "giocare alla lotta", oppure "attore che gioca alla lotta" (Goffman, *Frame Analysis*, 40). La messa in chiave opera un *reframing*, vale a dire che attiva una sistematica trasformazione sui materiali della situazione inquadrata, di modo che anche se l'attività rimane pressoché invariata, la sua interpretazione cambia totalmente (*ivi*, 45)<sup>72</sup>.

Se applichiamo al nostro caso gli strumenti teorici proposti da Goffman in *Frame Analysis*, abbiamo che:

1) Sul versante della ricezione, la situazione di chi guarda la guerra del Golfo in diretta dal salotto di casa sua, è definita dal *frame* primario "guerra", messo in chiave come "guardare la guerra alla televisione" (o "telespettatore che guarda la guerra").

Già a questo primo livello si deve constatare che, data l'invasione della medialità, questa messa in chiave è sempre più dominante nella nostra società, quale che sia il frame primario. In questo modo, quella che doveva essere un principio di variazione, la messa in chiave, finisce tendenzialmente per determinare un'invarianza com-

portamentale, quindi una riduzione di complessità dell'universo situazionale.

1 bis) Dall'altra parte dello schermo, sul versante della produzione, il frame primario "guerra", si riduce al protagonismo del tele-reporter in postura spettatoriale, il presunto soggetto attivo nel processo di comunicazione. L'esperienza della guerra si riduce così all'essere meramente presenti al dispiegamento del mondo da parte di soggetti comunicativi incapaci di ricondurlo entro una narrazione comprensiva; l'esperienza della guerra si riduce, cioè, ancora una volta alla messa in chiave "spettatore che guarda la guerra" (il che equivale a "fare della guerra uno spettacolo televisivo", o anche, "fare la televisione come spettacolo della guerra").

Anche su questo versante, la presunta attività informativa, inadeguata a saturare uno schema narrativo, scade anch'essa all'inerzia della pura spettatorialità.

1+1 bis) La somma di queste due situazioni comunicanti, cioè dei due poli del processo comunicativo in quanto spettacolo, riduce la prestazione cognitiva del vedere a uno sguardo di uno sguardo; simultaneamente, limita anche la funzione narrativa a quella di uno sguardo per uno sguardo. Noi guardiamo il nostro sembiante che guarda la guerra: l'informatore che, ridotto a mero osservatore, si assimila al telespettatore. E lui la guarda per noi in quanto spettatori del suo guardare<sup>73</sup>. In termini semiotici, come si diceva nel capitolo precedente, enunciatore ed enunciatario convergono fino ad identificarsi in una medesima figura discorsiva.

Ciò significa che quando si guarda la neotelevisione – che è un'autotelevisione, quale che sia il suo frame pretestuale – anche nel caso si tratti di guerra, ciò che si fa è sempre guardare lo sguardo puramente autoriflessivo del medium. "Telespettatore che guarda la guerra" diventa così un frame primario, da semplice messa in chiave qual'era, finendo con l'occupare sia il posto del frame sia quello della messa in chiave. La somma delle due messe in chiave concomitanti genera insomma una nuova situazione tautologica, in cui al frame "tele-visione (della guerra)" corrisponde la messa in chiave "guardare la tele-visione (della guerra)". In questo modo, quello che doveva essere un principio di articolazione, la maggiore mediazione, finisce con l'essere un fattore di disarticolazione cognitiva per ridondanza, e dunque una riduzione di complessità della struttura situazionale.

2) Ma al totale *reframing* della situazione bellica manca ancora un tassello. Sull'altro versante dello schermo, inteso non come interfaccia tra i due poli del processo comunicativo, ma come tramite tra televisione e mondo, il conflitto del Golfo, in quanto guerra televisiva la cui genesi è funzionale alla sua diffusione mediatica, indica che la situazione prodotta corrisponde al frame primario "fare la guerra" messo in chiave come "fare la guerra come spettacolo televisivo".

È questa la complicità profonda tra logica militare e logica televisiva che, come scrive Margot Norris, ha consentito di "sostituire alle vecchie, semplicistiche forme della menzogna ufficiale, conosciute con il nome di 'propaganda', una vera e propria 'testualizzazione della guerra'<sup>74</sup>. Una testualizzazione che non può essere smascherata da una semplice rivelazione di verità sepolte o di realtà occultate, perché in essa l'intera storia è costruita per l'appunto come un testo – non come un fenomeno empirico – una tessitura discorsiva in cui la produzione di costrutti segnici, principalmente iconici, precede e genera i propri referenti nell'immaginario collettivo.

Tutto ciò si traduce, molto concretamente, nel fatto che nel Golfo i comportamenti del Governo e dell'Esercito statunitensi si modellano sull'assunto della passività del pubblico, distanziato dalla mediazione televisiva<sup>75</sup>. In altre parole, il caso della *Gulf Tv War* dimostra che il comportamento dell'attore che recita sul palcoscenico della sfera pubblica allargata – in questo caso il Governo statunitense e, al limite, quello iracheno – è determinato, non dalla maggiore visibilità cui è esposto, ma dalla proporzionalità inversa tra spettacolo e cecità che qualifica la tele-visione. La tragica pantomima inscenata per la televisione dall'esercito statunitense e dai suoi alleati non può lasciar dubbi sul fatto che recitare per un pubblico allargato, quando questo è un pubblico televisivo, significa svincolare il proprio agire da tutte le ipoteche e determinazioni situazionali dettate dalla consapevolezza di esser visti e dalla presupposizione della reazione da parte dell'altro.

Simmetricamente, l'assunto che il semplice assistere a un mondo che esiste soltanto per dispiegarsi dinanzi all'occhio inerte delle telecamere dia luogo ad una conoscenza attiva, induce e presuppone quell'assenza di dinamismo pratico e cognitivo che è tipica non soltanto dello spettatore mentre guarda la televisione, ma anche dell'attore sociale in quanto appiattito sul consumatore mediale. L'e-

sperienza di chi ascolta per un'intera notte Peter Arnett che si "parla addosso", mentre a poche centinaia di metri da lui migliaia di persone muoiono sotto le bombe, può essere definita un'interazione comunicativa soltanto se prima è stato completamente svuotato il concetto di agire sociale.

Il caso limite della *television war* proietta l'inquietante scenario di una cultura sempre più dominata dalla penetrazione nei micro-mondi situazionali da parte degli apparati e delle rappresentazioni mediatiche, nella quale la condizione di telespettatore diventa una macrostruttura culturale forte a tal punto da penetrare i singoli sistemi d'interazione, per un verso, e, per l'altro verso, da schiacciare l'intero ordine dell'interazione quotidiana interpersonale, in quanto sistema autonomo, comprimendolo fino a determinarne la progressiva scomparsa.

Ciò che stiamo suggerendo è che la spettacolarizzazione televisiva faccia di più che colonizzare progressivamente i singoli "mondi della vita", moltiplicando quantitativamente le situazioni in cui la nostra esperienza sociale, quale che sia il frame primario, si modula mettendolo in chiave sempre allo stesso modo ("essere telespettatore di X"). A segnare l'egemonia totalitaria della televisione non è soltanto la sempre più scarsa varietà delle situazioni in cui si organizza la nostra esperienza sociale sul piano della messa in chiave. Non si tratta, in parole povere, soltanto del fatto che passiamo sempre più tempo davanti alla televisione, e che dipendiamo da essa per la conoscenza di porzioni sempre più ampie del nostro stesso mondo sociale, sottratto all'esperienza diretta.

È anche la povertà articolatoria interna al frame primario "televisione" che ne determina il dominio oppressivo. Per un verso, infatti, la televisione si caratterizza proprio per la sua capacità di offrire l'intero mondo, nella sua infinita varietà, alla nostra esperienza sociale, ma sempre con la medesima messa in chiave situazionale. Per altro verso, poiché la televisione non fa che mostrare se stessa, la propria tessitura testuale, quale che sia il soggetto che accidentalmente le capita di trattare, la sua povertà articolatoria, tendente allo zero, riduce l'intera gamma dei modi dell'esperienza alla pseudo-esperienza dell'autoreferenzialità televisiva. Il pericolo è che, all'incidenza quantitativa della messa in chiave "spettacolo televisivo", corrisponda, in un momento non rintracciabile, un salto di livello in virtù del quale lo spettacolo, da articolazione interna ad un frame primario, diventa dapprima il quadro metacomunicativo stesso, e poi un metaframe che definisce ogni situazione, indipendentemente

dal frame di partenza. Detto in parole povere, si tratta di questo: sempre più viviamo la nostra realtà, privata o sociale, come spettatori che guardano la televisione.

Ciò è reso possibile dal fatto che, nella società mediale, la televisione guida come agenzia primaria il processo di socializzazione perché egemonizza il lungo apprendistato culturale, un tempo necessario per comprendere la varietà e complessità delle diverse situazioni, riducendolo all'apprendimento della propria pervasiva logica spettacolare. In una società culturalmente dominata dalla televisione, la situazione-spettacolo tenderebbe, perciò, ad egemonizzare lo stock delle diverse definizioni situazionali, eliminandone varietà ed articolazioni, riducendolo ad un unico metaframe.

Lungo una prima linea di avanzamento, l'espansione dell'universo televisivo produrrebbe una contrazione quantitativa dei mondi delle interazioni situazionali autonome. Sotto questo profilo, causa l'invarianza della messa in chiave "spettacolare", "conosciamo" le nostre guerre soltanto in quanto spettatori della televisione. Rappresentandocene come spettacoli, diamo alla rappresentazione lo statuto di realtà. La credulità di buona parte dell'opinione pubblica occidentale, che s'illude di essere effettivamente informata sulla guerra del Golfo per aver assistito ai programmi televisivi su di essa, sta a dimostrarlo. Lungo una seconda, meno appariscente, ma più perfida linea d'attacco, la televisione s'infiltrerebbe sin dentro le singole autonomie situazionali, dettandone le regole. Da questo punto di vista, causa la dominanza della televisione come metaframe, combattiamo le nostre guerre sempre più in quanto spettacoli televisivi, le viviamo in quanto rappresentazioni. Passando attraverso la ridondanza articolatoria della neotelevisione autoriflessiva, che si afferma come modello anche delle interazioni faccia-a-faccia, finiamo così per dare alla realtà lo statuto di rappresentazione. Ciò spiegherebbe, più che il ricorso alla vaga nozione moraleggiante di "cinismo", l'indifferenza di buona parte di quella stessa opinione pubblica occidentale nei confronti degli effetti devastanti dell'attacco all'Iraq. L'impero della passività televisiva si afferma, dunque, grazie alla sinergia strategica di conquista territoriale e colonizzazione culturale.

Detto in altri termini, la televisione colonizzerebbe i mondi dell'esperienza sociale attraverso due diverse strategie sinergiche. Da un lato modellerebbe il mondo a propria immagine e somiglianza, sottomettendo alla logica spettacolare tutte le situazioni che vi si prestano ed eliminando le più renitenti; d'altro lato modellerebbe gli attori sociali sull'immagine degli individui ridotti a spettatori che

essa riflette. La de-situazione televisiva finirebbe così per smentire il situazionismo sociologico, e non perché ne confuta le tesi, ma perché azzera progressivamente la situazioni sociali che ne erano il campo specifico d'indagine. È ovviamente un'ipotesi che andrebbe verificata caso per caso, situazione per situazione. A partire probabilmente dal tramonto della politica attiva come orizzonte primario dell'interazione sociale e dei valori della libertà individuale. Ma se per ogni altra situazione il condizionale è d'obbligo, l'analisi da noi condotta sull'equazione guerra/televisione ci autorizza a concludere che tutto ciò sia vero almeno per la situazione bellica.

