RIVISTA DOCDT
2003

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Juan Alonso Aldama, Gianfranco Marrone,
Paolo Peverini, Isabella Pezzini

Narratività e media

Università di Urbino
"Carlo Bo" - Urbino (Italia)

320-321-322
gennaio - febbraio - marzo 2003

serie **B**

Narratività e media

*documento di lavoro**

Dall'evento al racconto: l'11 settembre

Questo intervento dovrebbe avere un sottotitolo: della necessità e della difficoltà di costruire un racconto dell'11 settembre. L'argomento sviluppato riguarda il problema più generale degli eventi in televisione e dei rapporti fra evento mediatico e racconto storico. Perché parlare di difficoltà di costruzione del racconto? Se è vero che ci sono stati tanti racconti possibili dell'11 settembre, allora perché parlare di difficoltà? In realtà la vera difficoltà sarebbe stata quella di costruire un racconto "canonico", cioè ufficiale, capace d'imporsi a tutti gli altri racconti.

Un conflitto fra configurazioni aspettuali opposte come quelle relative all'idea stessa d'evento e a quella di storia sembra essere l'ostacolo maggiore per l'apparizione d'un racconto. Non si tratta però di riproporre il vecchio ritornello della morte dei grandi racconti ma di mostrare come certe configurazioni aspettuali impediscono la narrazione ed altre invece la favoriscono. Si tratta dunque di mostrare come la forma aspettuale dell'evento dell'11 settembre in televisione con la reiterazione continua della stessa immagine e una certa visione dei rapporti fra politica interna e politica estera contribuiscono al fallimento dell'operazione di trasformazione dell'evento in una narrazione. D'una altra parte, guardare l'evento dell'11 settembre sotto il punto di vista della aspettualità ci permette di evitare una visione sostanzialista e progressiva del tempo e della storia e quindi di percepire il divenire come un processo che dipende appunto dell'osservatore.

In questo senso, in un testo di Borges, *Il pudore della storia*, troviamo un'idea che sembra la messa in guardia contro una interpretazione troppo frettolosa del senso

*I quattro testi qui riuniti sono stati letti nel quadro del convegno "Narratologia e Media", coordinato da Isabella Pezzini (Roma, "La Sapienza"), (Urbino, CISeL 8-9-10 luglio, 2002).

degli eventi storici e che li relativizza mettendoli in una prospettiva discorsiva. Questo frammento è in certa misura in consonanza con la idea di Lotman secondo la quale i momenti di esplosione sono dei momenti d'incertezza, d'imprevedibilità e d'apertura di possibilità[1] :

> "Il 20 settembre del 1792, Johann Wolfgang von Goethe (che aveva accompagnato il Duca di Weimar in una passeggiata militare a Parigi) vide il primo esercito d'Europa inesplicabilmente respinto a Walmy da milizie francesi e disse ai suoi sconcertati amici: "In questo luogo e in questo giorno, si apre un'epoca della storia del mondo e noi possiamo dire di aver assistito al suo sorgere". Da quel giorno sono abbondate le giornate storiche e uno dei compiti dei governi (specialmente in Italia, Germania e Russia) è stato quello di fabbricarle o simularle, con abbondanza di previa propaganda e di persistente pubblicità. Tali giornate, nelle quali si avverte l'influsso di Cecil B. De Mille, hanno una relazione meno con la storia che col giornalismo: io sospetto che la storia, la vera storia, sia più pudica e che le sue date essenziali possano rimanere perciò, durante lungo tempo, segrete.

Sono molti quelli che ci hanno detto che con l'evento dell'11 settembre cominciava un nuovo tempo e si chiudeva uno vecchio. Non hanno smesso d'annunciarci che con l' 11 settembre cominciava il XXI secolo; bisognerebbe ricordare qui che ci avevano detto che col crollo del muro di Berlino finiva il XX secolo e con esso la storia stessa. Abbiamo dunque passato qualche anno senza un secolo nel quale abitare.

Non si tratta qui di negare l'esistenza degli eventi o di fare una sorta di rivendicazione della *longue durée* contro i grandi eventi mediatici, ma soltanto di sottolineare da una parte il fatto che nel caso dell'11 settembre ci sono molti elementi che propendono a cancellare i componenti necessari alla costituzione d'un racconto e dall'altra fare notare che l'attribuzione di un senso, nella doppia accezione di direzione e di contenuto, a questo evento è tutt'altro che evidente. Allora l'evento va spiegato in una prospettiva narrativa e processuale e il senso dell'evento soltanto può essere determinato dal racconto nel quale viene inserito.

Durante la guerra del Kosovo John Arquilla et David Ronfledt, due ricercatori americani in strategia, dicevano che la prossima guerra non sarebbe stata vinta da chi avesse posseduto la bomba la più grossa ma da chi fosse riuscito a raccontare la storia più bella[2]. Gli ultimi grandi conflitti, almeno come li abbiamo visti in televisione, sono andati sempre di più verso una dissoluzione dell'evento: ad esempio nel caso la guerra del Golfo per la sua scomparsa e nel Kosovo grazie ad una operazione che faceva della guerra una routine. Da un punto di vista aspettuale, la guerra, in buona logica, dato il suo carattere eccezionale, emotivo ed spettacolare, dovrebbe essere definita da una serie di discontinuità, di puntualità, cioè d'eventi. Invece la guerra del Golfo Persico sparisce degli schermi della televisione e la guerra del Kosovo è vista come una continuità prodotta per la congelazione passionale degli eventi. Nella guerra del Kosovo i media provocano una normalizzazione del conflitto. Anche nella guerra in Bosnia, l'evento bellico era in certa misura sparito : basta ricordare gli ultimatum che non si rispettavano mai e che come conseguenza non erano mai seguiti da nessun evento. In Bosnia c'è stata una deflazione mediatica dell'evento perché l'evento guerra aveva perso la sua singolarità, perdita accentuata dall'idea stessa di "attuazioni di polizia internazionale", quindi niente di molto diverso degli interventi della polizia nelle nostre città[3]. La sparizione ricorrente dell'evento dalla narrazione mediatica dei conflitti farà sì che dopo l'11 settembre il racconto, che per la forza emozionale delle immagine già penava ad avviarsi, (..) farà tanta fatica per potersi sviluppare.

Una grande parte della discussione intorno agli attentati del'11 riguardava la domanda se questo evento era la conseguenza d'una serie di fattori o al contrario era qualcosa di causale che avrebbe avviato un nuovo processo storico o semplicemente narrativo. Cioè : si tratta di un terminativo o di un incoativo? Discussione che non ha molto senso in semiotica. Sappiamo benissimo che ogni discontinuità crea un passato ed un futuro e che un evento qualunque sarà terminativo o incoativo dipendendo della posizione dell'osservatore del processo. La scoperta dell'America è stata vista per secoli come un incoativo (l'inizio dell'era moderna); invece da qualche tempo la nostra visione è stata modificata e sono molti che lo vedono sopratutto come un terminativo (la fine della cultura e dei popoli precolombiani). Allora, quale è il posto dell'evento dell'11 settembre nel processo discorsivo e narrativo che andrà costruito, o non, intorno ad esso?

Cosa è un evento?

Prima di andare a vedere cosa succede con l'evento dell'11 settembre, bisogna interrogarsi sulla natura stessa dell'evento. Come si riconosce un evento, quali sono le sue particolarità, cosa fa sì che una discontinuità nel flusso continuo del divenire narrativo e discorsivo possa essere percepita come un evento, cioè come qualcosa che in certa misura si trova fuori da quel discorrere narrativo, e, infine, come viene ripreso questo evento e rielaborato e reintrodotto nel discorrere narrativo.
Sembrerebbe che l'evento prima di tutto appaia come una discontinuità, meglio una doppia discontinuità, creando degli effetti di terminatività e di incoatività. Cioè, l'evento è isolato e non si tratta soltanto di una interruzione del percorso discorsivo e narrativo ma di una vera e propria uscita dal discorrere narrativo, di qualcosa che in certa misura accade fuori e che, certamente, dopo sarà o meno introdotta in un racconto. Per questa ragione la domanda sulle cause e sugli effetti dell'evento diventa in grande misura un controsenso. D'altra parte, la difficoltà di trovargli un senso, cioè anche una direzione, dipende anche dal fatto che esso si manifesta isolato e che per di più "respinge gli altri eventi nell'ombra"[4], mette gli altri eventi coi quali potrebbe essere messo in rapporto, fuori, se possiamo dire così, del suo campo d'influenza. La natura -propria dell'evento, anche di quello mediatico, cioè isolato e incomparabile agli altri, impedisce il racconto, un po' come quello che capita nei quadri di Bacon secondo Deleuze, dove il narrativo viene scongiurato dall'estrazione o dall'isolamento dell'azione.[5] L'evento è quella "singolarità intensa" che non si spiega nella estensione narrativa. L'evento dunque è come il "punctum"[6] di Barthes, cioè qualcosa che ha un' esistenza soltanto nell'ambito del sensibile. E' allora caratterizzato da una mancanza di spessore spaziale, temporale ed attoriale; è, per così dire, quasi senza dimensioni.

François Jullien ci propone alcune definizione dell'evento che possono esserci utili per capire quello che accade anche davanti alle immagine del *crash* degli aerei contro le *Twin Towers*. La sua visione dell'evento forse ci può chiarire perché è così difficile costruire un racconto a partire di un evento e perché rimaniamo tutti lì fissi davanti allo schermo, stupiti e immobili. Secondo il filosofo francese, l'evento è definito da tre tratti principali. Primo, il suo statuto eccezionale, singolare e straordinario. L'evento esce fuori dal tempo che lo circonda e tutti i momenti che ci sono intorno a lui, proprio perché subiscono la sua influenza, vengono riconsiderati in funzione di esso. Poi, sempre secondo Jullien, tutto l'evento è una commozione che

ridefinisce a partire dalla sua incidenza tutti i possibili investiti; l'evento presuppone l'introduzione di una discontinuità fra passato e futuro e allo stesso tempo oltrepassa il momento presente. Infine, anche se è atteso o giustificato a posteriori, o se viene spiegato attraverso il contesto, l'evento contiene un qualcosa di inassimilabile e respinge qualunque spiegazione causale. Ma proprio perché fa sorgere l'enigma della sua origine, l'evento provoca la questione del Senso.
Per Jullien l'evento non appartiene alla stessa temporalità della narrazione e, soprattutto, funziona come operatore di revisione dei tempi - anteriori o posteriori - che lo circondano. Così il passato ed il futuro vengono reinterpretati a partire dall'evento. Uspenskij, nel suo libro sui rapporti fra semiotica e storia, sostiene la stessa idea di una riconfigurazione del passato e anche del futuro a partire di quello che viene consideratto come un *fatto storico*. E' proprio l'evento attuale ciò che determina la selezione paradigmatica e l'organizzazione sintagmatica degli elementi del passato che possono "giustificare" - cioè, dare un senso a - l'evento presente. In questo modo, certi elementi del passato vengono scelti ed altri vengono semplicemente dimenticati, abbandonati[7].