Almeno per quanto riguarda il rapporto dell'individuo contemporaneo con la guerra – una componente non trascurabile della sua realtà sociale – sembra di poter affermare che questa colonizzazione e conquista dell'ambiente simbolico da parte della logica televisiva stia avvenendo. La colonizzazione e conquista televisiva dei mondi ma anche dei modi della vita, basandosi sulla paralisi cognitiva che inabilita la distinzione tra realtà e rappresentazione, si traduce fatalmente in un'irresponsabilità nei confronti dell'agire altrui e in una indisponibilità all'agire in proprio.

Come abbiamo argomentato nel capitolo precedente, il patto comunicativo soggiacente alla televisione di guerra, che basa la veridizione semiotica sullo scambio di una non-verità, fa sì che la prima vittima della guerra televisiva sia non la singola verità, ma l'opposizione binaria vero/falso quale fondamento della tradizionale assiologia occidentale<sup>76</sup>. Un fondamento su cui riposa anche l'edificio della decisione etica e dell'agire politico. L'eclissi dell'attività politica, e il correlato svanire di un senso partecipativo della Storia, si annunciano qui come tra gli effetti più manifesti di questa duplice sclerosi dell'agire pratico e cognitivo.

L'analisi della *Gulf war television* dimostra proprio come il dominio della spettacolarità instauri il circolo vizioso tra paralisi cognitiva, dovuta ad un'assenza di interazione comunicativa, e assenza di interazione sociale prodotta dalla passività cognitiva. Abbiamo così una perfetta simmetria tra sclerosi cognitiva e paralisi vera e propria<sup>77</sup>. La passività cognitiva e l'inazione sociale sarebbero dunque i due poli di una più generale passività, le due fasi oscillatorie di un medesimo, colossale, falso movimento.

La trasformazione sistematica operata dal nuovo inquadramento televisivo dell'azione primaria consiste, infatti, proprio nello slittamento da un'attività a una passività. La messa in chiave televisiva delle più svariate situazioni si attua inquadrando l'intero mondo en-

tro una nuova cornice interpretativa. Questa non muta in niente la situazione incorniciata di volta in volta. Lascia, anzi, del tutto immutati i contenuti di realtà del mondo. Salvo che li priva, in virtù di un impercettibile ma decisivo slittamento semantico, dei significati dell'azione, con tutto ciò che questo comporta. La prima e la principale delle conseguenze di questo scivolamento dall'azione alla rappresentazione è che, di fronte ad un'azione negata nella sua effettività, ci si può limitare ad assistere.

La narcosi televisiva si è dimostrata tanto potente da canonizzare la quotidiana passività del telespettatore anche di fronte all'eccezionalità della guerra<sup>78</sup>. Che cosa dobbiamo ipotizzare, allora, riguardo agli effetti sociali più generali di questo mezzo di comunicazione di massa, dato molte volte per obsoleto ma sempre più trionfante? L'inquietante ipotesi che qui s'avanza è che il *reframing* televisivo verificatosi per la situazione di guerra con il conflitto del Golfo, diventi, o sia già divenuto, il paradigma di una generale trasformazione dell'esperienza sociale: qualunque cosa noi facciamo, tenderemo a farlo come se lo stessimo facendo per la televisione. Il che significa non attori per un pubblico, ma spettatori di noi stessi.

In *Asylums*, la sua indagine sugli ospedali psichiatrici, Goffman studia le istituzioni manicomiali quali meccanismi di esclusione e di segregazione, rivelando la malattia mentale come violazione di norme situazionali oppressive, e la sua cura come repressione violenta di una devianza socialmente prodotta. In questo suo celebre libro del principio degli anni Sessanta, Goffman dà una duplice definizione delle istituzioni totali. La prima, la più citata, recita così:

Un'istituzione totale può essere definita come il luogo di residenza e di lavoro di un gruppo di persone che – tagliate fuori dalla società per un considerevole periodo di tempo – si trovano a dividere una situazione comune, trascorrendo parte della loro vita in un regime chiuso e formalmente amministrato<sup>79</sup>.

La seconda, la meno citata delle due, ha però il vantaggio di prescindere dalla necessità di un comune luogo di residenza per gli internati, e da quella di strutture fisiche con cui l'istituzione li segregherebbe. Si presta, perciò, a essere applicata alla televisione quale istituzione sociale oggi dominante, il cui carattere totalitario dipende, appunto, non dalla sua predisposizione a segregare alcuni gruppi di individui, escludendoli dalla società, ma dalla sua inclinazione a segregare l'intera società istituendovi il dominio dello spettacolo inglobante come sostituto della socialità stessa:

Ogni istituzione si impadronisce di parte del tempo e degli interessi di coloro che da essa dipendono, offrendo in cambio un particolare tipo di mondo: il che significa che tende a circuire i suoi componenti in una sorta di azione inglobante. Nella nostra società occidentale ci sono tipi diversi di istituzioni, alcune delle quali agiscono con un potere inglobante – seppur discontinuo – più penetrante di altre. Questo carattere inglobante o totale è simbolizzato nell'impedimento allo scambio sociale e all'uscita verso il mondo esterno, spesso concretamente fondato nelle stesse strutture fisiche dell'istituzione [...]. Questo tipo di istituzioni io lo chiamo "istituzioni totali" (*Asylums*, 32-33).

## Note

### INTRODUZIONE

*La madre di tutte le battaglie televisive*

- 1 Cfr. E. LANDOWSKI, *La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999, p. 13.
- 2 Cfr. F. CASETTI, *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento del telespettatore nei programmi della neotelevisione*, Roma, RAI/VQPT, 1988, p. 21.

### CAPITOLO PRIMO

*La prima guerra televisiva della storia: il conflitto del Golfo Persico*

- 1 Lo scontro tra la coalizione internazionale guidata dagli Stati Uniti ed il regime iracheno può essere definita "prima" guerra del Golfo soltanto adottando un punto di vista eurocentrico, che non tenga conto del lungo e sanguinoso conflitto tra Iraq e Iran del decennio precedente.
- 2 Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1999, p. 31.
- 3 Per questo motivo, e per altri, alcuni hanno sostenuto, con valide ragioni, che la prima "guerra televisiva" sia stata quella del Vietnam. Cfr. R. SAVARESE, *Guerre intelligenti. Stampa, radio, tv, informatica: la comunicazione politica dalla Crimea alla Somalia*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 115 e ss.
- 4 Cfr. T. ENGELHARDT, *The Gulf War as Total Television*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ, *Seeing Through the Media. The Persian Gulf War*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1994, pp. 81-96.
- 5 Cfr. P.M. SMITH, *How CNN Fought the War: A View from the Inside*, New York, Birch Lane Press, 1991.
- 6 M. FISHMAN, *Manufacturing the News*, Austin, University of Texas Press, 1980.
- 7 Cfr. D.C. HALLIN, *The "Uncensored" War: The Media and Vietnam*, New York, Oxford University Press, 1986. Sul modo in cui gli ambienti militari interpretarono la sconfitta americana, si veda D. KINNARD, *The War Managers: American Generals Reflect on Vietnam*, New York, De Capo Press, 1977. Per una storia dell'opposizione interna alla guerra negli Stati Uniti, si può consultare N. ZAROULYS e G. SULLIVAN, *Who Spoke Up? American Protest Against the War in Vietnam, 1963-1975*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

- 8 L'origine stessa degli studi sulle comunicazioni di massa è strettamente legata al fenomeno della propaganda militare, sin da quando la *communication research* ricevette un impulso fondamentale per il proprio sviluppo analizzando la massiccia opera di persuasione cui furono sottoposti i combattenti e i civili nel corso della Prima Guerra Mondiale. Su ciò si veda il classico H.D. LASSWELL, *Propaganda Techniques in World War*, New York, Knopf, 1927. Per una storia della propaganda bellica dalle origini ai giorni nostri, P.M. TAYLOR, *Munitions of the Mind. War Propaganda from the Ancient World to the Nuclear Age*, Patrick Stephens Limited, Wellingborough (UK), 1990. Per quanto riguarda invece un'analisi di impianto tradizionale su censura e propaganda nella guerra del Golfo, si veda J.R. MAC ARTHUR, *Second Front: Censorship and Propaganda in the Gulf War*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- 9 Come evidenziato anche dagli altri rimandi bibliografici, non sono certo mancati gli studiosi che hanno contestato la vulgata giornalistica secondo la quale per la prima volta nella storia, grazie alla televisione, di questa guerra "si sarebbe visto tutto". Ciò non toglie che nel senso comune quest'illusione abbia comunque prevalso. Non sono nemmeno mancati approfondimenti critici da parte degli operatori professionali della comunicazione. Basti citare, per limitarci al panorama italiano, il volume di C. FRACASSI, *L'inganno del Golfo. La guerra che nessuno ha raccontato*, Roma, L'Altritalia libri, 1992. Queste denunce tendono di norma a seguire lo schema consueto dello smascheramento di un inganno, secondo il quale la disinformazione dipenderebbe da ciò che viene escluso dall'orbita della visibilità, da ciò che, rimanendo nell'ombra, nega al pubblico una veritiera conoscenza degli accadimenti. Emblematico, a questo proposito, il primo capitolo dell'inchiesta di Fracassi, intitolato "Il pacchetto invisibile", in cui si svelano alcuni retroscena dei fatti (pp. 9-18).
- 10 Cfr. B. CUMMINGS, *War and Television*, London, Verso, 1992; trad. it. *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra*, Bologna, Baskerville, 1993, p. 152.
- 11 *Ivi*, p. 152-153.
- 12 Per un resoconto amaro e autocritico delle condizioni materiali e morali di asservimento, talvolta ridicole e talvolta patetiche, in cui operò la stampa durante la guerra del Golfo, si veda J. FIALKA, *Hotel Warriors: Covering the Gulf War*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- 13 M. NORRIS, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000, p. 248 (traduzione mia).
- 14 La portata complessiva di una così radicale rimozione si spinge naturalmente ben oltre il semplice occultamento di alcuni aspetti e dati di realtà, per quanto significativi. Ciò autorizza molti interpreti, tra i quali Norris, ad individuare proprio nella guerra del Golfo il momento storico in cui si rende del tutto evidente la necessità di una nuova definizione concettuale della nozione stessa di realtà, secondo quanto teorizzato dai filosofi dell'iperrealtà. Su ciò torneremo alla fine di questo primo capitolo nel paragrafo dedicato al pensiero di Jean Baudrillard. Cfr. *infra*, pp. 49-61.
- 15 Cfr. T. ENGELHARDT, *The Gulf War as Total Television*, cit., p. 81.
- 16 Per un'analisi delle tecniche abitualmente attuate dalle produzioni televisive allo scopo di "ritestualizzare" gli eventi mediati, si veda D. Dayan e E. Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1992; trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna, Baskerville, 1993, p. 111 e ss. Per una panoramica sulle diverse strategie attraverso le quali si attua la censura sui mass media in tempo di guerra, si veda S. VACCARO (a cura di), *La censura infinita. Informazione in guerra, guerra all'informazione*, Milano, Eterotopia, 2002.

- 17 Come ricorda Mimi White, i reporter della CNN presenti a Baghdad durante la prima notte di bombardamenti furono citati come fonti informative nel corso del briefing tenuto dal Pentagono dopo il primo attacco aereo sulla capitale irachena. Richard Cheney, Segretario alla Difesa, riferendosi a sua volta ai resoconti giornalistici da Baghdad, notò che i migliori reports sull'attacco di cui l'esercito poteva disporre erano proprio quelli forniti dalla CNN. Cfr. M. WHITE, *Site Unseen: An Analysis of CNN's War in the Gulf*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through the Media*, cit., p. 121-140 (p. 133).
- 18 La traslazione del significato della parola "strategia" dal campo semantico bellico, che le è proprio, a quello della conquista dell'audience da parte delle imprese televisive non ha niente di arbitrario poiché, come fa notare Richard Keeble, la centralità dei media svolge un ruolo duplice e fondamentale in ciò che si definisce *new militarism*: "Military strategy becomes essentially a media event: an entertainment, a spectacle [...] Media manipulation becomes a central military strategy", cfr. R. KEEBLE, *Secret State, Silent Press: New Militarism, the Gulf and the Modern Image of Warfare*, Luton, University of Luton Press, 1997, p. 8. I media sono dunque "strategici" sia perché "programmano" la guerra facendone uno spettacolo, sia perché la strategia militare include nella propria pianificazione i media servendosene come strumento operativo.
- 19 Per un approfondimento sulla dimensione temporale della guerra televisiva, e sulle esigenze della "televisione totale" di riempire una programmazione sull'intero arco delle ventiquattr'ore quotidiane, si veda V.J. CALDAROLA, "Time and the Television War", in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through the Media*, cit., pp. 97-105.
- 20 L'eccezione alla regola, anche sotto questo profilo, fu rappresentata dai reportage di Peter Arnett – unico giornalista occidentale autorizzato a rimanere a Baghdad dopo i primi giorni di bombardamenti – sottoposti al vaglio della censura irachena. Non a caso, questa si guardò bene dal proibire le immagini degli effetti dei bombardamenti sulla popolazione, che, almeno in un caso, furono anzi diffusi in tutto il mondo proprio su autorizzazione del regime di Saddam Hussein. Cfr. B. CUMMINGS, *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra*, cit., p. 150 e ss.
- 21 Vedremo nel secondo capitolo come il racconto della guerra da parte della CNN sia caratterizzato dal continuo riferimento della televisione a se stessa quale narratore e protagonista.
- 22 Cfr. D.J. BOORSTIN, *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Atheneum, 1961. Da questo punto di vista, la guerra del Golfo sembra dare pienamente ragione a Debord nella sua critica a Boorstin quando scrive: "La sociologia, che crede di poter isolare dall'insieme della vita sociale una razionalità industriale funzionante a parte, può anche giungere a isolare dal movimento industriale globale le tecniche di riproduzione e trasmissione [...]. Boorstin non capisce che la proliferazione di 'pseudo-avvenimenti' prefabbricati, che egli denuncia, deriva semplicemente dal fatto che gli uomini, nella realtà massificata della vita sociale attuale, non vivono autonomamente degli avvenimenti", G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Parigi, Gallimard, 1992 (1967), p. 192; trad. it. *La società dello spettacolo*, in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano SugarCo, 1990, pp. 217-218.
- 23 Di Adorno e Horkheimer, cui si richiamano spesso le posizioni di una certa parte della critica dell'ideologia, rimane validissimo, a mio avviso, il concetto di una manipolazione produttiva che agisce come "censura preventiva". Concetto al quale mi sono ispirato nella stesura di questo paragrafo e che i due filosofi tedeschi illustrano come una degenerazione dello schematismo trascendentale di Kant: "Il lavoratore, durante il tempo libero, deve orientarsi sull'unità della produzione. Il

- compito che lo schematismo kantiano aveva ancora assegnato ai soggetti, quello di riferire in anticipo la molteplicità sensibile ai concetti fondamentali, è levato al soggetto dall'industria. Nell'anima era all'opera, secondo Kant, un meccanismo segreto che preparava già i dati immediati in modo che si adattassero al sistema della pura ragione. Oggi l'enigma è svelato. Anche se la pianificazione del meccanismo da parte di coloro che allestiscono i dati, l'industria cultura, è imposta a questa dal peso stesso di una società – nonostante ogni razionalizzazione – irrazionale, questa fatale tendenza si trasforma, passando attraverso le agenzie dell'industria, nell'intenzionalità scaltrita che è propria di quest'ultima. Per il consumatore non c'è più nulla da classificare che non sia già stato anticipato dallo schematismo della produzione" (M. HORKHEIMER e TH.W. ADORNO, *Dialektik Der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1947; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 134-135).
- 24 Cfr. M. EDELMAN, *Constructing the Political Spectacle*, Chicago, Chicago University Press, 1989; trad. it. *Costruire lo spettacolo politico*, Torino, Nuova ERI, 1992.
- 25 Queste brevi riflessioni suggeriscono chiaramente come l'elemento di profonda novità che qualifica il rapporto tra mass media e fenomeno bellico nel caso del Golfo Persico abbia reso necessaria la costruzione di un nuovo quadro teorico. Impresa a cui abbiamo cercato di dare un contributo nei capitoli successivi. Per un tentativo analogo, si veda I. RAMONET, *La tyrannie de la communication*, Paris, Galilée, 1999; trad. it. *La tirannia della comunicazione*, Trieste, Asterios, 2000.
- 26 D. DAYAN e E. KATZ, *Le grandi cerimonie dei media*, cit., p. 11.
- 27 Su questo punto, Katz e Dayan si distaccano intenzionalmente dalla celebre concezione di Raymond Williams, secondo cui il "flusso" sarebbe la forma stessa della programmazione televisiva, e dunque il trascendentale della sua ricezione. Cfr. R. WILLIAMS, *Television. Technology and Cultural Forms*, London, Routledge, 1992 (1975), pp. 78 e segg; trad. it. *Televisione: tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- 28 Katz e Dayan traggono queste due ipotesi rispettivamente da E. SHILS, *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*, Chicago, Chicago University Press, 1975; trad. it. *Centro e periferia: elementi di macrosociologia*, Brescia, Morcelliana, 1984, e da S. LUKES, *Political Ritual and Social Integration*, "Sociology", 9 (2), 1975, pp. 289-308.
- 29 Sebbene in questa sede gli autori non includano la guerra televisiva tra i *media events* per le ragioni suddette, nel 1974, in occasione del conflitto del Kippur, Katz condusse un'indagine sul campo mirata proprio a individuare il tipo di funzione sociale assolta dai mass media in tempo di guerra. Lo studio, condotto su un campione rappresentativo della popolazione israeliana, concluse che la specifica funzione dell'informazione televisiva sul conflitto fosse quella di mitigare la tensione, psicologica e sociale, oltre che di cementare il sentimento di unità nazionale. Cfr. E. KATZ e TH. PELED, "Media Functions in Wartime: the Israeli Home Front in October 1973", in J. BLUMLER e E. KATZ (eds.), *The Uses of Mass Communications. Current Perspectives on Gratifications Research*, Beverly Hills, Sage, 1974, pp. 49-69.
- 30 Con questo acronimo ci si riferisce al Military Industrial Media Entertainment Network.
- 31 Su ciò si veda M. KENDRICK, "Kicking the Vietnam Syndrome", in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through Media*, cit., pp. 59-76, ora tradotto in italiano con il titolo "Mai più come allora": la promessa politica nei video dell'operazione Desert Storm, in G. MARIANI, *Le parole e le armi*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 459-482.
- 32 Cfr. J.D. DERIAN, *Virtuous War: Mapping the Military Industrial Media Entertainment Network*, Boulder, Westview Press, 2001. La guerra del Golfo crea così le

- condizioni inaugurali della stagione del cosiddetto "umanitarismo militare", orientamento che contrassegnerà la geopolitica statunitense ed europea del decennio successivo, e che dura ancora oggi. Cfr. N. CHOMSKY, *The New Military Humanism: Lessons from Kosovo*, Monroe (ME), Common Courage Press; trad. it. *Il nuovo umanitarismo militare*, Trieste, Asterios, 1998. Come noto, Chomsky è il punto di riferimento, teorico e morale, di quel vasto movimento intellettuale, sociale e politico che considera strettamente interdipendenti le politiche di aggressione imperialistica degli Stati Uniti d'America nei confronti del resto del mondo e l'uso dei mass media in funzione di controllori ideologici della società di massa. Della vastissima produzione di Chomsky su questi temi, ricordiamo *Rouge States: the Rule of Force in World Affairs*, Cambridge, South End Press, 2000, per ciò che concerne l'uso della forza militare da parte di questo sistema di potere; *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*, Boston, South End Press, 1989, per ciò che concerne il ricorso alla forza della persuasione mediatica.
- 33 Cfr. A. SEMPRINI, *Il flusso radiotelevisivo*, Roma, RAI-VQPT, 1994.
- 34 Cfr. P. AIROLDI, "Il palinsesto televisivo", in F. COLOMBO e R. EUGENI (a cura di), *Il prodotto culturale*, Roma, Carocci, pp. 237-261 (p. 254).
- 35 B. CUMMINGS, *Guerra e televisione*, cit., pp. 3-4.
- 36 Cfr. M. WHITE, *Site Unseen: An Analysis of CNN's War in the Gulf*, cit., p. 122 (traduzione mia).
- 37 Sulla storia dell'intreccio tra evoluzione delle tecnologie militari e sviluppo delle tecnologie della comunicazione, si veda R. SAVARESE, *Guerre intelligenti*, cit., pp. 35-80.
- 38 P. VIRILIO, *Guerra e Cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1992, p.10.
- 39 Su ciò si vedano le conclusioni della Prima Parte di A. SCURATI, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.
- 40 Su questi temi, si veda anche P. VIRILIO, *L'insécurité du territoire*, Paris, Galilée, 1993.
- 41 Cfr. E. JÜNGER, *In Stahlgewittern* (1920); trad. it. di G. Zampaglione, Parma, Guanda, 1995, p. 46 e ss.
- 42 Secondo Virilio, l'idea e la pratica della velocità sarebbero essenzialmente legati alla distruzione dello spazio politico classico come ambito della libertà individuale e sociale. E per velocità qui s'intende non soltanto il parossismo temporale dell'accelerazione storica, ma anche la capacità di movimento nello spazio generato dalla macchina, tanto che, dal suo punto di vista, il culto futurista per la velocità macchinale non è un'espressione artistico-culturale del fascismo, ma il nucleo politico del fascismo stesso. Cfr. P. VIRILIO, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977; trad. it. *Velocità e politica*, Milano, Multhipla, 1981.
- 43 P. VIRILIO, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984; trad. it. *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, p. 138. Su questo snodo, si veda anche M. DE LANDA, *War in the Age of Intelligent Machines*, Zone Books, 1991; trad. it., *La guerra nell'era delle macchine intelligenti*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 116 e ss. e pp. 323 e ss.
- 44 Per la riflessione di Virilio sul periodo che va dalla guerra del Golfo a quelle balcaniche, periodo in cui si precisa ed esplicita il nuovo concetto strategico globale di "information warfare", si veda P. VIRILIO, *Stratégie de la déception*, Paris, Galilée, 1999; trad. it. *La strategia dell'inganno*, Trieste, Asterios, 2000. Per il Golfo, in particolare, si vedano le pp. 43 e ss.
- 45 Si tratta di un sistema d'arma che accoppia un raggio infrarosso a una testata esplosiva munita di uno speciale dispositivo il quale agisce come un occhio che capta l'immagine dell'obiettivo illuminato all'infrarosso. Di qui la curiosa definizione di "image homing" che indica, come osserva Virilio, l'estrema facilità con cui la camera si dirige su quell'immagine, e dunque sull'obiettivo da distruggere (è facile come rientrare a casa propria); ma indica anche, aggiungiamo noi, l'apparen-