Malgrado la narrazione possa essere costruita a posteriori intorno all'evento, questo rimane sempre un evento intenso e irriducibile. C'è come un resto nell'evento che non si lascia prendere e che conserva la sua singolarità. Quel resto non entra completamente in una logica del continuo narrativo; c'è sempre un abisso, uno scarto, una discontinuità, una differenza, fra l'evento, intenso e singolare, e l'estensione narrativa e discorsiva. Malgrado la continuità proposta dalla semiotica tensiva fra l'evento intenso - ad esempio, la violenza dell'emozione - e la sua spiegazione nella estensione discorsiva - delle passioni, ad esempio -, non c'è trasformazione assoluta dell'intenso in discorso. L'evento non viene completamente recuperato nel discorso posteriore, come se questo non fosse altro che l'espansione dell'evento, e inversamente l'evento la condensazione del discorso.

Del resto, si può dire che l'evento è quello che non ha ancora nome, che non è stato ancora ritradotto in discorso e quindi fissato in una significazione. Ricordiamo ad esempio che in Francia, la Guerra dell'Algeria è stata per anni quella cosa della quale non si poteva parlare e quindi ufficialmente inesistente e, proprio per questa ragione, veniva chiamata "gli eventi d'Algeria", finche non molto tempo fa lo stato francese ha deciso di riconoscere l'esistenza di una guerra in Algeria. L'evento dunque sarebbe quello che non ha ancora un posto nella storia e quindi rimane nell'ambito dello inintelligibile, perché non può o perché gli è negata la possibilità di essere spiegato da un racconto. L'evento appare sempre isolato, non collegabile ad

altri tempi e eventi; ciò significa che non può sorgere una struttura sintagmatica - un discorso -, cioè una struttura dove gli elementi co-presenti sono definibili da un rapporto del tipo "e...e", dai rapporti di selezione o di solidarietà fra loro e da un rapporto ipotassico con una unità superiore - che farebbe dell'evento un frammento d'una struttura più ampia.[8]

Configurazioni aspettuali

Questo isolamento definisce già la prima caratteristica aspettuale dell'evento del'11 settembre. Come dicevo prima, l'11 settembre oscilla fra due configurazione aspettuale opposte, che non favoriscono, ne l'una ne l'altra, l'apparizione di un racconto. Tutta la faccenda dell'11 settembre pare definita, da una parte, da una configurazione aspettuale *puntuale iterativa* che si manifesta nella ripetizione, nel *replay* senza fine delle stesse immagine degli aerei che si vanno ad incastrare nelle due torri. Ma questa dimensione aspettuale non è la sola ad ostacolare la narrazione; c'è anche un'altra componente aspettuale che fa sì che la narrazione non possa catalizzare, una sorta di dispersione aspettuale, un *imperfettivo* "politico" che si mostra chiaramente in quella famosa frase di Clinton : "Oramai non c'è più differenza fra politica interna e politica esterna". Il soggetto è fra un eccesso di presenza - egli si trova letteralmente attaccato all'oggetto, non può stabilire nessuna distanza fra lui e l'immagine - e un eccesso di dispersione. Troppa concentrazione, da dove niente può uscire, o troppa diffusione, dove nessuna stabilizzazione attanziale è possibile.

La ripetizione della stessa immagine del *crash* degli aerei, e anche di quelle altre immagini che fanno il giro delle torri nel momento del *crash*, in una visione panoptica che crea l'illusione di poter abbracciare e comprendere l'evento, non pare aggiungere intelligibilità a quello che sta accadendo. Se, come dicevamo prima, la costruzione di un sintagma richiede la messa in relazione di due elementi, in questo caso troviamo sempre la stessa immagine. La ripetizione sarebbe una sorta di ecolalia, di balbettìo, ciò che equivale a una difficoltà di mettere in moto una storia.
L'aspettualità *puntuale* è allo stesso tempo temporale e spaziale (praticamente le immagini del Pentagono, per diverse ragione, spariscono). Il risultato è una massima condensazione e concentrazione temporali e spaziali.

Dall'altra parte, un massimo d'indefinizione, di dispersione, di diffusione. La frase di Clinton significa, da un punto di vista semiotico, l'inesistenza di uno spazio

topico (dove succede il racconto) e per conseguenza di uno spazio eterotopico. La differenza, l'opposizione fra un interno/esterno, necessaria per l'apparizione della significazione, viene cancellata da questa nuova visione strategico-politica americana. Anche se è vero che, dall'inizio, c'è una tematizzazione ("*America under attack*", "*America at the war*") c'è una sorta di sparizione per dispersione del tempo, dello spazio e degli attori. Anche se si troverà subito un anti-soggetto nella figura di Ben Laden, quest'ultimo sparisce presto e rimane così come una pura ombra di soggetto; anche lo spazio partecipa di questa indeterminazione quando Bush dichiara che cercheranno i terroristi ovunque e che si tratta di una guerra senza fine e che per di più viene chiamata "giustizia infinita" (sapendo bene che il proprio della giustizia è la sua limitazione, la sua giustezza), si vede chiarissimamente la dissoluzione dei principali elementi del discorso.

Forse quello che chiamiamo "difficoltà" non è altro che una semplice strategia discorsiva. Greimas nel suo scritto sulla collera, ci mostra che lo stato passionale della collera può essere visto come lo stato previo ad un fare, la vendetta. Molti dicono che la politica militare e strategica degli americani di questi ultimi anni funziona appunto con una logica di vendetta. Sappiamo bene che, anche se la vendetta ha un suo tempo (ed una sua temperatura) l'indeterminazione e l'incertezza sono proprio delle sue caratteristiche: indeterminazione del luogo (può capitare ovunque), del tempo (la vendetta non possiede un tempo concreto, può arrivare domani come fra venti anni) e degli attori (chiunque, la persona la più insospettata, può essere l'esecutore). Nel medesimo modo, gli americani possono colpire quando vogliono, dove vogliono e con le forme attoriale che pare a loro. L'inesistenza di forme fisse narrative e discorsive, per eccesso di presenza o per difetto, favoriscono il potere americano che non si sente più obbligato a concretizzare la sua visione e così possono agire al loro agio. Quello che è stato chiamato "guerre asimmetriche" sarebbe allora l'ultima grande invenzione strategica americana perché dato che il nemico è dappertutto la risposta può aversi dappertutto contro qualsiasi soggetto. Così il potere può finalmente essere al massimo: arbitrario ed assoluto.

Università di Parigi X

Juan Alonso Aldama

Note

[1] J. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993.

[2] J. Arquilla et D. Ronfledt, *Le Monde*, 9 giugno 1999.

[3] Cf. J. Alonso et F. Montanari, " Cosmopolis ", *L'observatoire de la télévision*, n°13, 1999.

[4] F.Jullien, *Du temps. Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset, 2001, p. 124.

[5] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la Différence, Paris, 1981, p. 9-11.

[6] "Le punctum d'une photo -dit Barthes- c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)" R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil, Les cahiers du cinéma 1980, p. 49.

[7] "Basta che un avvenimento –afferma Uspenskij– venga percepito (già dai contemporanei, da coloro che hanno preso parte al processo storico) come rilevante per la storia, cioè semioticamente marcato sul piano storico; in altri termini, basta che gli venga attribuito il significato di *fatto storico*, perché noi siamo indotti a vedere in questa prospettiva gli avvenimenti precedenti, come se fossero collegati fra loro (mentre prima potevano anche non essere interpretati in questo modo).Perciò dal punto di vista del *presente* si selezionano e si interpretano gli avvenimenti passati...". B. A. Uspenskij, *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 14-15.

[8] A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol 1, Paris, Hachette, 1979, p. 376-377.

Retorica della notizia. Prassi enunciativa nel telegiornale[1]

0. Obiettivo e sfondo

In questo articolo proverò a mostrare in che modo la nozione di prassi enunciativa possa contribuire alla costruzione di un'estetica del telegiornale e, in generale, dell'informazione. Più che d'una automatica applicazione, si tratterà d'una verifica e d'una (parziale) riformulazione, nel tentativo di coniugare le attuali ricerche sulla semiotica tensiva con quelle sulla sociosemiotica, meno distanti – teoricamente e praticamente – di quanto spesso non si pensi. Il telegiornale varrà come testo "selvaggio" che, resistendo agli assalti dei modelli teorici in ragione della sua complessità, porterà a una loro messa in causa – che è sempre, inevitabilmente, felice incremento di conoscenza.

Occorre però, preliminarmente, vedere rapidamente in che cosa consistano sia l'estetica dell'informazione, da un lato, sia la prassi enunciativa dall'altro.

1. Estetica dell'informazione

In scritti precedenti ho provato a elaborare le basi di quella che ho voluto chiamare, un po' provocatoriamente, *estetica del telegiornale*, espressione estendibile senza particolari difficoltà all'intero campo del discorso giornalistico[2]. Così, riprendendo molto in breve la questione, potremmo dire che l'estetica dell'informazione si caratterizza per il tentativo, non molto frequente nella ricerca sui media, di utilizzare per l'analisi del discorso giornalistico nozioni e categorie elaborate in altri campi di studio: soprattutto quello del testo letterario, sia narrativo sia poetico, ma anche quello della visualità. Cosa che, indirettamente, insiste sull'idea – verso la quale ci sono ancor oggi (o tornano surrettiziamente) forti resistenze ideologiche – secondo la quale i testi della cultura di massa non sono affatto più semplici di quelli cosiddetti artistici, e per questo esteticamente inferiori; essi presentano al loro interno una serie di procedure estetiche tanto più complesse da ricostruire quanto più ci si ostinerà a nasconderle dietro lo snobistico rifiuto dell'umanista o il pregiudizio politico dell'uomo qualunque.

L'analisi semio-estetica del testo telegiornalistico ha così prodotto (o riaffermato) una serie di convinzioni teoriche. In primo luogo, viene neutralizzata ogni opposizione tra informazione pura e sua spettacolarizzazione a posteriori: non c'è *prima* la notizia in sé e *poi* la sua trasformazione gastronomica, poiché ogni messa in discor-

so produce al tempo stesso i simulacri sia del suo piano referenziale sia degli attori della comunicazione. Accade così che, per esempio, i tg più referenziali siano altrettanto, se non più, costruiti degli altri; e quelli politicamente più schierati, mettendo a nudo il procedimento, finiscano per usare un numero minore di artifici comunicativi. Ciò porta a superare l'idea stessa di notizia: non c'è neanche la notizia in sé, ma una sua costruzione discorsiva, nel doppio senso della messa a fuoco dell'evento e della sua concomitante valorizzazione. Questa costruzione si fonda su complesse interrelazioni tra dimensione cognitiva, dimensione pragmatica e dimensione passionale nel discorso giornalistico, ognuna delle quali di eguale importanza. Ciò che vale sul piano dell'enunciato vale anche su quello della enunciazione: l'esplicitazione delle procedure discorsive di costruzione delle notizie è tutt'uno con la esplicitazione delle procedure che costruiscono l'identità di testata e, dunque, il patto comunicativo fra enunciatore e enunciatario. Il telegiornale si configura in tal modo, non più come un contenitore più o meno organico di notizie, ma come un testo coerente in sé già a livello profondo che annulla (e al tempo stesso costruisce) la notizia nel suo farsi autorappresentandosi come contenitore. Il termine *estetica* ha anche un'altra valenza, più vicina alla sua origine etimologica e alle sue recenti rielaborazioni semiotiche: se uno dei problemi di base del discorso giornalistico è per forza di cose la sua usura (notizia è novità, come altre lingue sanno meglio della nostra), la messa in opera di procedure estetiche-estesiche, legate alla sensorialità e all'affettività, permette di resistere a tale usura e di risemantizzare il discorso, di dotarlo di *nuova* linfa semantica.