- tamento, la familiarità tra la traduzione in immagine di un oggetto e la distruzione di esso in quanto entità empirica. Cfr. P. VIRILIO, *Guerra e cinema*, cit., p. 118.
- 46 Cfr. P. VIRILIO, *La bombe informatique*, Paris, Galilée, 1998, trad. it. *La bomba informatica*, Milano, Cortina, 2000, p. 14.
- 47 Cfr. P. VIRILIO, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002; trad. it. *L'incidente del futuro*, Milano, Cortina, 2002.
- 48 Ora in J. BAUDRILLARD, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991; trad. it. "La Guerra del Golfo non avrà luogo", in AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991, pp. 85-92.
- 49 Cfr. J. BAUDRILLARD, *L'illusion de la fin*, Paris, Galilée, 1992; trad. it. *L'illusione della fine*, Milano, Anabasi, 1993, p. 11.
- 50 Sull'ostaggio come figura chiave del "transpolitico", si veda J. BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983; trad. it. *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 31-44.
- 51 Cfr. J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 12.
- 52 Trascorsi altri dieci anni, Baudrillard interpreterà l'attentato dell'11 settembre proprio come irruzione del disordine simbolico entro il campo ripiegato su sé stesso del reale di guerra simulato, rendendo legittimo il sospetto che in questo ritorno dell'evento assoluto il sociologo francese salutasse una sorta di equivalente pratico della programmatica violenza teorica. Cfr. J. BAUDRILLARD, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002; trad. it. *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Cortina, 2002.
- 53 Cfr. M. NORRIS, *Writing War in the Twentieth Century*, cit., p. 238. A questo proposito si veda quanto detto sopra a p. 20.
- 54 La polemica fu sollevata da Christopher Norris il quale colse l'occasione per ripresentare la sua critica del postmodernismo. Norris accusa di irresponsabilità politica l'iperrealismo di Baudrillard perché vi vede l'erosione delle basi per qualsiasi posizione critica nei confronti del potere: negando la realtà della guerra se ne negherebbero anche gli orrori e dunque la possibilità di criticarli. Norris riprende perciò i suoi argomenti contro lo scetticismo epistemologico dei "postmoderni" che, a suo modo di vedere, preluderebbe alla paralisi di qualsiasi prassi politica, e contro il cinismo politico che, a suo dire, sarebbe la conseguenza di una concezione iperrealista e testualista della cultura. Cfr. C. NORRIS, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals, and the Gulf War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992; ID., *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.
- 55 Cfr. J. BAUDRILLARD, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995; trad. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Cortina, 1996.
- 56 "Tutta questa fauna mediale delle tecnologie del virtuale, questo *reality show* perpetuo, ha un antenato: è il *ready-made*. Così come sono, coloro che vengono prelevati dalla loro vita reale, per andare a recitare il loro psicodramma coniugale o sull'AIDS alla televisione, hanno per antenato il portabottiglie di Duchamp, che costui preleva allo stesso modo dal mondo reale per conferirgli altrove, in un ambito che si suole ancora definire arte, una iperrealità indefinibile [...]. Qualsiasi oggetto, individuo e situazione è oggi un *ready-made* virtuale, nella misura in cui di essi si può dire quanto Duchamp dice in fondo del portabottiglie: esiste, l'ho incontrato. E così ciascuno è invitato a presentarsi tale e quale, e a recitare la sua vita in diretta sullo schermo, come il *ready-made* recita la sua parte tale e quale, in diretta, sullo schermo del museo" (*Il delitto perfetto*, 34).
- 57 Per questo e per tutti i successivi riferimenti al rapporto tra rappresentazioni e cultura della guerra nella tradizione occidentale, rimando al mio A. SCURATI, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, cit., *passim*.

- 58 "È forse per sfuggire a questa terrificante oggettività del mondo che lo stiamo rendendo irreale, è per sfuggire all'ultimatum di un mondo reale che lo stiamo rendendo virtuale. Infatti, il concetto di realtà, se rinforza l'esistenza e la felicità, rende ancora più sicuramente reali il male e la sventura. In un mondo reale anche la morte diventa reale [...]. In un mondo virtuale, invece, facciamo a meno della nascita e della morte [...]. Probabilmente, siamo pronti a pagare questo prezzo per non dover più assolvere perpetuamente l'enorme compito di distinguere il vero dal falso, il bene dal male ecc. [...] Forse la specie è collettivamente pronta a rifiutare l'angoscia morale e metafisica che ne deriva [...] a rifiutare il privilegio della coscienza critica, a beneficio di una liquidazione delle differenze, delle categorie e dei valori?" (*Il delitto perfetto*, 43).
- 59 Cfr. A. SCURATI, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, cit., *passim*.

## CAPITOLO SECONDO

### Semiotica della tele-visione di guerra

- 1 A questo concetto di "visione" ho dedicato il mio *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, cit., al quale qui rimando.
- 2 Cfr. voce "Socio-sémiotique", redatta da E. Landowski, in A.J. GREIMAS e J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomo II, Paris, Hachette, 1986 (cit. nella traduzione di G. MARRONE, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001, p. XVII).
- 3 Cfr. E. LANDOWSKI, *La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999, p. 8. Per una definizione della nozione semiotica di "discorso" nella prospettiva della sociosemiotica, si veda G. MARRONE, *Corpi sociali*, cit., pp. XXIII e ss. Per una panoramica delle teorie semiotiche sulla discorsività, P. FABBRI e G. MARRONE (a cura di), *Semiotica in nuce. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001.
- 4 Cfr. U. ECO, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 163-179. Oltre alla riflessione di Eco, fondamentale per la teoria della neo-Tv il lavoro di Francesco Casetti, secondo il quale la neo-televisione si definisce in opposizione alla "vetero-televisione" per una programmazione di flusso di contro ad una a palinsesto rigido, per il rapporto fiduciario che stabilisce tra emittente e ricevente di contro a quello pedagogizzante/paternalistico, per le modalità di consumo diffuse di contro a quelle orientate, per una tipologia di aggregazione basata sull'interazione individuale di contro ad una tendente alla sublimazione collettiva e, infine, per la mescolanza dei generi di contro ad una loro netta distinzione. Cfr. F. CASETTI (a cura di), *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento del telespettatore nei programmi della neo-televisione*, Roma, RAI-VQPT, 1988; ID. (a cura di), *L'ospite fisso. Televisione e mass media nella famiglia italiana*, Milano, San Paolo, 1995; F. CASETTI e R. ODIN, *De la paléo a la néo-television*, in "Communications", 51, 1990. Sul contributo di Casetti ritorneremo più avanti.
- 5 La paleo-Tv nascondeva programmaticamente tutti i segnali che denunciavano la sua esistenza mentre la neo-Tv evidenzia i propri apparati tecnologici, accreditandosi così come discorso.
- 6 Seguiamo qui l'esposizione del concetto di neo-televisione fornita da Gianfranco Marrone nella sua ricostruzione delle varie fasi del pensiero di Umberto Eco sulla televisione. Cfr. G. MARRONE, *Corpi sociali*, cit., pp. 52 e ss.
- 7 U. ECO, *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 133.

- 8 Cfr. M. WHITE, *Site Unseen*, cit., p. 126.
- 9 Pioniere, anche in questo caso, è stato Roland Barthes con la sua analisi della *Struttura del fatto di cronaca* (1962), articolo poi raccolto in R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (trad. it. parz., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 290-300).
- 10 Cfr. P. FABRI, *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, in "Versus", 5, 1973, pp. 82-83.
- 11 G. MARRONE, *Corpi sociali*, cit., p. 97.
- 12 Cfr. A.J. GREIMAS, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983; trad. it., *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1984, p. 15.
- 13 Cfr. A.J. GREIMAS e J. COURTIES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 80; trad. it. *Semiótica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Casa Usher, 1983.
- 14 Lo schema narrativo canonico, in cui si articola la struttura di ogni processo narrativo, prevede, come noto, due momenti cognitivi (la manipolazione e la sanzione), posti al principio ed al termine del percorso narrativo, e due momenti pragmatici (competenza e performance) che costituiscono le tappe intermedie (Greimas e Courtés, 1979).
- 15 In questo modo, Calabrese e Volli individuano cinque tipi fondamentali di notizie giornalistiche: la notizia completa, veramente rara; la notizia virtuale, incentrata sulla manipolazione; la notizia potenziale, incentrata sulla competenza; la notizia performativa, incentrata sulla performance; quella cerimoniale, incentrata sulla sanzione. Cfr. O. CALABRESE e U. VOLLI, *I telegiornali. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 224 e ss.
- 16 Per "sanzione" s'intende la tappa finale del racconto in cui il Soggetto operatore, compiuta la performance, si ripresenta al Destinante per sottoporre al suo giudizio il proprio operato.
- 17 Cfr. M.P. POZZATO, *L'analisi del testo e la cultura di massa nella socio-semiotica*, pp. 175-226, in R. GRANDI, *I mass media tra testo e contesto*, Milano, Lupetti, 1992, p. 203.
- 18 Cfr. M.P. POZZATO (a cura di), *Linea a Belgrado. La comunicazione giornalistica in Tv durante la guerra per il Kosovo*, Roma, Rai-Eri, 2000, p. 113.
- 19 Cfr. G. MARRONE, *Corpi sociali*, cit., p. 118.
- 20 Cfr. M.P. POZZATO (A CURA DI), *Linea a Belgrado*, cit., pp. 24-25.
- 21 Cfr. F. CASETTI (a cura di), *Tra me e te*, cit., p. 23.
- 22 Cfr. M.P. POZZATO, *Dal "gentile pubblico" all'auditel. Quarant'anni di rappresentazione televisiva dello spettatore*, Roma, Nuova Eri, 1992, p. 130.
- 23 Cfr. *supra*, p. 49.
- 24 Cfr. M.P. POZZATO, *Linea a Belgrado*, cit., p. 138.
- 25 Cfr. A.J. GREIMAS e E. LANDOWSKI, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, 1979, p. 9.
- 26 M.P. POZZATO, *Dal "gentile pubblico" all'auditel*, cit., p. 130.
- 27 Cfr. F. CASETTI (a cura di), *Tra me e te*, cit., p. 23.
- 28 Quando si parla di Spettatore Modello si ricorre al concetto di Lettore Modello messo a punto da Eco per la comunicazione letteraria, cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979. Calabrese e Volli hanno applicato all'informazione giornalistica televisiva le categorie di Eco, definendo Emittente Modello il progetto di sé e della propria funzione del comunicatore e Spettatore Modello il tipo particolare di pubblico cui l'emittente empirico si rivolge a partire dalla proiezione del proprio Emittente Modello. Cfr. O. CALABRESE e U. VOLLI, *I telegiornali. Istruzioni per l'uso*, cit., p. 19.
- 29 G. MARRONE, *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi, 1998, p. 122.
- 30 Cfr. F. MONTANARI, *Approfondire l'ineffabile. L'analisi dei programmi speciali e lo*

- statuto paradossale dell'informazione in tempo di guerra*, pp. 187-250, in M.P. POZZATO (a cura di), *Linea a Belgrado*, cit., p. 207. Montanari si sofferma sulle tipologie di Spettatore Modello inscritto nei programmi di approfondimento informativo sugli eventi bellici (pp. 203-211) proponendo delle variazioni sulla classificazione in quattro tipi stabilita da Marrone per i telegiornali italiani, ossia Teledipendente, Apocalittico, Analfabeta, Intellettuale. Cfr. G. MARRONE, *Estetica del telegiornale*, cit., p. 251.
- 31 Cfr. G. MARRONE, *Estetica del telegiornale*, cit., pp. 209-11.
- 32 Cfr. F. MONTANARI, *Approfondire l'ineffabile*, cit., p. 200.
- 33 È questo il concetto classico di propaganda per come fu formulato alla fine degli anni Venti da H. LASWELL, *Propaganda Techniques in the World War*, New York, Peter Smith, 1927. Questo stesso modello, con lievi variazioni, è ancora alla base della teoria critica ibrida degli effetti a lungo termine di Herman e Chomsky, i quali continuano a vedere nei mass media dei potenti mezzi di fabbricazione del consenso e di formazione delle coscienze, funzionali agli interessi particolari e al controllo sociale esercitato dai gruppi egemoni. Cfr. N. CHOMSKY e E.S. HERMAN, *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1998; trad. it. *La fabbrica del consenso*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- 34 Cfr. F. JAMESON, *Signature of the Visible*, London, Routledge, 1990, p. 87 e ss.
- 35 Ci riferiamo qui alla riflessione dell'ultimo Greimas sulla preclusione dell'esperienza estetica che l'uomo moderno sconta quale conseguenza della socializzazione del valore di ricerca e valore di vita personale comporta il costituirsi di una nuova episteme culturale che condanna il valore estetico alla socializzazione, e dunque all'estinzione progressiva nel processo di proposta-uso-usura. La relativizzazione storica e soggettiva implicita nell'idea di originalità priva l'assologia estetica di una solida fondazione binaria, nella quale i valori positivi si equilibrano con quelli negativi, consegnandola alla tirannia del sociale proprio quando sembrava sottrarla ai rigidi vincoli normativi delle assologie tradizionali. Ne consegue che, nel ciclo perpetuo dell'uso e consumo di effimere esperienze di valore estetico socialmente fungenti, l'estesia sia minacciata da una "ricaduta nell'anestesia", la libera adozione del proprio personale criterio di stile da una ricaduta nell'indifferenza, la proliferazione delle occasioni di senso socializzato da uno sprofondare verso l'insignificanza generale. Cfr. A.J. GREIMAS, *De l'imperfection*, Paris, Fanlac, 1987; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, pp. 58-65.
- 36 L'"effetto di sublime" nell'informazione, di cui parla Marrone, è uno dei volti di questo girare a vuoto. Marrone, riprendendo l'analitica del sublime di Kant, descrive "l'effetto di spozzatezza provato da un soggetto di fronte a uno spettacolo eccessivo", che lo mette dinanzi alla "insondabilità del mondo", come l'effetto tipico che l'informazione televisiva ha sullo spettatore. Cfr. G. MARRONE, *Estetica del telegiornale*, cit., p. 88.
- 37 F. CASETTI, *Tra me e te (in forma di introduzione)*, pp. 15-37, in ID. (a cura di), *Tra me e te*, cit., p. 16.
- 38 Sulla nozione di socializzazione "a latere" si veda M. WOLF, *Gli effetti sociali dei media*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 97 e ss.
- 39 Cfr. U. ECO, *I Bonga sono tra noi*, in "L'Espresso", 4 maggio 1987, ora con il titolo *Come presentare in Tv*, in ID., *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, p. 107.
- 40 Cfr. G. MARRONE, *Corpi sociali*, cit., p. 61.
- 41 L'esperienza e la competenza di fruizione di un testo televisivo quali fattori di definizione dell'identità sociale si affermano al termine di un percorso storico al cui principio vi è, ovviamente, l'esperienza cinematografica. La costruzione di un quadro teorico adeguato a comprendere il rapporto tra testo televisivo e telespet-

tatore, così come la ricostruzione storica della genesi della figura dello spettatore quale fondamentale tipo sociale tardo-moderno, richiederebbero entrambe di essere collocate sullo sfondo della teoria cinematografica. Per questo punto cruciale, che esula però dal nostro argomento, rimandiamo a F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986. In questo suo studio Casetti dimostra che il testo filmico ipotizza già per sua natura un interlocutore ideale, di cui delinea le caratteristiche distintive, e che dunque lo spettatore è strutturalmente prefigurato dalle strategie attivate dal film. La dinamica principale attraverso cui il film costruisce il suo spettatore è, secondo Casetti, l' "interpellazione", vale a dire un gesto linguistico con il quale il film chiama in causa lo spettatore "affermando di riconoscerlo e chiedendogli di riconoscersi quale proprio interlocutore immediato" (26). Il fatto che questo "gesto" si realizzi essenzialmente con lo "sguardo in macchina" da parte degli attori, dunque con uno sguardo rivolto allo sguardo del pubblico, chiarisce come il rispecchiamento abissale del vedere in sé stesso, tipico della neo-Tv, sia già caratteristica del modo in cui il film costituisce il proprio spettatore. Ma ciò suggerisce anche quanto l'esperienza cinematografica sia seminale rispetto alla costruzione della "spettatorialità" quale schema comportamentale-cognitivo basilare per l'identificazione sociale nell'era delle comunicazioni di massa.

### CAPITOLO TERZO

#### *Sociologia della tele-visione di guerra*

- 1 Cfr. A. GIDDENS, *Modernity and Self-Identity*, Oxford, Polity Press; trad. it. *Identità e società moderna*, Napoli, Ipermedium, 1999, p. 4-5.
- 2 Per il processo di socializzazione si veda J.A. CLAUSEN, *Socialization and Society*, Boston, Little Brown, 1968.
- 3 Cfr. M. DEFLEUR e S.J. BALL-ROKEACH, *Theories of Mass Communication*, New York, Longman, 1989; trad. it. *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 226.
- 4 George Gerbner definisce "pubblicazione" l'azione svolta dai mezzi di comunicazione di massa entro il processo di acculturazione istituzionalizzata dell'individuo, sottolineando con questa scelta lessicale la trasformazione dei sistemi di conoscenza privati in pubblici. Cfr. G. GERBNER, "Mass Media and Human Communication Theory", in F.E.X. DANCE (ed.), *Human Communication Theory*, New York, Holt, Rinehart and Winston, pp. 40-57.
- 5 L. ALTHUSSER e E. BALIBAR, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1965; trad. it. *Leggere il Capitale*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 209.
- 6 Cfr. H. BLUMER, *Symbolic Interactionism*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1969.
- 7 Cfr. F. CRESPI, *Manuale di sociologia della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 116.
- 8 G.H. MEAD, *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934; trad. it. *Mente, sé e società*, Firenze, Giunti, 1972, p. 73.
- 9 È la posizione sostenuta da J. MEYROWITZ, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York, Oxford University Press, 1985; trad. it. *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1995, che discuteremo più avanti.
- 10 Nonostante queste limitazioni, Thompson propende comunque per l'idea che le relazioni massmediatiche comportino una situazione effettiva di interazione comunicativa e di scambio simbolico. Cfr. J.B. THOMPSON, *The Media and Modernity*, Cambridge, Polity Press; trad. it. *Mezzi di comunicazione e modernità*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- 11 Cfr. M. WOLF, *Gli effetti sociali dei media*, Milano, Bompiani, 1992, p. 91.

- 12 Cfr. M. DEFLEUR e S.J. BALL-ROKEACH, *Theories of Mass Communication*, cit., p. 326 e ss.
- 13 Il concetto di logica dei media, elaborato da Altheide e Snow alla fine degli anni Settanta indica che l'influenza di ciascun mezzo di comunicazione di massa, in quanto portatore di una specifica tecnologia culturale, si estende oltre la sfera della rappresentazione, predisponendo a certi tipi di esperienza della realtà. Cfr. D. ALTHEIDE e R. SNOW, *Media Logic*, Newsbury Park (CA), Sage, 1979.
- 14 È proprio la teoria della neotelevisione che conduce la semiotica, in quanto scienza dei testi, alla necessità di un'analisi di carattere socioculturale, cioè ad un'indagine che tenga conto dei contesti. Il progressivo passaggio da una semiologia dei codici ad una semiotica del testo, in relazione al nuovo fenomeno televisivo, suggeriva già alla fine degli anni Settanta l'adozione di un modello testuale della comunicazione che si basasse sulla semiotica della cultura, che Eco definiva una "forma perfezionata di sociologia". Cfr. U. ECO, *Dalla periferia dell'impero*, cit., p. 261 e ss.
- 15 G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p. 15; trad. it. *La società dello spettacolo*, in *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990, p. 85.
- 16 A motivo di ciò, Debord ritiene ingenuamente ottimistica la critica di Boorstin alla civiltà dell'immagine televisiva come fucina di pseudo-avvenimenti, una critica che all'epoca fu considerata tra le più pessimistiche e apocalittiche. Secondo Debord, quando Boorstin attribuisce il dominio dello spettacolo al fatto che "l'uomo moderno sarebbe troppo spettatore", non comprende che "la proliferazione degli 'pseudo-avvenimenti' prefabbricati, che egli denuncia, deriva semplice dal fatto che gli uomini, nella realtà massificata della vita sociale attuale, non vivono autonomamente degli avvenimenti", G. DEBORD, *La société du spectacle*, cit., p. 218.
- 17 Cfr. G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit., p. 89. Com'è evidente, Debord anticipa il tentativo di collegare l'antropologia del sacro al processo delle comunicazioni di massa operato dagli studiosi delle cerimonie mediatiche, ma con esiti teorici antitetici. Cfr. D. DAYAN e E. KATZ, *Le grandi cerimonie dei media*, cit., pp. 8 e ss.
- 18 E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY, Doubleday, 1959; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 289.
- 19 Cfr. A. GOULDNER, *The Coming Crisis of Western Sociology*, New York, Basic Books, 1970; trad. it. *La crisi della sociologia*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 556.
- 20 Questo tipo di "sguardo" sociologico si basa sull'assunto teorico secondo il quale la "realtà" verrebbe a sua volta definita socialmente dall'assegnazione intrasoggettiva di significati simbolici alle diverse situazioni, assunto sintetizzato nel celebre teorema di Thomas: "Se gli uomini definiscono reali le situazioni esse saranno reali nelle loro conseguenze", cfr. W. THOMAS e D.S. THOMAS, *The Child in America*, New York, Knopf, 1928, p. 572.
- 21 Cfr. J. MEYROWITZ, *Oltre il senso del luogo*, cit.
- 22 Cfr. D. DE KERCKHOVE, *Brainframes. Technology, Mind and Business*, Utrecht, Bosch and Keuning, 1991; trad. it. *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Bologna, Baskerville, 1993, p. 23.
- 23 Meyrowitz s'imbatte, senza accorgersene, nel cosiddetto "paradosso di Stendhal", che Jean Norton Cru riassume, polemicamente, a questo modo: "Il soldato che combatte in una grande battaglia non sospetta nemmeno di star prendendo parte ad un evento storico; per sovrappiù, egli è l'unico che non comprende, che non sa nulla della battaglia; i comandanti, d'altra parte, al pari dei civili, e di tutti coloro i quali non sono né attori né spettatori dell'evento, ne hanno una visione chiara e distinta. Soltanto un passo separa poi questa affermazione dal sostenere che di tutte le possibili testimonianze riguardo alla guerra, la più insignificante è quella resa da chi si è effettivamente trovato in prima linea", cfr. J. NORTON CRU, *War Books*.