Tutto ciò comporta l'assunzione di una posa metodologica precisa: per evitare di centrare l'attenzione sui contenuti tematici del testo del tg, finendo per nasconderne i funzionamenti formali, credo sia meglio lavorare non sui cosiddetti Grandi Eventi (guerre, attentati terroristici, campagne elettorali, partite di calcio, spettacoli canori etc.) ma sulla quotidianità. Un'analisi testuale di piccoli frammenti del tg, possibilmente "inutili", eventi per principio non di rilievo, permette di scoprire che tutto ciò viene trattato dai tg come se fosse un evento mediale, un qualcosa di eccezionale, di notiziabile poiché straordinario, costituendo quella che potremmo chiamare una eventualità di routine, una *quotidiana straordinarietà*. Il frammento televisivo che analizzerò in questa sede, per esempio, è stato scelto a caso, prima ancora che fosse mandato in onda – anche se, col senno di poi, s'è rivelato profeticamente antifrastico rispetto a quanto è accaduto dopo.

2. Prassi enunciativa

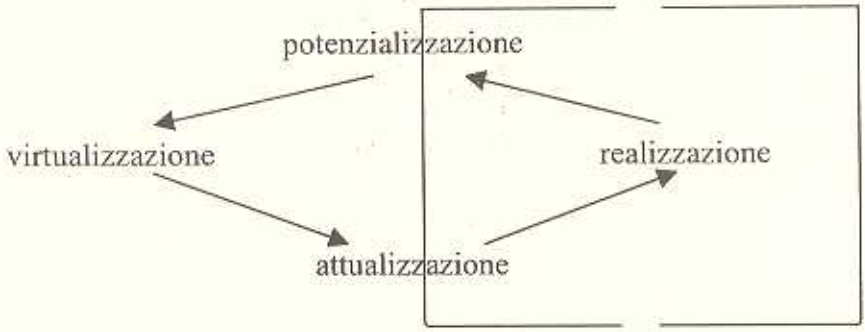
La *prassi enunciativa* è una nozione su cui Jacques Fontanille e altri lavorano già da qualche tempo, ma che non mi sembra sia ancora chiamata a far parte della teoria standard. Si tratta di una nozione particolarmente interessante, non foss'altro perché è uno degli anelli che mettono in collegamento – se pure con qualche difficoltà – la semiotica tensiva con la sociosemiotica. Molto in sintesi, ricordo che la prassi enunciativa è una specie di ripresa del problema della cultura all'interno della testualità: come spesso si dimentica, non ci sono soltanto le ricadute sociali dei testi, ma anche una socialità intrinseca della semiosi. Come chiarisce Bertrand (2000), si tratta di porre il discorso sociale, con i suoi "blocchi pre-condizionati", al centro dell'analisi testuale: non più partire dal sistema della lingua e vedere come viene realizzato individualmente con la *parole*, ma esaminare in che modo topoi, stereotipi, generi discorsivi, modi di dire etc., costituiti nell'*uso* semiotico (in senso hjelsmleviano), si riverberano sotto forma di *primitivi* nel sistema virtuale della lingua. L'idea è quella di un'enunciazione che sta a metà tra il sistema formale della significazione e la sua appropriazione individuale. Diversamente da Benveniste, che sottolineava l'importanza della soggettività nel linguaggio, si tratta di insistere sulla istanza collettiva che v'è dietro, o dentro, qualsiasi enunciatore: io che parlo non sono un io se non in funzione dell'istanza socio-culturale che mi attraversa, e che parla in me. (Cosa che diventa essenziale per l'analisi discorsiva dell'informazione: chi parla in un tg? Il giornalista, il conduttore, il direttore, la testata, la rete, il gruppo televisivo, ma anche il buon senso, l'opinione comune, l'opinione pubblica, il moralismo diffuso etc. C'è come una polifonia che s'esprime, non tanto nella presenza concomitante di molteplici enunciatori, ma in un discorso stratificato, con un suo elevato spessore isotopico, attraverso quella che chiameremo la sua *profondità*). Floch (1995), a proposito della prassi enunciativa, richiamava il *bricolage* di Lévi-Strauss proprio per sottolineare la presenza di quegli elementi già significanti (*pre-contraints*) che esistono nel mondo della cultura e che vengono ripresi, e più o meno trasformati, al momento dell'enunciazione. Ciò permetterebbe altresì di misurare il grado di innovazione di un discorso, a seconda del modo in cui questi blocchi pre-condizionati vengono ripresi, in modo più o meno pedissequo, più o meno originale.

Storicamente la nozione di prassi enunciativa nasce nel libro sulle passioni di Greimas e Fontanille (1991), ed esattamente nel momento in cui si affronta il problema del nesso fra passioni culturalmente date e generazione della passione nel percorso della significazione. Una cultura seleziona, tra le combinazioni possibili offerte dal sistema profondo della significazione (*universali*), solo alcune disposizioni modali

presentandole come passioni, lasciandone quindi cadere delle altre (per es., a un certo punto la generosità smette d'essere una passione, mentre continua a esserlo il suo antonimo, l'avarizia). Le passioni selezionate vengono poi fatte ricadere sul sistema profondo sotto forma di *primitivi* che a loro volta si aprono al discorso. Non bisogna confondere allora gli *universali* (che passano dal virtuale al realizzato nel percorso generativo: questione strettamente di significazione) dai *primitivi* (che non sono grandezze realizzate ma *realizzabili* e che lavorano su un percorso più che altro genetico, determinato dalla storia). La prassi enunciativa "è in qualche modo l'"uso" di un certo dispositivo modale come disposizione, in un'area discorsiva e culturale data, che ne fa uno stereotipo e poi, per retroazione, un primitivo passionale". Essa è questo doppio movimento di *selezione* delle possibilità offerte dal sistema e di *costruzione dei primitivi* che si riverberano sul sistema stesso. Così facendo, la prassi enunciativa dà importanza ai filtri culturali: è l'istanza che regge e attualizza le combinazioni potenziali, creando le tassonomie passionali e facendole apparire come primitivi.

Discutendo in seguito l'ultimo libro di Metz, Fontanille (1994) torna sulla questione, insistendo sull'idea che l'enunciazione non è tanto una appropriazione individuale della lingua, ma un'istanza collettiva, dunque *impersonale,* che si dà nell'uso (nel senso hjelmleviano) e dunque riflette e risponde di un gruppo enunciante, non di una singolarità.

In *Tension e signification* (Fontanille e Zilberberg 1998), in *Sémiotique du discours* (Fontanille 1998) e in articoli vari (per es. Fontanille 1996), questo autore traccia infine un modello d'analisi della prassi enunciativa attraverso la postulazione di quello che chiama "campo tensivo delle modalizzazioni esistenziali", e che ha la seguente rappresentazione schematica:



Ci sarebbe una specie di movimento circolare che parte (per convenzione) dal sistema virtuale, passa per l'attualizzazione e arriva alla realizzazione (ed è il movimento della significazione). Da qui ha inizio la storia, ossia il fatto che, grazie all'uso, dalla realizzazione si passa alla potenzializzazione, ossia alla costituzione di *prassemi enunciativi*, che talvolta contribuiscono al riaggiustamento e all'arricchimento del sistema grazie alla virtualizzazione. Si possono indicare in tal modo quattro "operazioni elementari" della prassi enunciativa: due di carattere ascendente – l'*emergenza* (dalla virtualizzazione all'attualizzazione) e l'*apparizione* (dall'attualizzazione alla realizzazione) – e due di carattere discendente – il *declino* (dalla realizzazione alla potenzializzazione) e la *scomparsa* (dalla potenzializzazione alla virtualizzazione).

Nel discorso concreto però, osservano Fontanille e Zilberberg (1998), non vi è mai una sola operazione ma come minimo due: un'operazione, per es., di emergenza di una data grandezza semiotica si accompagna al declino di un'altra che stava al suo posto, o viceversa. Da qui la formulazione di una combinatoria delle operazioni elementari, che rende conto della tensione tra due movimenti della prassi enunciativa:

ascendenza / decadenza	**emergenza** (virt → att)	**apparizione** (att → real)
declino (real → potenz)	*distorsione*	*fluttuazione*
sparizione (potenz → virt)	*rimaneggiamento*	*rivoluzione*

Quando un'apparizione si associa a una scomparsa si ha una *rivoluzione*: laddove c'era una grandezza adesso ce n'è un'altra (per es. la commutazione linguistica). Quando un'apparizione si associa a un declino c'è *fluttuazione*, come quando due isotopie vanno e vengono nel testo, per esempio per metafora (o nel caso dell'immagine nell'immagine). Quando un'emergenza si associa a un declino c'è *distorsione*, come nel caso dei tropi in cui c'è una forma attualizzata (contenuto figurante e sensibile) e una potenzializzata (contenuto ricostituito, concettuale o parafrastico). Quando un'emergenza si associa a una scomparsa c'è *rimaneggiamento*, che riguarda le relazioni fra primitivi culturali e sistema (per es.

far giocare uno stereotipo figurativo a livello letterale: rappresentare il collo di una bottiglia come un collo umano, o un piede di tavolo con le giarrettiere).

Nasce così l'idea di una *profondità enunciativa*, tale per cui nel discorso ci sono quanto meno due grandezze, una realizzata e l'altra o attuale (dal lato della significazione) o potenziale (dal lato della storia). Per metafora visiva, diremo che nel discorso c'è sempre un primo piano e uno sfondo che grazie alla prassi enunciativa possono scambiarsi i ruoli nel corso del processo discorsivo. Accanto al paradigma (selezione di grandezze) e al sintagma (combinazione di grandezze), si colloca la profondità enunciativa, grazie alla quale le grandezze presenti nel discorso vengono poste, per così dire, in prospettiva: l'idea di profondità enunciativa contribuisce a spiegare per esempio il meccanismo di costruzione delle figure retoriche (relazione fra contenuto percepito e contenuto nascosto), o quello della relazione tra isotopie testuali o, ancora, quello della costruzione dell'immagine, fissa o in movimento. In tal modo, i contenuti testuali non rispondono solo a relazioni logico-narrative o argomentative, ma hanno anche un diverso *grado di presenza* nel discorso, vi insistono più o meno; grado di presenza che si costituisce in tensione con gli altri elementi testuali dati con essi nella medesima prospettiva: sono cioè virtuali, potenziali, attuali o realizzati l'uno in relazione all'altro.

Cosa che mi sembra di fondamentale importanza, oltre che per esempio per la costruzione dei tropi figurativi della retorica, anche nella spiegazione della costruzione del discorso giornalistico: si può parlare di un evento politico sullo sfondo di un altro non politico; posso realizzare discorsivamente un evento giudiziario potenzializzando una situazione politica; oppure posso parlare di una situazione in borsa potenzializzando un problema sociale. Queste possibili relazioni in profondità fra isotopie tematiche nel discorso giornalistico, questi diversi modi di presenza delle notizie nel tg, assumono volta per volta, nella superficie testuale, la configurazione di relazioni logiche diverse, per esempio di causa ed effetto, di mezzo e fine, di contraddizione, di paradosso etc.