- A Study in Historical Criticism, San Diego (CA), San Diego State University Press, 1976, p. 10. Per una discussione del paradosso, rimando al mio A. SCURATI, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, cit., p. 215 e ss.
- 24 Cfr. R. COLLINS, *Theoretical Sociology*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 1988; trad. it. *Teorie Sociologiche*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 360.
- 25 U. BECK, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986; trad. it. *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2000, p. 95.
- 26 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955; trad. it. *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247 e ss.
- 27 È la ben nota tesi di B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, in particolare pp. 36-40. McHale accoglie la prospettiva della sociologia costruttivista di Berger e Luckmann – i quali concepiscono la realtà sociale come una costruzione finzionale – virandola però verso l'idea di una nuova ontologia letteraria.
- 28 J. HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985; trad. it. *Il discorso filosofico della modernità*, Bari, Laterza, 1988, p. 2.
- 29 Cfr. A. GIDDENS, *Identità e società moderna*, cit.. Giddens è tra quei sociologi che rifiutano la categoria di postmoderno, ritenendo che la situazione da lui analizzata vada iscritta nelle tarde conseguenze della modernità e non ascritta ad una nuova e diversa epoca storica. A questo proposito si veda Id., *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990; trad. it. *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- 30 Cfr. M. LIVOLSI, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Bari-Roma, Laterza, pp. 460 e ss.
- 31 *Ivi*, p. 461.
- 32 U. BECK, *Reflexive Modernisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996; trad. it. *L'epoca delle conseguenze secondarie e la politicizzazione della modernità*, pp. 29-94, in U. BECK, A. GIDDENS e S. LASH, *Modernizzazione riflessiva*, Trieste, Astorios, 1999, p. 8.
- 33 Per le diverse accentuazioni del comune concetto di "modernizzazione riflessiva", si veda il dibattito in appendice al volume succitato, e in particolare la replica di Giddens a Beck, *Rischio, fiducia, riflessività, ivi*, pp. 251-265.
- 34 Cfr. U. BECK, *La società del rischio*, cit., p. 197.
- 35 Cfr. Z. BAUMAN, *In Search of Politics*, Cambridge, Polity Press, 1999; trad. it. *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2000, *passim*. Sulla difficoltà ad avere una biografia da parte dell'individuo contemporaneo, impedito ad "articolare la propria storia di vita" in riferimento ad un insieme sociale, si veda Z. BAUMAN, *The Individualized Society*, Cambridge, Polity Press, 2001; trad. it. *La società individualizzata*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 7-23.
- 36 Si potrebbe dire del pensiero di Mead, ciò che Bauman dice di quello di Norbert Elias, il quale descrive il rapporto tra individuo e società nei termini di un "concipimento reciproco": "La società plasma la dimensione individuale dei suoi membri e gli individui costruiscono la società attraverso le loro azioni perseguendo strategie plausibili e percorribili all'interno del reticolo, socialmente determinato, delle loro dipendenze", cfr. Z. BAUMAN, *La società individualizzata*, cit., p. 61. Cfr. N. ELIAS, *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987; trad. it. *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- 37 Cfr. A. SCHÜTZ e T. LUCKMANN, *Strukturen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979-1984; trad. inglese *The Structures of the Life-world*, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 214 e ss.
- 38 "Non tutto il mondo è un palcoscenico – sicuramente non tutto il teatro lo è. Sia se organizzate un teatro o una fabbrica di aeroplani avete bisogno di trovare posti do-

- ve parcheggiare le macchine e guardaroba dove depositare i cappotti, ed è meglio che questi siano posti reali e, tra parentesi, sarebbe ancor meglio che siano realmente assicurati contro il furto", cit. in R. COLLINS, *Teorie sociologiche*, cit., p. 258.
- 39 Cfr. M. AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992; trad. it. *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1993.
- 40 Sull'instaurarsi di un nuovo regime di finzione mediatica che ostacola lo sviluppo dell'identità, la presa di coscienza dell'alterità e il rinnovo dei legami sociali, si veda M. AUGÉ, *La Guerre des rêves*, Paris, Seuil, 1997; trad. it. *La guerra dei sogni*, Milano, Elèuthera, 1998.
- 41 M. AUGÉ, *Journal de guerre*, Paris, Galilée, 2002; trad. it. *Diario di guerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 87.
- 42 Per uno sguardo di ampio orizzonte sulle trasformazioni in senso riduttivo dello spazio pubblico nella tarda modernità, si veda R. SENNETT, *The Fall of Public Man*, New York, Vintage, 1978; trad. it. *Il declino dell'uomo pubblico*, Milano, Bompiani, 1982.
- 43 Cit. in MEYROWITZ, *Oltre il senso del luogo*, cit., p. 70. L'esempio citato da Meyrowitz è tratto dalla celebre opera di M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1999, p. 358.
- 44 Una fase storica che culminerà nell'attentato alle torri gemelle, quando i terroristi trasformeranno una fantasia paranoica in una prudente previsione di pericolo reale. Cfr. L. ZOJA, *L'incubo globale: prospettiva junghiana a proposito dell'11 settembre*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2002.
- 45 Nel caso dell'omicidio del presidente Kennedy, la copertura televisiva degli eventi creò un cortocircuito senza precedenti nel sistema della comunicazione mediale e interpersonale, stabilendo anche, però, il modello per la comunicazione di crisi dell'avvenire. Cfr. B.S. GREENBERG e E.B. PARKER, *The Kennedy assassination and the American Public: Social Communication in Crisis*, Stanford, Stanford University Press, 1965.
- 46 D. DE LILLO, *Libra*, New York, Viking, 1988; trad. it. *Libra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 408.
- 47 Cfr. F. LENTRICCHIA, *Libra as Postmodern Critique*, in "The South Atlantic Quarterly", 89/2, 1990, p. 445.
- 48 Seguiamo qui, come nel resto di queste nostre brevi osservazioni sul libro di De Lillo, il bel saggio dedicato all'argomento da F. GHELLI, "A glance at the camera": *Lee Oswald, Libra e il personaggio postmoderno*, in G. BOTTIROLI (a cura di), *Problemi del personaggio*, Bergamo, Bergamo University Press, 2001, pp. 217-248.
- 49 A nostro avviso, infatti, la mossa con cui Meyrowitz definisce le situazioni come sistemi informativi non è affatto neutrale, ma è anzi il corrispettivo teorico di una modificazione restrittiva dell'agire sociale, di cui è espressione ideologica e perciò strumento di chiarificazione indiretta. Alla centralità assegnata da Meyrowitz alla nozione di accesso informativo mediato, corrisponde cioè sul piano storico culturale, una svalutazione del faccia-a-faccia come modo principe di un agire faticoso, ma, ad un livello più profondo, gli corrisponde anche una restrizione dell'ambito dell'agire in quanto tale. L'errore di Meyrowitz è dunque tale nella misura in cui non è un suo errore personale, ma l'adesione della sua prospettiva teorica alla visione prospettica della televisione, la collimazione del suo sguardo critico con l'ottica aberrante della tele-visione totale. La nostra ipotesi, racchiusa in ciò che abbiamo definito il "paradosso del telespettatore", implica perciò, anche un radicale riorientamento strategico della critica della televisione. Fino ad oggi, la critica della televisione, e dei media in genere, si è concentrata sui presunti comportamenti da retroscena degli attori dello spettacolo mediatico, e sull'incalcolabile incoerenza tra comportamenti da retroscena e da proskeno, concepita in termini di falsità

- e mistificazione. In alternativa, la critica si è appuntata sull'inclusione del pubblico all'interno del dispositivo mediatico, che ne segnerebbe la complicità strutturale di soggetto attivo nella produzione del significato semiotico del testo televisivo. Il punto in cui, a nostro avviso, la critica può ancora far presa è invece la giuntura essenziale in cui la spettacolarità televisiva si congiunge all'intero mondo sociale fino a trasformare persino i sedicenti protagonisti da prosenio in posture spettatoriali. Ci si deve perciò chiedere se questo slittamento dall'attività ravvicinata alla prospettiva distanziata, riducendo ogni ruolo attoriale a quello del telespettatore, non produca un'eclissi dell'intero mondo sociale dell'interazione, e dell'interazione sociale dell'individuo con il mondo reale, sprofondandolo in una messa in abisso dello spettacolo.
- 50 La cosiddetta teoria del modellamento risale ai lavori pionieristici degli anni trenta, che hanno il loro capostipite in H. BLUMER, *The Movies and Conduct*, New York, MacMillan, 1933. La tesi secondo cui alle modificazioni atteggiamentali indotte dall'osservazione dei modelli mediatici seguirebbero delle significative acquisizioni in termini di attitudini comportamentali è da lungo tempo oggetto di una controversia critica. Per una sintesi di questo dibattito si veda A. LISKA, *The Consistency Controversy: Readings on the Impact of Attitudes Behaviour*, New York, John Wiley and Sons, 1975.
- 51 Cfr. E. GOFFMAN, *Interaction Ritual*, Garden City, Doubleday, 1967; trad. it. *Il rituale dell'interazione*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 167.
- 52 Per ogni chiarimento sul concetto tradizionale di guerra eroica cui qui si allude, rimando al mio *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, cit., *passim*.
- 53 Cfr. R. CAILLOIS, *La vertige de la guerre*, in *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Paris, Olivier Perrin, 1950; trad. it. *La vertigine della guerra*, Roma, Edizioni Lavoro, 1990; in particolare p. 93 e ss.
- 54 Cfr. E. GOFFMAN, *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969; trad. it. *L'interazione strategica*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- 55 Sul ruolo del duello nella tradizionale cultura guerriera, si veda V.G. KIERNAN, *The Duell in European History, Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988; trad. it. *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio, 1991.
- 56 Cfr. E. GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, pp. 573-74.
- 57 L'attentato terrorista suicida rappresenta, ovviamente, un superamento di questa situazione, creando un'asimmetria dentro l'asimmetria. Ma quanto detto rimane vero per la parte occidentale, la parte che a noi interessa qui. La sproporzione tra le forze, con la correlata diversificazione qualitativa dei mezzi e delle strategie adottate dai contendenti (terrorismo contro offensiva militare statale) è una delle caratteristiche basilari di ciò che gli esperti di strategia vanno teorizzando da almeno un decennio a questa parte sotto la categoria di "conflitto asimmetrico". Cfr. M. VAN CREVELD, *The Transformation of War*, New York, The Free Press, 1991; Q. LIANG e W. XIANGSUI, *Guerra senza limiti. L'arte della guerra asimmetrica fra terrorismo e globalizzazione*, ed. it. a cura di F. Mini, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2001. A quanto ci risulta, non si è invece mai considerata la "televisione della guerra", cioè la possibilità di assistere ad una guerra in diretta televisiva da parte delle popolazioni civili dei paesi belligeranti, con tutto quel che ne consegue in termini politici, sociali e culturali, come un aspetto del nuovo scenario complessivo dei conflitti asimmetrici.
- 58 Cfr. *supra*, p. 80 e ss.
- 59 Sulla "sfera della comunicazione politica" considerata come dimensione istituzionale a sé stante, si veda D. WOLTON, *Communication politique. Construction d'un*