È per queste ragioni che si potrebbe parlare di una vera e propria *retorica della notizia*: il discorso giornalistico usa forme diverse di profondità enunciativa, modi di presenza variabile dei suoi contenuti-notizia, non a scopi altamente poetici o banalmente persuasivi, ma eminentemente comunicativi, non d'arte "alta" ma d'estetica: un'estetica dell'informazione.

4. Informazioni doppie

Già Barthes osservava che la costruzione giornalistica del fatto di cronaca necessita

di un'"informazione doppia", di una struttura in cui sono presenti quanto meno due elementi: l'evento vero e proprio che sta in primo piano e lo sfondo circostanziale da cui proviene. L'incrocio di due elementi porta a due possibili effetti semantici. Il primo è quello della *causalità degradata*, fenomeno "lievemente aberrante", tale da suscitare pilotati stupori (ess.: "Pulizie al Palazzo di Giustizia: non si facevano da cent'anni"; "Uccide l'amante: non si intendevano in politica"; "Una domestica rapisce il bimbo dei padroni: lo adorava"). Il secondo effetto è quello della *coincidenza inesplicabile*, sorta di "colmo" in cui due percorsi di senso si trovano momentaneamente a intersecarsi (ess.: "una donna mette in fuga quattro gangster", "pescatori islandesi pescano una mucca") o di ripetizione fortuita e imprevista ("vince tre volte alla lotteria", "la stessa gioielleria svaligiata quattro volte"). Da un lato, dunque, si pone una legge, un'abitudine, una naturalezza del mondo; da un altro lato si mostra come questa legge, abitudine o naturalezza vengano trasgredite dall'evento in questione. L'evento-notizia viene insomma presentato come variazione rispetto a una norma che è il giornale stesso a indicare *per presupposizione* e a mettere in discussione.
La questione della cronaca veniva così risolta all'interno di una concezione strutturalista e informazionale del discorso, di modo che i due elementi venivano implicitamente pensati da Barthes nella dialettica fra norma e scarto, dove è comunque lo scarto che crea, per presupposizione, la norma, e non viceversa, come pensa il senso comune[3].

La questione potrebbe essere ripresa passando da una visione struttural-informazionale a una visione dinamica, di tipo tensivo, dove si tratta di studiare i modi in cui si producono tensioni variabili tra i due elementi, ma anche di analizzare come lo sfondo circostanziale e l'evento modifichino di frequente i propri ruoli. Potremo mostrare così (i) sul versante della teoria semiotica, l'utilità dei modelli tensivi per la costruzione di una sociosemiotica e di una semiotica della cultura: l'aggancio più importante sta proprio nella nozione di prassi enunciativa e in quella correlata dei modi di presenza; (ii) sul versante della analisi comunicativa, le tendenze più recenti del discorso giornalistico, che non si preoccupa più di selezionare le notizie occultandone altre, né tantomeno costruisce le notizie per scopi più o meno ideologici, ma le intreccia e le confonde per ragioni di mercato, sia esso il mercato dell'informazione o quello degli spazi televisivi; alla ricerca dell'audience, il discorso giornalistico attuale gioca con più elementi tematici al tempo stesso, mettendo in collegamento molteplici isotopie che hanno varie relazioni di profondità fra loro.
Si tratta in tal modo di dare un ulteriore ridimensionamento alla idea di notizia come qualcosa di dato che il giornalista deve "scoprire" più o meno efficacemente, rapi-

damente ed esaustivamente, come pensa e racconta la mitologia giornalistica. Per farlo, occorre mostrare (i) non solo la costruzione discorsiva della singola notizia, ossia la notizia come effetto di senso; (ii) non solo il modo in cui la notizia viene usurata ed è soggetta a "iniezioni" di risemantizzazione; (iii) bensì soprattutto il modo in cui la notizia si mette in relazione ad altre notizie: paradigmaticamente e sintagmaticamente, ma anche per profondità enunciativa, modificandosi in relazione alle altre, cedendo del tutto il posto oppure passando dal primo piano allo sfondo e così via.

5. Un controesodo bagnato

Veniamo al nostro corpus[4]. Si tratta – per caso – della programmazione telegiornalistica italiana di prima serata che precede di circa una decina di giorni l'11 settembre 2001. In particolare, ho preso in considerazione materiale tratto dai sei tg nazionali cosiddetti pubblici e cosiddetti privati (in ordine d'orario: studio aperto, tg4, tg3, tg1, tg5, tg2) dal 31 agosto al 2 settembre. In essi si parla di quel che succedeva nel mondo prima della "rottura epistemologica" degli attentati terroristici a New York e Washington, ossia, molto semplicemente, di nulla: un qualsiasi weekend italiano di fine state – venerdì, sabato, domenica – nel quale, dal punto di vista della routine produttiva delle redazioni giornalistiche, si tratta di riempire il giornale con qualsiasi cosa possa tenere più o meno avvinti i telespettatori allo schermo; e se non c'è nulla, si tratta di rendere il poco materiale disponibile in qualche modo allettante, esteticamente e passionalmente (prima ancora che cognitivamente) di rilievo.
Perché questa scelta? L'abbiamo già detto: se dinnanzi a Grandi Eventi come i conflitti o le campagne elettorali si pensa che le scelte estetiche di un tg siano date dalla eccezionalità del caso sullo sfondo di una routine banale quotidiana, analizzando i giorni in cui non succede niente si mette – come avrebbe detto Sklovskij – a nudo il procedimento, si mostra *l'ipertrofia della forma rispetto alla sostanza*, ma anche la *risemantizzazione delle sostanze* che vengono – poeticamente – ulteriormente formate, ossia, appunto, l'estetica del telegiornale, che non dipende dai suoi contenuti temantici ma dalle grandi e piccole strategie comunicative predisposte nel mercato televisivo, dalla guerra dell'audience.
Siamo alla fine dell'estate, e per giunta in un weekend. Per definizione, non accade nulla di giornalisticamente rilevante. Che cosa fanno i tg? Inventano l'eccezionalità; cercano di raccattare passioni nel mondo, e di suscitarle nei telespettatori, trasformando il prosaico materiale del mondo in un vero e proprio spettacolo. Ma come? Non tanto inventando qualcosa che non c'è, e nemmeno in senso stretto enfatizzando

qualcos'altro, aumentandone per es. l'intensità patemica, il carattere disforico o simili. Lo fanno in modo più fine: mettendo in relazione i vari piccoli eventi in modo da costruire grandi configurazioni discorsive fatte di più "materiali", nelle quali risulta difficile distinguere che cosa è notizia e che cosa non lo è, quante sono le notizie effettive, le unità tematiche giornalisticamente rilevanti, i temi da riferire. Si tratta di grandi configurazioni discorsive che vengono testualizzate per formare, appunto, il discorso del tg, la trasmissione televisiva a carattere informativo come oggetto semiotico a sé stante.

Queste configurazioni hanno al loro interno alcuni elementi con relazioni paradigmatiche di opposizione/differenza fra loro, nonché con relazioni sintagmatiche di contiguità, ma anche e soprattutto con relazioni di profondità discorsiva prodotte dalla prassi enunciativa.

Il punto di partenza tematico è la *fine dell'estate,* configurazione semantica complessa che comporta quanto meno una biforcazione immediata, due diverse isotopie che s'intrecceranno fra loro per tutti e tre i giorni: la *fine del bel tempo* (cui si oppone l'inizio del cattivo tempo), la *fine delle vacanze* (cui si oppone l'inizio del lavoro). Più in dettaglio, gli elementi tematici principali che emergono a partire da quest'intreccio isotopico sono diversi. C'è innanzitutto il *cattivo tempo*, con i danni che provoca (frane, smottamenti, inondazioni etc.), le previsioni meteorologiche circa il seguito (peggioramenti/miglioramenti), i suoi spostamenti lungo la penisola (da nord a sud o viceversa). C'è poi il *rientro dalle vacanze*, con le conseguenti code in autostrada, i disagi nei viaggi in treno o nei traghetti, ma anche il cattivo umore per la fine dei divertimenti, lo stress da rientro e simili. Ci sono poi gli *incendi in varie zone d'Italia*, con drammi individuali (case andate a fuoco, chiese che crollano), distruzioni dell'ambiente, narrazioni di lotte per domare le fiamme etc.

Quel che si produce è una grande configurazione narrativa, con una sequenza ben precisa di azioni e passioni, dove da un lato c'è il Soggetto "Italiani", col PN del ritorno a casa, e dall'altro un Antisoggetto variamente attorializzato (pioggia, fuoco, ritardi nei treni e nei traghetti, code autostradali etc.) con un PN contrario di resistenza, mirante a dotare il Soggetto di un non poter fare. Quel che in questa sede interessa è però l'organizzazione discorsiva di tale configurazione profonda, e dunque soprattutto le interrelazioni di superficie tra le sue isotopie: di *causa ed effetto* (piove e dunque c'è traffico; si chiudono le strade per le frane, o per gli incendi, e dunque si formano code nelle strade); di *logica narrativa* (ritorno vs partenza, vacanze vs lavoro), di *contrapposizione* figurativa o passionale (pioggia vs fuoco, euforia delle vacanze vs disforia del rientro). Si sentono per esempio cose come: "sono finite le vacanze e la gente sta in coda nelle autostrade", "la pioggia fa aumen-

tare il traffico, rallentare i traghetti", "la pioggia fa anticipare il rientro di qualche giorno", oppure (indifferentemente) "lo fa ritardare", "gli incendi fanno rientrare la gente impaurita dalle vacanze", "gli incendi ci dicono che la pioggia non è poi così potente", "non c'è tanto traffico perché sono rientrati tutti ieri", oppure "rientreranno domani". Ma quel che è ancora più interessante è il modo in cui queste argomentazioni variabili, indifferenti l'una all'altra, ora complementari ora oppositive, si mettono in profondità nel discorso giornalistico:

- nella differenza fra le varie testate: laddove una testata dirà che ci sono code in autostrada a causa del maltempo, un'altra dirà che nonostante il maltempo il traffico scorre, oppure che a causa del maltempo la gente non s'è messa in macchina per ritornare, ha posticipato, o anticipato, indifferentemente;
- nel flusso televisivo, passando da un'edizione alla successiva c'è una usura della notizia e una conseguente risemantizzazione; se per es. alle 18.30 si parla di code in autostrada per la pioggia, alle 20 il traffico deve essere o aumentato o diminuito, ma mai identico a prima, perché la pioggia è a sua volta aumentata o diminuita; oppure, se alle 19 si parla del cattivo tempo e dei suoi danni, alle 20 si parlerà delle sue conseguenze sul traffico;
- nell'arco dei tre giorni: se durante il primo giorno il tema principale (realizzato) è il cattivo tempo (mentre il traffico resta ancora virtuale, o attuale a seconda dei casi), nel secondo le cose si invertono: il cattivo tempo diventa potenziale e il traffico realizzato, con l'introduzione però del tema degli incendi anch'esso attuale. Nel terzo giorno, poi, è ancora una volta il rientro a esser realizzato, e incendi e pioggia (tra loro opposti) entrambi potenzializzati.

Così, è possibile proporre uno schema che renda sinteticamente conto di che cosa accade nelle sei testate italiane in questi tre giorni, per tutti e tre i punti indicati, e che soprattutto mette in evidenza le variazioni di operazioni della prassi enunciativa. Occorrono però preliminarmente due precisazioni. Innanzitutto, va ricordato che solo un'analisi microtestuale potrebbe dar bene l'idea di quanto queste isotopie, che qui sono mostrate in sintagma, siano in realtà poste in profondità discorsiva: quando si dice per es. che un servizio è dedicato al tema del rientro, si indica una dominanza, ma è molto spesso presente in quel servizio, o nel lancio corrispondente, o alla fine del servizio stesso, un qualche accenno altri temi, con argomentazioni diverse (causalità, narrazione etc.). In secondo luogo, non tutti e sei i tg si comportano nello stesso giorno allo stesso modo; quando si dice allora che, per es., il maltempo è virtualizzato, si indica la dominante, e ci sono sempre delle eccezioni: per esempio, di solito il tg4 è più autonomo, mentre il tg2, ultimo della giornata, è in controtendenza.

Ecco allora lo schema del 31 agosto:

	maltempo realizzato	*traffico attuale*	*incendi virtuale*
S.A.	2 serv.	1 serv.	—
tg4	1 serv. 1 coll.	1 col. 1 schermata	—
tg3	1 serv.	1 accenno	—
tg1	2 serv.	1 accenno	—
tg5	½ serv.	½ serv.	—
tg2	½ serv.	1 serv. e ½	—

Ecco quello dell'1 settembre:

	traffico realizzato	*maltempo potenzializzato*	*incendi attuale*
S.A.	½ serv.	½ serv.	1 comunicato
tg4	1 serv. 1 comun.	1 serv. 2 coll.	—
tg3	½ serv.	½ serv.	1 comun.
tg1	1 coll.	—	—
tg5	1/3 serv.	1/3 serv.	1/3 serv.
tg2	2 serv.	—	1 serv.

Ed ecco quello del 2 settembre:

	traffico realizzato	*incendi potenzializzato*	*maltempo virtualizzato*
S.A.	1 serv.	½ serv.	½ serv.
tg4	1 serv.	1 serv.	2 serv.
tg3	½ serv. 1 coll.	—	½ serv.
tg1	1/ serv.	—	½ serv.
tg5	1 serv.	1 serv.	—
tg2	1 serv. 1 coll.	1 serv.	—

6. Esercizi di stile

Vediamo adesso, esaminando più da vicino alcuni casi specifici, come si comportano le diverse testate nei tre giorni.

6.1. Studio Aperto del 31 agosto

Già il conduttore apre l'edizione del telegiornale con una affermazione che può costituire il nostro punto di partenza: "l'estate è finita". Ecco la notizia: tutto il resto è figurativizzazione di questa Verità incontrovertibile. Si instaurano le due grosse isotopie di base su cui si incentrerà il discorso dei tg in questi tre giorni: da un lato *l'estate come tempo per le vacanze*, e dunque l'opposizione tra una situazione (terminativa) di riposo e una (incoativa) di lavoro; dall'altro lato *l'estate come periodo di bel tempo*, e dunque l'opposizione tra una situazione (terminativa) di bel tempo e una (incoativa) di cattivo tempo. A partire da questo quadro si dà una serie di possibilità molto ampia: illustrare solo la prima isotopia oppure entrambe; illustrare solo la terminatività o solo l'incoatività, oppure entrambe; negare che ci sia un nesso fra le due cose; oppure addirittura negare – come vedremo farà alla fine un altro tg – che l'estate sia finita.

Costruita la matrice tematica di riferimento, questo tg propone due servizi sul maltempo e uno sul rientro, legati fra loro dall'idea del *rientro sotto la pioggia*. Il primo servizio enfatizza la gravità della situazione, sottolineando che il cattivo tempo resterà sino a domenica. Quale estate, allora, è finita? il periodo di bel tempo o il tempo per le vacanze? Per tutta l'edizione sembrava la prima, mentre alla fine sembra solo la seconda. Il secondo servizio svela la ragione dell'ambiguità, mostrando una situazione ostentatamente "sublime": quella notte sulla Lombardia sono caduti 15.000 fulmini (già nominati alla fine del precedente servizio), e una chitarra elettrica di sottofondo commenta la situazione proponendo un servizio che è più un videoclip o un documentario di serie b che un articolo giornalistico. Il terzo servizio parte dopo un lancio in studio che mette in collegamento il cattivo tempo e il rientro: quest'ultimo "sarà accompagnato dalla pioggia" (primo servizio) ma non dai fulmini (secondo).

6.2. Tg4 del 31 agosto

La strategia di Fede è diversa: prima lancia i due temi del cattivo tempo e del rientro nei titoli senza alcun legame fra loro; in un secondo momento, però, manda sulla stessa videata della tv due diverse schermate: una che dà le immagini provenienti dalla società autostrade, la quale mostra le macchine in autostrada; l'altra che dà le

immagini meteorologiche dal satellite. Non viene spiegata però la ragione di questo accostamento. Infine, il conduttore-direttore sparisce dallo schermo e si pone nella posizione di un osservatore fuori campo che interroga una serie di informatori: l'esperto meteorologo; il giornalista in studio che aggiorna sulla situazione del tempo; l'esperto del traffico il quale finalmente accosta i due temi (che però abbiamo continuato a vedere insieme in video) dicendo: "ci sono stati forti rallentamenti dovuti ai temporali?"; e Fede replica soltanto con un "sì?".
Diversamente da Studio Aperto, però, Fede non drammatizza, anzi, guardando sullo schermo le due raffigurazioni dei due temi, infine commenta: "la situazione mi pare non problematica".

6.3. Tg1 dell'1 settembre

Questo tg, sedicente obiettivo e sobrio, si esibisce in questa edizione con una serie di collegamenti isotopici a dir poco improbabili tra situazioni senza alcun apparente legame "nel mondo". (Indichiamo in corsivo i termini che costruiscono le isotopie). Apre con la notizia dell'accordo tra *Kofi Annan* e Renato Ruggiero sull'opportunità di spostare il prossimo vertice FAO lontano da Roma; passa alla situazione mediorientale, tesissima a causa dei *terroristi*; parla a un dirottamento *aereo*; intervista i passeggeri sulla paura di continuare a *viaggiare* in aereo; finalmente parte il tema del rientro, *viaggio* di ritorno.
Quest'ultimo tema (*realizzato* nella giornata, laddove il maltempo è potenzializzato) viene testualizzato a un collegamento con la sede della società autostrade, dove una giornalista descrive la situazione del traffico come "un gran movimento da sud verso nord". Ed è questa stessa giornalista che afferma a un certo punto: "è probabile che la pioggia abbia spinto molti ad anticipare il rientro". Più che ostacolarlo, allora, lo favorisce, lo anticipa addirittura.

6.4. Tg4 del 2 settembre

Edizione non condotta da Fede (è domenica), ma da un rassicurante personaggio d'età matura (opposto ai giovani e belli conduttori di altri tg), il quale offre un panorama generale tutt'altro che rassicurante, dove tutto – dal viaggio in macchina al bagno a mare – è sotto il segno della difficoltà: un servizio sul traffico (in crescendo dalla normalità agli incidenti gravi); uno sui traghetti in ritardo (per il mare grosso); uno sul cattivo tempo (che consegue dal precedente); uno sugli incedi che devastano la penisola; un collegamento con l'esperto del traffico che ridimensiona il tutto. L'esito è un'Italia divisa in due (tormentone del tg4) sia dal maltempo sia dagli incendi, con una percorribilità ridotta delle strade che impedisce i collegamenti tra le varie parti del paese.

6.5. Tg2 del 2 settembre

Ultimo della serata, il Tg2 è come al solito in controtendenza rispetto alle altre testate. In questa edizione, per esempio, sembra voler negare tutta la configurazione sin qui ricostruita: non solo dice che non c'è traffico, e che non ci sono incidenti, ma sostiene addirittura che l'estate non è finita, e parla delle partenze di inizio settembre. (Ecco la "verità" del telegiornale: parlare del futuro, creare sistemi di attese, non dare notizie sul presente o, meno che mai, informare sul passato). L'estate periodo di bel tempo? No, a esser caldo è l'autunno: lo preannuncia Cofferati in modo molto deciso.

7. Stereotipi e prassemi

Per quanto (appositamente) banale, il caso qui presentato ci permette di sostenere che, in generale, trattare con gli strumenti della semiotica tensiva (generalmente esemplificati su testi letterari e, in generale, artistici) questioni di sociosemiotica può essere particolarmente produttivo.

La nozione di prassi enunciativa permette, per esempio, di considerare la questione degli stereotipi – su cui molte ricerche sociali insistono spesso – in modo testuale e non pregiudiziale, agganciando il lavoro d'analisi a quello sulla cultura senza fuoriuscire dalla testualità. Generalmente infatti quando si parla di stereotipi (topoi, luoghi comuni, cliché etc.) si assume per dato ciò che si vuol studiare: si sa che, in un dato periodo o luogo, una certa espressione è uno stereotipo e, per esempio, la si rintraccia in una manifestazione testuale, ne si contano le ricorrenze, la si scopre al di sotto di maschere diverse e simili. Resta il problema: come si sa che quella cosa lì è uno stereotipo? è l'analisi che ce lo dice? Barthes sosteneva: in un mondo dove nessuno riconosce lo stereotipo, esso non esisterà più; esso sta allora in chi lo individua, il quale però, per definizione, ne è esterno[5].

L'unico modo per superare questa impasse e riconoscere un luogo comune in un testo è quello di allargare il campo testuale a una semiotica della cultura, dunque a una testualità più ampia che includa nell'analisi dell'enunciazione lo studio dello spessore discorsivo, della prassi enunciativa, individuando le tensioni tra universali e primitivi, elementi realizzati e prassemi, modi di presenza delle grandezze discorsive e operazioni elementari che le modificano. Sostituendo all'immagine dell'enunciatore e dell'enunciatario individuali delle istanze impersonali e collettive al tempo stesso, si supera la questione psicologica, da un lato, dell'inconsapevolezza nell'uso dello stereotipo e, dall'altro, del fastidio provato da chi lo "scopre". Questo era il punto di vista di Barthes, non ancora superato nelle ricerche successive. Po-

nendosi invece dal punto di vista della prassi enunciativa, non c'è più un set di persone ma una *batteria di pratiche e di movimenti che sono testuali e culturali al tempo stesso*; il riconoscimento dello stereotipo non è più una faccenda cognitiva extratestuale ("*so* che è una cosa già detta e non lo sopporto") ma discorsiva: i prassemi sono potenzializzazioni di elementi realizzati grazie all'uso che si ripresentano, alla bisogna nel testo, tornando direttamente alla fase della realizzazione.

Dal che due questioni conclusive.

Innanzitutto, nel campo specifico del discorso giornalistico, si discute spesso del problema della formazione e della circolazione degli stereotipi; grazie a questi modelli possiamo studiare la loro temporalità e loro ritmo: per esempio, ci sono prassemi che restano più o meno attivi nel tempo, alcuni che funzionano da riempitivo, altri che vengono presentati addirittura come primitivi. Il problema non è più quello di dire che c'è lo stereotipo, ma di vedere come viene generato, a metà tra il percorso generativo e quello genetico, come viene gestito e quali effetti di senso produce.