- modèle*, in "Hermès", 11-12, 1992. Lo stesso autore ha anche dedicato uno studio specifico al rapporto tra guerra e informazione nel conflitto del Golfo. Cfr. Id., *War game: l'information et la guerre*, Paris, Flammarion, 1991.
- 60 Cfr. D. MCQUAIL, *Media performance. Mass Communication and the Public Interest*, London, Sage, 1992; trad. it. *I media in democrazia*, Bologna, Il Mulino, 1995, in particolare p. 271 e ss.
- 61 Per un panorama dei diversi concetti di "distorsione mediale" si veda D. MCQUAIL, *Mass Communication Theory*, London, Sage, 2000; trad. it. *Sociologia dei media*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 109.
- 62 Cfr. N. CHOMSKY e E.S. HERMAN, *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1998; trad. it. *La fabbrica del consenso*, Milano, Tropea, 1998, pp. 16-58.
- 63 Come abbiamo già visto, infatti, la rappresentazione televisiva sottrae all'azione bellica la caratteristica fondamentale della faticosità. Questa modificazione dell'ambito dell'azione bellica, definito dalla situazione televisiva, è dovuta al venire meno di entrambe le qualificazioni preliminari dell'azione: il rischio mortale che stabiliva un azzardo estremo, ma anche la consequenzialità totale.
- 64 E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985; trad. it. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 138.
- 65 Perché la rappresentazione della guerra come duello riesca, è necessaria una preliminare riduzione di complessità della sua realtà. Soltanto immaginando di ridurre ad un'unica situazione, quella dello scontro mortale tra due individui armati, l'estrema complessità dei fenomeni presentati da ogni scenario di conflitto armato, e soltanto immaginando come attività essenziale l'atto di offendere il nemico, si potrà attribuire alla guerra il carattere di confronto decisivo (ivi, 148).
- 66 Cfr. P. LAZARSFELD e R. MERTON, *Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action*, in L. BRYSON (ed.), *The Communication of Ideas*, New York, Harper, pp. 95-118; trad. it. *Mezzi di comunicazione di massa, gusti popolari e azione sociale organizzata* (pp. 79-85), in M. LIVOLSI (a cura di), *Comunicazioni e cultura di massa*, Milano, Hoepli, 1969, p. 85.
- 67 Cfr. E. CHELI, *La realtà mediata. L'influenza dei mass media tra persuasione e costruzione sociale della realtà*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 119 e ss.
- 68 Cfr. D. ALTHEIDE e R. SNOW, *Media Logic*, cit. La realtà costruita dalla logica televisiva avrebbe, secondo Altheide e Snow, quattro tratti caratterizzanti: schematico (tutto ha un preciso inizio, svolgimento e fine), conflittualità (le contrapposizioni duali sono esaltate nel quadro di una discriminazione tra bene e male), individualizzazione (tutti gli elementi concettuali astratti sono personalizzati in figure di leader carismatici), spettacolarità (tutta la realtà appare come uno spettacolo, colorato ed emozionante nella misura in cui si presenta come artificio drammaturgico rivolto ad uno spettatore).
- 69 D'altro canto, se la relativa autonomia strutturale dell'interazione faccia-a-faccia rispetto alla struttura culturale generale della società definisce la specificità del nuovo campo di indagine dischiuso dalla ricerca di Goffman, e il suo conseguente disinteresse per i fenomeni macrosociologici, ciò non significa che le pratiche interazionali possano essere comprese prescindendo dalla cultura in cui sono inserite, né tanto meno esclude, sul piano teorico, il tentativo di ricollocarle. Il carattere rituale dell'ordine dell'interazione, cioè il fatto che l'interazione abbia regole proprie e una posta specifica (la sacralità del Sé), non esclude che questo stesso ordine possa essere condizionato nel suo insieme dai mutamenti che avvengono al livello delle macrostrutture culturali della società. Cfr. P.P. GIGLIOLI, "Introduzione", in E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. XXIII.
- 70 Cfr. R. COLLINS, *Teorie sociologiche*, cit., p. 366.
- 71 Cfr. E. GOFFMAN, *Frame Analysis*, cit.

- 72 Lo stock di definizioni delle situazioni proviene dal quadro culturale generale della cultura d'appartenenza, e viene dunque appreso nel corso di un appropriato processo di socializzazione che conduce l'individuo dall'infanzia all'età adulta. Questo spiega anche perché, nonostante la varietà e la complessità delle definizioni situazionali, l'individuo adulto ne abbia una comprensione quasi immediata, che fa pensare ad un adattamento intuitivo quando è invece il risultato di un lungo processo di apprendimento culturale.
- 73 Detto con il linguaggio di Nietzsche, avendo guardato sufficientemente a lungo nell'abisso dello spettacolo televisivo, l'abisso ci ha ricambiato il suo sguardo cieco. Descritta in termini kantiani, invece, quest' autoriflessività del processo comunicativo televisivo, configura una forma di cecità (intuizioni senza concetti; immagini senza narrazioni), che si ribalta nella televisione come astrazione (categoriefra senza esperienza). La somma delle due intuizioni cieche ai due poli del processo comunicativo fa della televisione nella sua generalità un concetto vuoto: al concetto televisione non corrisponde alcuna intuizione del mondo.
- 74 Cfr. M. NORRIS, *Writing War*, cit., p. 237.
- 75 D'altro canto, la passività cognitiva del pubblico è già inscritta nella logica propria del medium, esercitata dalla televisione quando, ben lungi dal far conoscere o raccontare il mondo, fa mostra di se stessa nell'atto di guardarlo.
- 76 Cfr. *supra*, pp. 83-87.
- 77 L'informazione-spettacolo, spettacolarizzando la guerra, induce nello spettatore l'errore categoriale di identificare l'informazione con l'azione attraverso la riduzione dell'elaborazione cognitiva alla tele-visione. Un'errata categorizzazione pratica che si rispecchia a livello teorico nel *category mistake* di Meyrowitz, con il quale si confondono situazione ed informazione. L'abbaglio di Meyrowitz sarebbe dunque l'eco teorica di tutte quelle situazioni degenerate in cui la cognizione si riduce ad una constatazione tele-visiva del dispiegarsi di un'azione, e l'agire scomparire per mancanza di interattività.
- 78 Cfr. *supra*, p. 83 e ss.
- 79 E. GOFFMAN, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Garden City, Doubleday, 1961; trad. it., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, p. 29.

## Bibliografia

- AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991.
- AIROLDI, Piermarco, *Il palinsesto televisivo*, in F. COLOMBO e R. EUGENI (a cura di), *Il prodotto culturale*, Roma, Carocci, pp. 237-261.
- ALTHEIDE, David e SNOW, Robert, *Media Logic*, Newsbury Park (CA), Sage, 1979.
- ALTHUSSER, Louis e BALIBAR, Etienne, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1965; trad. it. *Leggere il Capitale*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- AUGE, Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992; trad. it. *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1993.
- *La Guerre des rêves*, Paris, Seuil, 1997; trad. it. *La guerra dei sogni*, Milano, Elèuthera, 1998.
- *Journal de guerre*, Paris, Galilée, 2002; trad. it., *Diario di guerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- AVEZZÙ, Elisa, *Commento*, in Omero, *Iliade*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 1045-1089.
- BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964; trad. it. parz., *Saggi Critici*, Torino, Einaudi, 1966.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983; trad. it. *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- *La transparence du mal*, Galilée 1990; trad. it. *La trasparenza del male*, Sugarco, Milano, 1991.
- *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991; trad. it. *La guerra del Golfo non avrà luogo*, in AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991, pp. 85-92.
- *L'illusion de la fin*, Paris, Galilée, 1992; trad. it. *L'illusione della fine*, Milano, Anabasi, 1993.
- *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995; trad. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Cortina, 1996.
- *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002; trad. it. *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Cortina, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Cambridge, Polity Press, 1992; trad. it. *Il teatro dell'immortalità*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- *In Search of Politics*, Cambridge, Polity Press, 1999; trad. it. *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2000.

- *The Individualized Society*, Cambridge, Polity Press, 2001; trad. it. *La società individualizzata*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- BECK, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986; trad. it. *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2000.
- BECK Ulrich, GIDDENS, Anthony e LASH, Scott, *Reflexive Modernization*, Cambridge, Polity Press, 1994; trad. it. *Modernizzazione riflessiva*, Trieste, Asterios, 1999.
- *Reflexive Modernisierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996; trad. it. *L'epoca delle conseguenze secondarie e la politicizzazione della modernità*, in U. BECK, A. GIDDENS e S. LASH, *Modernizzazione riflessiva*, cit., pp. 29-99.
- BENJAMIN, Walter, *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris, 1936; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955; trad. it. *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- BLUMER, Herbert, *The Movies and Conduct*, New York, MacMillan, 1933.
- *Symbolic Interactionism*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1969.
- BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à distance*, Paris, Métailié, 1993; trad. it. *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Cortina, 2000.
- BOORSTIN, Daniel J., *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Atheneum, 1961.
- CAILLOIS, Roger, *La vertige de la guerre*, in ID., *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Paris, Olivier Perrin, 1950; trad. it. *La vertigine della guerra*, Roma, Edizioni Lavoro, 1990.
- CALABRESE, Omar e VOLLI, Ugo, *I telegiornali. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- CALDAROLA, Victor J., *Time and the Television War*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through the Media. The Persian Gulf War*, cit., pp. 97-105.
- CASETTI, Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.
- (a cura di), *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento del telespettatore nei programmi della neotelevisione*, Roma, RAI/VQPT, 1988.
- (a cura di), *L'ospite fisso. Televisione e mass media nella famiglia italiana*, Milano, San Paolo, 1995.
- e ODIN, Roger, *De la paléo a la néo-television*, in "Communications", 51, 1990.
- CHELI, Enrico, *La realtà mediata. L'influenza dei mass media tra persuasione e costruzione sociale della realtà*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- CHOMSKY, Noam, *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*, Boston, South End Press, 1989.
- *The New Military Humanism: Lessons from Kosovo*, Monroe (ME), Common Courage Press; trad. it. *Il nuovo umanitarismo militare*, Trieste, Asterios, 1998.
- *Rouge States: the Rule of Force in World Affairs*, Cambridge, South & Press, 2000.
- e HERMAN, Edward S., *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1998; trad. it. *La fabbrica del consenso*, Milano, Tropea, 1998.
- CLAUSEN, John A., *Socialization and Society*, Boston, Little Brown, 1968.
- COLLINS, Randall, *Theoretical Sociology*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 1988; trad. it. *Teorie Sociologiche*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- CRESPI, Franco, *Manuale di sociologia della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- CRU, Jean Norton, *War Books. A Study in Historical Criticism*, San Diego (CA), San Diego State University Press, 1976.
- CUMMINGS, Bruce, *War and Television*, London, Verso, 1992; trad. it. *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra*, Baskerville, Bologna, 1993.
- DAYAN, Daniel e KATZ, Elihu, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1992; trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna, Baskerville, 1993.
- DAL LAGO, Alessandro, *Prefazione*, in E. GOFFMAN, *Asylum*, cit., pp. 9-21.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967); trad. it. *La società dello spettacolo*, in ID. *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990.
- DEFLEUR, Melvin e BALL-ROKEACH, Sandra J., *Theories of Mass Communication*, New York, Longman, 1989; trad. it. *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- DE KERCKHOVE, Derrick, *Brainframes. Technology, Mind and Business*, Utrecht, Bosch and Keuning, 1991; trad. it. *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Bologna, Baskerville, 1993.
- DE LANDA, Manuel, *War in the Age of Intelligent Machines*, Zone Books, 1991; trad. it. *La guerra nell'era delle macchine intelligenti*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- DE LILLO, Don, *Libra*, New York, Viking, 1988; trad. it. *Libra*, Torino, Einaudi, 2000.
- DER DERIAN, James, *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*, Boulder (CO), Westview Press, 2001.
- DERRIDA, Jaques e STIEGLER, Bernard, *Echographies de la télévision*, Paris, Galilée, 1996; trad. it. *Ecografie della televisione*, Milano, Cortina, 1997.
- DOANE, Anne Marie, *Information, Crisis, Catastrophe*, in P. MELLENCAMP (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 222-239.
- ECO, Umberto, *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977.
- *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.
- *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.
- *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992.
- EDELMAN, Murray, *Constructing the Political Spectacle*, Chicago, Chicago University Press, 1989; trad. it. *Costruire lo spettacolo politico*, Torino, Nuova ERI, 1992.
- ELIAS, Norbert, *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987; trad. it. *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- ENGELHARDT, Tom, *The Gulf War as Total Television*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through the Media. The Persian Gulf War*, cit., pp. 81-96.
- FABBRI, Paolo, *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, in "Versus", 5, 1973, pp. 82-83.
- FABBRI, Paolo e MARRONE, Gianfranco (a cura di), *Semiotica in nuce. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001.
- FIALKA, John, *Hotel Warriors: Covering the Gulf War*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- FISHMAN, Mark, *Manufacturing the News*, Austin, University of Texas Press, 1980.
- FRACASSI, Claudio, *L'inganno del Golfo. La guerra che nessuno ha raccontato*, Roma, L'Altritalia libri, 1992.
- FRANKLIN, Bruce H., *From Realism to Virtual Reality: Images of America's Wars*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through the Media*, cit. pp. 25-43.
- GERBNER, George, *Mass Media and Human Communication Theory*, in F.E.X. DANCE (ed.), *Human Communication Theory*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 40-57.
- et al., *Living with Television. The Dynamics of the Cultivation Process*, in J. BRYANT e D. ZILLMANN (eds.), *Perspectives on Media Effects*, Hillsdale, Erlbaum, 1986, pp. 17-41.
- GHELLI, Francesco, "A glance at the camera": Lee Oswald, *Libra e il personaggio post-moderno*, in G. BOTTIROLI (a cura di), *Problemi del personaggio*, Bergamo, Bergamo University Press, 2001, pp. 217-248.