In secondo luogo, sul versante della teoria semiotica, l'esempio qui discusso mette in evidenza come i percorsi delle operazioni elementari della prassi enunciativa sono spesso invertibili rispetto a quelli previsti da Fontanille e Zilberberg. Laddove questi ultimi per es. sostengono che gli elementi potenzializzati (in declino), per tornare alla realizzazione, devono prima passare dalla virtualizzazione (scomparsa), diventando cioè primitivi, il fenomeno discorsivo degli stereotipi – qui illustrato a partire dal discorso giornalistico – mostra invece come spesso gli elementi potenzializzati tornino direttamente alla realizzazione senza passare per la virtualizzazione, senza entrare a far parte del "sistema" profondo della significazione. I prassemi sono cioè, in quanto stereotipi, *primitivi del discorso* (nel nostro caso, giornalistico) non del sistema generale della significazione, e come tali sono disponibili a tornare alla testualità non appena le strategie interne del discorso lo richiedano. Come chiamare per esempio questo movimento dalla potenzializzazione alla realizzazione? Una proposta: *stereotipizzazione*. Un nuovo spazio d'analisi si apre alla ricerca.

Università di Palermo

Gianfranco Marrone

Bibliografia

BERTRAND Denis
2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan ; trad. it. *Basi per la smeiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.
BORDRON Jean-François e FONTANILLE Jacques (eds.)
2000 *Sémiotique du discours et tensions rhéthoriques*, *Langages*, 137.
COLOMBO Fausto e EUGENI Ruggero (eds.)
2001 *Il prodotto culturale*, Roma, Carocci.
FLOCH Jean-Marie
1995 *Identités visuelles*, Paris, Puf; trad. it. *Identità visive*, Milano, Angeli, 1997.
FONTANILLE Jacques
1994 "Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative", *Semiotica*, 99.
1996 "Per una retorica tensiva: tropi e passioni", *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni* del Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino, 254-255.
1998 *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
FONTANILLE Jacques e ZILBERBERG Claude
1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
GREIMAS Algirdas J. e FONTANILLE Jacques
1991 *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Francesco Marsciani e Isabella Pezzini (eds.), Milano, Bompiani, 1996.
LANDOWSKI Eric e SEMPRINI Andrea (eds.)
1994 *Le lieu commun*, *Protée*, 22, 2
MARRONE Gianfranco
1994a "Le sottisier comme genre discursif", in LANDOWSKI e SEMPRINI (eds.) (1994).
1994b "Luoghi comuni: un'ipotesi semiotica", in *Il telò di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Nunzio La Fauci (ed.), Palermo, L'epos.
1997 "La duplice attesa. Procedure di rivalorizzazione delle notizie in alcuni telegiornali", in *Forme dell'usura*, *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni* del Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino, 263-264-265.
1998 *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Roma, Meltemi.
1999 *C'era una volta il telefonino. Un'indagine sociosemiotica*, con due saggi di Nicola Dusi e Federico Montanari, Roma, Meltemi.
2000 *Le corps de la nouvelle*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 28-29-30.
2001 "Il senso della notizia: azioni e passioni", in COLOMBO e EUGENI (eds.), cit.
2003 "Il mondo guarda il mondo. Sulla spazialità nel telegiornale", in SEMPRINI (ed.), cit.
SEMPRINI Andrea (ed.)
2003 *Lo sguardo sociosemiotico*, Milano, Angeli.

Note

[1] Questo articolo riprende una relazione presentata nel convegno su "Narratologia e media", coordinato da Isabella Pezzini, che si è svolto a Urbino dall'8 al 10 luglio 2002 per iniziativa del

Centro internazionale di semiotica e linguistica.

[2] Marrone (1997, 1998, 2000, 2001, 2003).

[3] Per una rielaborazione di questo modello attraverso il quadrato semiotico cfr. Marrone (1999).

[4] Il corpus è tratto dalla tesi di laurea in Scienze della Comunicazione di Simona Andronaco, discussa nel febbraio 2002 a Palermo, dove questo e altro materiale veniva sottoposto a un'analisi narrativa e passionale diversa da quella qui condotta.

[5] Su questi problemi cfr. Marrone (1994a, 1994b).

'No distance left to run'. Strategie enunciative di una forma breve

Nel complesso panorama delle forme brevi della testualità audiovisiva (cortometraggi, spot pubblicitari, trailer cinematografici, promo di rete) i videoclip emergono come il territorio privilegiato di una sperimentazione linguistica spesso del tutto inedita. L'estetica videomusicale privilegia il frammento alla compiuta unità narrativa, le forme della ripetizione audiovisiva alla regolare successione delle sequenze, l'esibizione delle qualità 'imperfette' della sostanza sonora e visiva (immagini sfocate e sgranate, sonorità 'sporche') alla perfezione compositiva dell'immagine cinematografica, le potenzialità espressive della de-sicronizzazione alla solidarietà marcata di suoni e immagini.
L'autonomia espressiva dei video si rivela innanzitutto nella capacità di esasperare gli scenari dell'enunciazione cinematografica.

> "A partire dagli anni Ottanta e dall'inizio del regno delle nuove immagini, dei clips, delle pubblicità sconvolgenti, della TV rock, si è assistito all'instaurazione, al livello più basso, di un nuovo genere di parentela, una connivenza inedita tra una musica tonitruante con funzione di interpellazione manifesta e persino volgare, e il continente visivo rutilante, appiattito e frantumato. (...) E' nato un nuovo cinema sonoro, convulso e impastato, che combina le seduzioni dell'isteria con quelle dell'obesità"
> (Metz 1995, p. 67, trad. it)

Gli effetti ottici, le inquadrature insolite, gli improvvisi scarti ritmici, gli esasperati movimenti della macchina da presa, i loop visivi (ma anche musicali), sono figure esemplari di un'enunciazione enunciata che interviene sempre a rivelare, seppur parzialmente e solo per alcuni istanti, l'artificio della messa in scena, innescando un movimento autoriflessivo che mira a catturare l'attenzione di uno spettatore sempre più consapevole, avvertito delle regole del gioco[1]
Nei videoclip l'efficacia di questa enunciazione sincretica dipende dall'operazione del montaggio, pratica raffinata che assicura a questi micro-testi ibridi la straordinaria capacità di 'fare del nuovo con del vecchio', selezionando e riassemblando materiali preesistenti. Ciò che restituisce ai video musicali la qualità di micro-testi ad alta densità semantica non è dunque la capacità di condensare in uno spazio breve un gran numero di inquadrature, complessi movimenti di macchina ed elaborati effetti speciali, quanto piuttosto l'attitudine a esplorare le potenzialità espressive del sincretismo audiovisivo per spingersi al limite della soglia che separa una narratività

forte dall'assemblaggio del tutto arbitrario di suoni e immagini.
La pratica del montaggio nei video non si riduce semplicemente a un intervento tecnico necessario a 'chiudere il testo', a mettere in forma in modo virtuosistico diverse sostanze dell'espressione, piuttosto costituisce il luogo stesso della realizzazione del senso, lo spazio in cui gli elementi appartenenti a linguaggi differenti (scritto, visivo, musicale) vengono ricondotti a uno stesso microuniverso significante che favorisce il coinvolgimento estesico del soggetto tramite la costituzione reciproca di esperienze multisensoriali.

Il corpo in gioco

Nella produzione internazionale più recente emerge chiaramente la tendenza a realizzare video fortemente metatestuali, nei quali si offre allo spettatore la possibilità di osservare da vicino un luogo enunciativo fittizio, uno scenario più o meno extradiegetico in cui viene simulata la costruzione del video stesso e della sua star[2].
Spesso il territorio in cui si realizzano le condizioni per questo patto rinnovato è il corpo stesso del performer, figura privilegiata di un'intensa sperimentazione enunciativa.
Coerentemente con una logica della metatestualità estremamente diffusa nella neotelevisione "che non assorbe una comunicazione pura e semplice ma deve ragionare sul genere stesso della forma breve e sulla sua storia" (Eco 2002), nei video è valorizzato non tanto il risultato della deformazione quanto piuttosto la pratica, il dispiegarsi dell'intervento di risemantizzazione, che spesso si esibisce nel testo sotto forma di un'efficace interpellazione rivolta ai fan, stimolo irresistibile a un'esplorazione 'irriverente' agita sul corpo della star.
La figura del performer viene sottoposta sullo schermo a deformazioni, scomposizioni, moltiplicazioni, figure estreme di una pratica enunciativa che contribuisce a definire i canoni di un'originale estetica videomusicale.
Il corpo messo in scena nei video non appare dunque come un semplice organismo, quanto piuttosto come un'istanza discorsiva malleabile, modulabile, oggetto di interventi di manipolazione che si dispongono su un continuum, i cui estremi sono da un lato l'esasperazione iperreale dei dettagli anatomici, dall'altro la completa defigurazione, l'esibizione di un livello pre-figurativo, in cui l'identità del soggetto è resa irriconoscibile dalla presenza, talvolta ostentata, di una pura sostanza organica.
In termini semiotici questo trasformismo può essere definito come un intervento di risemantizzazione che mira a 'offuscare' l'immagine precostituita del performer sovrapponendo ai tratti distintivi di un'identità forte, stabile, le tracce sensibili di

soggettività inedite, i frammenti di un'identità audiovisiva in costante rielaborazione. Nell'arco di un'intera carriera il corpo della star viene infatti 'smontato' e rielaborato, ridotto a un repertorio da cui selezionare e modellare nuovi tratti pertinenti, elementi di una figura ambigua e rinnovata da esibire come un logo seducente su copertine di magazine, video musicali, interviste televisive, sezioni speciali dei siti web. Per effetto di questa intensa pratica di bricolage la tradizionale icona musicale si rinnova profondamente, la figura del performer diviene sempre più testo in costruzione, materiale da assemblare secondo una strategia di marketing che mira a disperdere tutto un repertorio di tratti figurativi nella rete dei rimandi intertestuali[3].

Il rapporto tra corporeità e linguaggio audiovisivo non emerge unicamente all'interno del testo, sotto forma di manipolazione del performer, il corpo viene anche chiamato in causa dai video, nel senso che queste forme brevi aprono a modalità della fruizione che non rinviano esclusivamente a una competenza cognitiva dello spettatore, alla capacità di ricomporre in una totalità una successione orientata di stati narrativi, ma mirano soprattutto a stimolare un coinvolgimento estesico, a suscitare una prensione del senso ritmica prima ancora che semantica.

I video rivelano una straordinaria capacità di manipolare il soggetto, agendo in particolare sulla sua sensomotricità (Fontanille 1999), coinvolgono lo spettatore in un'esperienza del senso che si realizza nell'esplorazione del proprio sentire, nelle risonanze passionali che agiscono sul corpo sottoponendolo a tensioni e distensioni.

La fruizione di un videoclip non si risolve esclusivamente nel piacere di un'audiovisione, ma è innanzitutto esperienza sensibile di un ritmo in atto, coinvolgimento estesico profondo che contagia il corpo, costringendolo al movimento. I video non si limitano a suscitare attenzione, reclamano piuttosto forme di partecipazione attiva, come il gesto quotidiano di tenere il ritmo con i piedi, o di battere il tempo con piccoli movimenti delle mani o della testa.

In una prospettiva sociosemiotica la tendenza diffusa a esplorare modi sempre più estremi della risemantizzazione del corpo probabilmente è da mettere in relazione con l'impossibilità di ricreare quell'esperienza dello scambio reciproco della sensibilità corporea, che nelle performance live trasforma la platea dei fan da totalità partitiva ad attante collettivo, comunità indistinta che esprime il proprio sentire secondo il regime della significazione del "corpo a corpo".

La fruizione mediata del testo audiovisivo esclude infatti una condivisione del senso secondo il modello del contagio, che presuppone invece una vera e propria interazione fra almeno due corpi, dando vita a un "rapporto reciproco fra presenze immediatamente sensibili, aprendo la possibilità di relazioni di senso in cui

l'intelligibilità presupponga tanto un'"intersomaticità" quanto un'"intersoggettività'" (Landowski 2001, p. 73 trad. it).

Nei videoclip i diversi modi della deformazione del corpo rinviano piuttosto a una strategia enunciativa globale che punta innanzitutto a suscitare l'interesse del pubblico specializzato dei fan, per i quali ogni oggetto che riguarda il mito musicale si configura come luogo di iscrizione ed esercizio di una competenza e di una dedizione proverbiali.

In questo senso i punti di sincronizzazione e le forme di manipolazione delle immagini (velocizzazione e ralenti, scomposizioni, deformazioni prospettiche, inversioni cromatiche) possono essere considerati non tanto come complessi esercizi di stile quanto piuttosto come le figure estreme di un'interpellazione che tenta di coinvolgere attivamente il soggetto, di imprimere sul suo corpo un ritmo seducente ed effimero in grado di condensare in pochi istanti *l'onda d'urto estesica* scatenata dalla musica, dai movimenti del performer, e dalle inquadrature che ne esaltano i dettagli.

Una notte nel dietro le quinte. *No distance left to run*

Introduzione

Il videoclip del singolo 'No Distance left to run' è stato realizzato nel 1999 dal regista danese Tomas Vinterberg per i Blur, in occasione dell'uscita dell'album "13".

Il video, pur non godendo di una grande visibilità nei palinsesti delle emittenti televisive italiane, è stato considerato dalla stampa specializzata dei critici musicali e cinematografici come un tentativo originale di sperimentazione, un caso isolato di forma breve 'd'autore'.

'No Distance left to run' in effetti è un'operazione decisamente originale nel panorama della produzione audiovisiva e rappresenta in modo esemplare l'estrema flessibilità che caratterizza l'enunciazione nelle sue incisive forme di iscrizione testuale.

Il video infatti non si limita a mettere in scena una performance musicale, piuttosto si configura come un complesso metatesto che riflette parzialmente al suo interno il processo di produzione, agendo in particolare sulla rappresentazione dell'identità dei componenti della band, che vengono raffigurati non come inarrivabili star, ma come persone comuni, 'autentiche'.

'No Distance left to run' coniuga infatti la sperimentazione enunciativa con l'estetica Dogma, proponendosi nei confronti dello spettatore come un testo fortemente 'og-

gettivato'. La strategia enunciativa del *film nel film* viene declinata nel video in maniera originale, tutto è finalizzato a restituire allo spettatore la sensazione di poter sbirciare nel vero dietro le quinte della vita di una band.
'No Distance left to run' è il racconto di un esperimento inedito, il tentativo di ridurre drasticamente la distanza che separa star e pubblico, documentando 'semplicemente' il sonno di quattro musicisti.
In questo caso la strategia enunciativa consiste innanzitutto nell'ibridare profondamente forme espressive distinte, il video e il documentario, in una pratica di rielaborazione creativa che produce un testo sincretico, una *breve docufiction*.
'No Distance left to run' si compone di tre parti ben distinte, un prologo, il video vero e proprio, un epilogo. La durata complessiva è di circa 5' e 50 secondi, ripartiti nel seguente ordine: prologo (1'36"), video (3'08"), epilogo (1'06).

Il prologo

Sin dall'inizio il video tenta di stabilire un contatto immediato e coinvolgente tra star e pubblico facendo ricorso a interventi extradiegetici, commentativi. Il prologo si apre infatti con la ripartizione del quadro in una serie di *schermi supplementari*, una figura di enunciazione enunciata particolarmente frequente nei video musicali.
L'espediente dello *split screen*, divisione dello schermo in immagini diverse, più o meno autonome, viene impiegato per descrivere allo spettatore un'operazione del tutto inedita, documentare uno degli aspetti più intimi della vita di una band, il sonno, facendo ricorso a un'attrezzatura estremamente leggera, minimamente intrusiva, composta di piccole telecamere digitali, un microfono e un diffusore di luce.
Il significato dell'esperimento viene spiegato dal leader della band, Damon Albarn, che guardando in camera si rivolge direttamente allo spettatore, interpellandolo:
D.A. "stiamo girando un video, si tratta di sonno vero, non simulato, o altro. Divertente". (qui e in seguito trad. it nostra)

Lo split screen agisce come un dispositivo topologico che articola lo spazio dello schermo in zone diverse, riservando a ognuno dei componenti della band uno spazio indipendente. Contemporaneamente queste diverse finestre che si aprono alla visione dello spettatore intervengono a rompere la linearità narrativa, inscrivendo nel video un'articolazione cronologica decisamente frammentata che permette di accostare all'interno di un unico quadro momenti diversi della stessa narrazione.
Questo espediente è chiaramente visibile in due inquadrature dedicate al batterista della band, Dave Rownthree.

Nella finestra di sinistra il musicista rivolge il suo sguardo direttamente in camera dichiarando che il video di 'No Distance left to run' "va oltre il privato, oltre l'intimità", l'obbiettivo dell'esperimento è rivelare "qualcosa che non conosci nemmeno tu quando dormi". Contemporaneamente, nella finestra aperta sulla destra dello schermo, scorrono le immagini di un momento successivo dell'esperimento, in cui il batterista viene filmato poco prima di andare a dormire, mentre si lava i denti, illuminato da una luce estremamente debole. Queste immagini sono in netto contrasto con le precedenti non solo da un punto di vista figurativo ma anche plastico, hanno una definizione molto bassa e sono sostanzialmente monocromatiche.
L'enunciazione enunciata, presente sin dalle prime inquadrature, emerge con forza sul finire del prologo, sotto forma di un breve dialogo tra Damon Albarn, inquadrato in primo piano, e il regista, situato fuori campo:

-D. A. (guardando fuori campo) "che ore sono?"

-Voce off: "L'una meno un quarto"

-D. A. (guardando direttamente in camera) "Bene, è ora di andare a dormire"

Questo breve scambio di battute tra il leader della band e il regista del video simula un ritorno all'istanza dell'enunciazione, contribuendo a restituire l'illusione di una simultaneità degli avvenimenti. Questa sensazione di contemporaneità degli eventi viene ulteriormente rafforzata dalla sequenza di montaggio immediatamente successiva in cui i quattro componenti della band spengono le luci e si preparano per andare a dormire.
L'ultima inquadratura del prologo è un dettaglio delle dita di uno dei musicisti che spegne un interruttore.
Segue il buio. E il silenzio.

Il videoclip

Dopo un istante di buio assoluto, inizia la musica.
Il video si apre con un punto di sincronizzazione decisamente originale. Il suono dilatato, il ritmo lento del brano musicale vengono 'raddoppiati' efficacemente sul piano visivo dall'ingresso di una luce diffusa, leggermente in movimento, che interviene a contrastare l'oscurità totale dell'ambiente. La sincresi viene rafforzata ulteriormente dalla lenta apertura di una porta, il cui movimento è reso percepibile dal

fascio luminoso.
Lo spazio che si apre alla visione dello spettatore non è descritto minuziosamente da una luce intensa, invadente, abbagliante, piuttosto emerge lentamente dal buio indistinto come un ambiente appena svelato, rivelando solo parzialmente la propria articolazione. In questa prima inquadratura, come nel resto del video, le immagini hanno una bassa definizione, predominano decisamente i colori freddi e i toni desaturati.
Come ha efficacemente dimostrato Jacques Fontanille, la luce non è esclusivamente un fenomeno fisico, poichè presenta una

> "configurazione semiotica che non deriva né da ciò che un soggetto può effettivamente osservare, nè dalle proprietà del mondo fisico, piuttosto si presenta come una costruzione (in qualche modo oggettiva) le cui categorie costitutive dovrebbero permettere di descrivere gli effetti di senso nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc...) tra l'attività percettivo-enunciativa di un soggetto e il gradiente dell'energia" (Fontanille 1995, p. 27-28 trad. it nostra).

Luminosità, tono e saturazione, le proprietà sostanziali della luce, agiscono dunque sullo spazio, trasformando ciò che inizialmente non è nient'altro che un sostrato, in una sorta di piano del contenuto dell'energia luminosa. La configurazione semiotica della luce si realizza dunque nell'atto stesso dell'articolazione dello spazio, dando vita a una semiotica del visibile.
Questa interazione tra la luce e lo spazio produce quattro effetti di senso, articolati in una sequenza che riformula il passaggio dall'energia luminosa, intesa come fenomeno percepito dal soggetto come una sensazione elementare, alla luce, concepita come configurazione semiotica che produce significazione.
Gli effetti di luminosità (*éclat*) localizzano concentrazioni di energia, gli effetti di illuminazione (*éclairage*) rinviano a una rappresentazione vettoriale dello spazio, dove si realizza una diffusione della luce tra una fonte che ne regola l'intensità e un bersaglio che la riceve; gli effetti di cromatismo si ancorano a zone ben definite dello spazio, circoscrivendo la luce su plaghe localizzate; gli effetti di diffusione materica costituiscono infine una forma di occupazione dello spazio resa percepibile attraverso la luce.
Lo spazio viene dunque articolato attraverso quattro stadi dell'energia luminosa, il cui funzionamento è regolato dai differenti valori che assumono due dimensioni fondamentali della luce, l'intensità e l'estensione.
A ogni stadio della luce corrisponde dunque un'operazione sullo spazio. L'illumina-

zione con i suoi effetti vettorializzanti adotta il modo della "circolazione"; la luminosità è "puntualizzante"; il cromatismo concorre al contrario all'"immobilizzazione" della luce su zone circoscritte; la luce-materia, nella misura in cui rileva dei modi di occupazione dello spazio, partecipa della "diffusione".
La luminosità, l'illuminazione, il cromatismo e la diffusione materica non intervengono semplicemente a modificare l'articolazione delle proprietà sensibili dello spazio, piuttosto lo modalizzano profondamente, inscrivendo al suo interno valori e stili tensivi che ne assicurano una prensione sensibile e significante da parte del soggetto dell'enunciazione[4].