- GIDDENS, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990; trad. it. *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press, 1991; trad. it. *Identità e società moderna*, Napoli, Ipermedium, 1999.
- GIGLIOGLI, Pier Paolo, *Introduzione*, in E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., pp. IX-XXVII.
- GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City (NY), Doubleday, 1959; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Garden City (NY), Doubleday, 1961; trad. it. *Asylums*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.
- *Interaction Ritual*, Garden City (NY), Doubleday, 1967; trad. it. *Il rituale dell'interazione*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969; trad. it. *L'interazione strategica*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- GOULDNER, Alvin, *The Coming Crisis of Western Sociology*, New York, Basic Books, 1970; trad. it. *La crisi della sociologia*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- GREENBERG Bradley S. e PARKER, Edwin B., *The Kennedy assassination and the American Public: Social Communication in Crisis*, Stanford, Stanford University Press, 1965.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983; trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1984.
- *De l'imperfection*, Paris, Fanlac, 1987; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- e COURTÈS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; trad. it. *Semiótica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Casa Usher, 1986.
- *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomo II, Paris, Hachette, 1986.
- e LANDOWSKI, Eric, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, 1979.
- HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985; trad. it. *Il discorso filosofico della modernità*, Bari, Laterza, 1988.
- HALLIN, Daniel C., *The "Uncensored" War: The Media and Vietnam*, New York, Oxford University Press, 1986.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W., *Dialektik Der Aufklärung*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1947; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1976.
- JAMESON, Frederic, *Signature of the Visible*, London, Routledge, 1990.
- JEFFORDS, Susan e RABINOVITZ, Lauren, *Seeing Through the Media. The Persian Gulf War*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1994.
- JÜNGER, Ernst, *In Stahlgewittern* (1920); trad. it. *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 1995.
- KATZ, Elihu e PELED, Thomas, "Media Functions in Wartime: the Israeli Home Front in October 1973", in Jay Blumler e Elihu Katz (eds.), *The Uses of Mass Communications. Current Perspectives on Gratifications Research*, Beverly Hills (CA), Sage, 1974, pp. 49-69.
- KEEBLE, Richard, *Secret State, Silent Press: New Militarism, the Gulf and the Modern Image of Warfare*, Luton, University of Luton Press, 1997.
- KENDRICK, Michelle, *Kicking the Vietnam Syndrome*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ

- (eds.), *Seeing Through the Media*, cit., pp. 59-76; trad. it. "Mai più come allora": la promessa politica nei video dell'operazione Desert Storm, in G. MARIANI, *Le parole e le armi*, Milano, 1999, Marcos y Marcos, pp. 459-482.
- KIERNAN, Victor G., *The Duell in European History, Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988; trad. it. *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio, 1991.
- KINNARD, Douglas, *The War Managers: American Generals Reflect on Vietnam*, New York, De Capo Press, 1977.
- LANDOWSKI, Eric, *La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999.
- LASSWELL, Harold D., *Propaganda Techniques in World War*, New York, Knopf, 1927.
- LAZARSFELD, Paul e MERTON, Robert, *Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action*, in L. BRYSON (ed.), *The Communication of Ideas*, New York, Harper, pp. 95-118; trad. it. *Mezzi di comunicazione di massa, gusti popolari e azione sociale organizzata*, in M. LIVOLSI (a cura di), *Comunicazioni e cultura di massa*, Milano, Hoepli, 1969, pp. 79-85.
- LENTRICCHIA, Frank, *Libra as Postmodern Critique*, in "The South Atlantic Quarterly", 89/2, 1990.
- LIANG, Qiao e XIANGSUI, Wang, *Guerra senza limiti. L'arte della guerra asimmetrica fra terrorismo e globalizzazione*, ed. it. a cura di F. Mini, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2001.
- LISKA Allen, *The Consistency Controversy: Readings on the Impact of Attitudes Behaviour*, New York, John Wiley and Sons, 1975.
- LIVOLSI, Marino, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Bari-Roma, Laterza.
- LUKES, Steven, *Political Ritual and Social Integration*, in "Sociology", 9 (2), 1975, pp. 289-308.
- MARRONE, Gianfranco, *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi, 1998.
- *Corpi Sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.
- MACARTHUR, John R., *Second Front: Censorship and Propaganda in the Gulf War*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- MCHALE, Bryan, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- MCQUAIL, Denis, *Media performance. Mass Communication and the Public Interest*, London, Sage, 1992; trad. it. *I media in democrazia*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- *Mass Communication Theory*, London, Sage, 2000; trad. it. *Sociologia dei media*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- MEAD, George Herbert, *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934; trad. it. *Mente, sé e società*, Firenze, Giunti, 1972.
- MELLENCAMP, Patricia, *High Anxiety. Catastrophe, Scandal, Age, and Comedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- MELLENCAMP, Patricia (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- MEYROWITZ, Joshua, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York, Oxford University Press, 1985; tr. it. *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1995.
- MONTANARI, Federico, *Approfondire l'ineffabile. L'analisi dei programmi speciali e lo statuto paradossale dell'informazione in tempo di guerra*, in M.P. POZZATO (a cura di), *Linea a Belgrado*, cit., pp. 187-250.
- NORRIS, Christopher, *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.
- *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals, and the Gulf War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992.

- NORRIS, Margot, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000.
- POZZATO, Maria Pia, *Dal "gentile pubblico" all'auditel. Quarant'anni di rappresentazione televisiva dello spettatore*, Roma, Nuova ERI, 1992.
- *L'analisi del testo e la cultura di massa nella socio-semiotica*, in R. GRANDI, *I mass media tra testo e contesto*, Milano, Lupetti, 1992, pp. 175-226.
- (a cura di), *Linea a Belgrado. La comunicazione giornalistica in Tv durante la guerra per il Kosovo*, Roma, RAI-ERI, 2000.
- PERNIOLA Mario et al., *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991.
- RAEBURN, John, *Fame Became of Him: Hemingway as a Public Writer*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- RAMONET, Ignacio, *La tyrannie de la communication*, Paris, Galilée, 1999; trad. it., *La tirannia della comunicazione*, Trieste, Asterios, 2000.
- SAVARESE, Rossella, *Guerre intelligenti. Stampa, radio, tv, informatica: la comunicazione politica dalla Crimea alla Somalia*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985; trad. it. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- SCHÜTZ, Alfred e LUCKMANN, Thomas, *Strukturen der Lebenswelt, Frankfurt am Main, Suhrkamp*, 1979-1984; trad. inglese *The Structures of the Life-world*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- SCURATI, Antonio, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.
- *Funzione dell'occhio e funzione dell'arma nella televisione di guerra*, in G. REVELLI (a cura di), *Da Ulysses a 2002 Odissea nello Spazio*, Ets, Pisa, 2002, pp. 341-358.
- *Guerra e realismo in letteratura. Una comparazione tra antichi e moderni*, "Il Ponte", 3/LVII, 2001, pp. 124-133.
- *Dire addio alle armi. Forma giuridica e retorica della guerra in Schmitt ed Hemingway*, in G. MARIANI (a cura di), *Le parole e le armi*, cit., pp. 291-325.
- e ROSSO, Stefano (a cura di), *Le seduzioni della violenza*, numero monografico di "Arcipelago", I-2, autunno 2002.
- SEMPRINI, Andrea, *Il flusso radiotelevisivo*, Roma, RAI-VQPT, 1994.
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*, New York, Vintage, 1978; trad. it. *Il declino dell'uomo pubblico: la società intimista*, Milano, Bompiani, 1982.
- SHILS, Edward, *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*, Chicago, Chicago University Press, 1975; trad. it. *Centro e periferia: elementi di macrosociologia*, Brescia, Morcelliana, 1984.
- SMITH, Perry M., *How CNN Fought the War: A View from the Inside*, New York, Birch Lane Press, 1991.
- STEPHENS, Robert O., *Hemingway's Nonfiction: the Public Voice*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968.
- TAYLOR, Philip M., *Munitions of the Mind. War Propaganda from the Ancient World to the Nuclear Age*, Patrick Stephens Limited, Wellingborough (UK), 1990.
- THOMAS, William I. e THOMAS, Dorothy S., *The Child in America*, New York, Knopf, 1928.
- THOMPSON, John B., *The Media and Modernity*, Cambridge, Polity Press; trad. it. *Mezzi di comunicazione e modernità*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- VACCARO, Salvo (a cura di), *La censura infinita. Informazione in guerra, guerra all'informazione*, Milano, Eterotopia, 2002.
- VAN CREVELD, Martin, *The Transformation of War*, New York, The Free Press, 1991.
- VIRILIO, Paul, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977; trad. it. *Velocità e politica*, Milano, Multhipla, 1981.

- *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984; trad. it. *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988.
- *Guerre et cinema*, Paris, Ed. de l'Etoile, 1984; trad. it. *Guerra e Cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1992.
- *L'insécurité du territoire*, Paris, Galilée, 1993.
- *La bombe informatique*, Paris, Galilée, 1998; trad. it. *La bomba informatica*, Milano, Cortina, 2000.
- *Stratégie de la déception*, Paris, Galilée, 1999; trad. it. *La strategia dell'inganno*, Trieste, Asterios, 2000.
- *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002; trad. it. *L'incidente del futuro*, Milano, Cortina, 2002.
- WHITE, Mimi, *Site Unseen: An Analysis of CNN's War in the Gulf*, in S. JEFFORDS e L. RABINOVITZ (eds.), *Seeing Through the Media*, cit., pp. 121-141.
- WILLIAMS, Raymond, *Television. Technology and Cultural Forms*, London, Routledge, 1992 (1975); trad. it. *Televisione: tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- WOLF, Mauro, *Gli effetti sociali dei media*, Milano, Bompiani, 1992.
- WOLTON Dominique, *War game: l'information et la guerre*, Paris, Flammarion, 1991.
- *Communication politique. Construction d'un modèle*, in "Hermès", 11-12, 1992.
- ZAROULYS, Nancy e SULLIVAN, Gerald, *Who Spoke Up? American Protest Against the War in Vietnam, 1963-1975*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- ZOJA, Luigi, *L'incubo globale: prospettiva junghiana a proposito dell'11 settembre*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2002.