Le categorie elaborate da Fontanille per l'analisi di una semiotica del visibile divengono oggetto, nel video di 'No Distance left to run', di una complessa strategia enunciativa che sfrutta le diverse configurazioni dell'energia luminosa per declinare in modo decisamente originale il tema dello svelamento del dispositivo filmico e degli effetti che esso produce sul legame fiduciario tra la star e il suo pubblico.
Nelle prime inquadrature del video la luce che si insinua lentamente nell'oscurità, svelando parzialmente diversi ambienti (ingresso, cucina, soggiorno), agisce esplicitamente come una forma di occupazione di uno spazio indistinto, si tratta dunque di una luce-materia, che amplifica la circolazione dell'energia luminosa, moltiplicandone le direzioni possibili, per rendere percepibile l'occupazione materiale dello spazio.
Questo stadio luminoso svela la presenza di spessori, volumi, superfici, in uno spazio che intuitivamente appare come un contenitore, occupato da un contenuto che si rivela solo parzialmente.
La diffusione materica porta dunque alla luce linee, figure, ma non interviene mai a rivelare compiutamente un'articolazione dettagliata dello spazio, limitandosi piuttosto a suggerire allo sguardo la presenza di zone più o meno indistinte. Ciò che questo effetto svela allo spettatore, è innanzitutto la presenza del fascio luminoso stesso, che si manifesta nel testo sotto forma di un soggetto rivelatore, penetratore, modellatore.
Nel video questa luce-materia rinvia esplcitamente a un'intenzionalità dello svelamento, la direzione e i movimenti del fascio luminoso tradiscono la presenza di un soggetto osservatore, che appare distintamente in alcune inquadrature successive sotto forma della piccola troupe cinematografica incaricata di spiare discretamente il sonno dei musicisti.
Sin dalle prime inquadrature 'No Distance left to run' richiama dunque l'attenzione dello spettatore sul fare enunciativo, mettendo in scena, seppur parzialmente, le fasi

della sua lavorazione.
La luce costituisce dunque un dispositivo dell'enunciazione fondamentale in questa messa in scena dello svelamento. I movimenti e l'intensità del raggio luminoso regolano infatti tempi e modi della prensione delle figure, inscrivendo nel testo un percorso della visione il cui vero oggetto di valore non sono gli ambienti della casa, ma i corpi di chi la abita.
Sotto l'azione del diffusore luminoso e delle piccole telecamere digitali le sembianze dei quattro musicisti cambiano aspetto, l'iconografia fortemente codificata dell'icona musicale pop viene completamente stravolta dall'intervento di questa luce-materia che insiste sui corpi 'indifesi', agendo come un efficace dispositivo di risemantizzazione.
L'alternanza continua di luci e ombre, la bassa definizione delle immagini, i colori fortemente desaturati, rivestono i dettagli anatomici delle figure umane di un'opacità diffusa, sottraendole a una visione piena, per indurre a un modo della prensione fortemente sinestesico, una visione tattile.

Precisa Fontanille

> "la luce-materia permette l'intervento di altri modi della ricezione nel mondo visibile, in particolare il modo tattile (...) Questa combinazione dell'ottico e del tattile che Deleuze definisce aptico, appartiene sempre al visibile, cioè al mondo della luce. Di conseguenza non è la sensazione tattile che provoca degli effetti materici, ma sono gli effetti prodotti sulla materia dalla luce, che invitano a un percorso tattile dello spazio" (Fontanille 1995, p. 36-37: trad. it nostra).

Questa visione tattile viene indotta nello spettatore dalla luce-materia, che interviene sullo spazio ridefinendone completamente la profondità. Il fascio di luce infatti non marca mai esplicitamente la distanza che separa la fonte dell'intensità luminosa dal suo bersaglio, poiché i diversi piani si sovrappongono come spessori in rapporto all'osservatore, ma non si allontanano da lui.
La diffusione materica, portando alla luce uno spazio nascosto, inscrive sulla sua superficie un percorso della visione orientato, uno sguardo ravvicinato, che prelude a una forma di interazione tra il corpo del soggetto che osserva e il mondo visibile che gli si rivela[5].
Se dunque questa luce diffusa, morbida, leggermente vibrante, rileva di un'intenzionalità enunciativa, essa mira innanzitutto a ridefinire il legame tra star e pubblico, coinvolgendo lo spettatore del video in un percorso di avvicinamento progressivo agli aspetti più intimi, ai dettagli nascosti dei performer.
In questo senso la luce-materia, 'rimodellando' i corpi, agisce come un efficace dispositivo di trasformazione delle identità dei soggetti inscritti nel testo, caricandosi al tempo stesso di un valore veridittivo.
Nel video la luce in continuo movimento svela parzialmente ciò che di solito è nascosto allo sguardo dell'estraneo, il corpo della star musicale nella sua assoluta normalità, nella sua spontanea naturalezza. Essa rinvia dunque a una precisa intenzionalità persuasiva, convincere lo spettatore dell'autenticità delle immagini, mostrando i soggetti su cui si diffonde, indugia, come persone assolutamente 'comuni'.

Questa luce-materia costituisce inoltre un importante dispositivo ritmico che contribuisce a regolare i tempi della fruizione del video. Il fascio luminoso si estende sulle superfici e sui corpi senza salti bruschi e interruzioni, i movimenti che ne regolano la direzione sono estremamente fluidi, in alcuni momenti quasi rallentati.
Il ritmo di avanzamento di questa luce nello spazio è estremamente dilatato, e viene reso ancora più fluido dalla sequenza di dissolvenze in apertura e dissolvenze al nero che non si rendono percepibili tanto come tagli di montaggio, quanto piuttosto come parti integranti dell'arco tensivo del fascio luminoso. Infatti mentre le dissolvenze in apertura accompagnano dolcemente l'ingresso soffuso della luce nello spazio buio, quelle in chiusura ribadiscono sempre lo scivolamento parziale del fascio luminoso verso l'oscurità.
La combinazione tra intensità ed estensione della luce da un lato, e transizioni dall'altro, inscrive dunque all'interno del video una temporalità di riferimento, poichè lega tra loro momenti diversi, simulando la presenza di un unico piano sequenza.
Questo effetto di fluidità audiovisiva viene ulteriormente rafforzato dai numerosi punti di sincronizzazione che creano una solidarietà percettiva molto forte tra le immagini e la musica.
'No Distance left to run' privilegia infatti una logica interna del concatenamento audiovisivo, un modo della relazione tra suono e immagine che

> "è concepito per rispondere a un processo organico flessibile di sviluppo, di variazione e di crescita, che nasce dalla situazione stessa e dalle sensazioni che essa ispira: la logica interna privilegia dunque, nel flusso sonoro, le modificazioni continue e progressive, e non utilizza le cesure brusche se non quando la situazione lo richiede" (Chion 1997, p. 45 trad. It).

In questo video i suoni costituiscono un vero e proprio valore aggiunto, perchè intervengono a punteggiare, orientare la successione delle immagini. In particolare nel lavoro di Vintemberg la musica agisce come un efficace dispositivo di inglobamento unificante che interviene sulla colonna video mascherando la presenza dei tagli di montaggio, per rafforzare ulteriormente l'illusione di un unico flusso audiovisivo.
Questa solidarietà tra suoni e immagini viene tuttavia parzialmente infranta dall'ingresso di alcuni rumori che, sovrapponendosi al brano musicale, rivelano la presenza di un secondo livello audio.
Il fruscìo delle lenzuola, lo sfregamento dei piedi, gli improvvisi attacchi di tosse, gli urti involontari cui è sottoposta l'attrezzatura di ripresa, sono tutti rumori reali, registrati in presa diretta, che rinviano nuovamente a un'intenzionalità enunciativa, sve-

lando in modo esplicito il registro commentativo del video.
La sovrapposizione dei rumori e dei suoni, la bassa definizione delle immagini, l'uso della camera a mano, si segnalano in maniera esplicita come vere e proprie marche stilistiche dell'estetica Dogma che fa dell'autenticità dello svelamento un oggetto di valore imprescindibile, un obiettivo programmatico.
Del resto nei videoclip la manipolazione delle sonorità, la decostruzione/riconfigurazione del materiale visivo si sottraggono spesso in maniera decisa a qualsiasi tentativo di ricomposizione narrativa da parte dello spettatore. Il suono non si riduce a un semplice contrappunto delle immagini, piuttosto contribuisce in maniera esplicita alla sperimentazione di nuovi regimi della significazione, in cui la sincronizzazione costituisce solo uno dei momenti che compongono un gioco complesso fatto di scarti audio/visivi, corrispondenze mancate, fratture esibite.
In 'No Distance left to run' ritroviamo, declinata in maniera decisamente originale, la presenza di una relazione di tipo semisimbolico, che costituisce una delle caratteristiche più rilevanti della recente produzione di video musicali:

Verità		**Finzione**
M.d.p. a mano		M.d.p. fissa
Lo-fi	:	Alta definizione
Monocromatismo		Pluricromatismo

Il video si chiude con un'ultima inquadratura dedicata al leader della band che si gira verso il cuscino, infastidito dall'insistenza del fascio luminoso. La luce ne segue per qualche istante i movimenti, poi lentamente si ritrae, scivolando progressivamente verso il buio. Contemporaneamente la musica si avvia alla conclusione.
Segue il nero.

L'epilogo

La parte finale del video si apre di nuovo con la divisione dello schermo in diversi riquadri. Le immagini sono realizzate con camera a mano e mostrano il risveglio dei quattro musicisti. Nell'epilogo lo stile documentaristico del video viene ulteriormente ribadito dal suono registrato in presa diretta e dalla presenza di alcuni membri della troupe che aprono tende e finestre, facendo irruzione nelle stanze dei musicisti. Una voce fuori campo, che rinvia esplicitamente al foyer dell'enunciazione, si rivolge direttamente ai musicisti assonnati, augurando loro un buon giorno. In particolare

viene interpellato con insistenza Damon Albarn.

Voce (fuoricampo): "Damon, puoi dirmi di cosa tratta questa canzone?"
Il leader della band viene inquadrato in primo piano a tutto schermo. Immerso in una luce bianca, invadente, *inevitabile*, sembra incapace di rispondere, sbadiglia vistosamente, sforzandosi inutilmente di mantenere gli occhi aperti. Dopo qualche secondo, con una lentezza esasperante, riesce infine ad abbozzare una risposta improvvisata e del tutto incompleta.
D.A.: "questa canzone parla di...è una canzone molto triste...è un avvertimento"

Nell'epilogo viene definitivamente esasperato il rovesciamento dei cliché che caratterizza tutto l'esperimento di 'No Distance left to run'.
Il performer viene inesorabilmente privato di tutto il suo appeal, costretto suo malgrado a confrontarsi con le telecamere, con i fan, diviene protagonista assoluto di un'intervista non convenzionale, il cui vero scopo non è quello di ottenere delle risposte verosimili e banali, ma solo l'imbarazzante e credibile silenzio di una star musicale messa a nudo.

Università di Roma, "La Sapienza"

Paolo Peverini

Bibliografia

Chion M., 1990, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan; trad. it. 1997, *L'Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
Dusi N., 1999, *Strategie della defigurazione. Lo sfocato: dinamiche espressive e processi di enunciazione tra pittura e cinema*, "Documenti di lavoro", n° 280-281-282, Urbino, Centro internazionale di semiotica e linguistica, Università di Urbino.
Eco U., 2002, *Forme semplici e forme brevi*, "L'Espresso", 4-11 aprile.
Fontanille J., 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Puf.
Fontanille J., 1999, *"Polisensorialità e autonomia della dimensione figurativa"*, in Basso P., Corrain L., a cura, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Milano, Costa & Nolan, pp. 188-212.
Landowski E., 2001, "*Fare segno, fare senso: regimi di significazione del corpo*", in Bertetti P., Manetti G., a cura, *Forme della testualità. Teorie, modelli, storia e prospettive*, Torino, Testo & Immagine, pp. 60-75,

Metz C., 1991, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, trad. it. 1995, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, ESI.
Peverini P., 2001, "*Le strategie enunciative di Outside. Iperciclo non lineare di dramma gotico*", in Bertetti P., Manetti G., a cura, *Forme della testualità. Teorie, modelli, storia e prospettive*, cit., pp. 276-86.
Peverini P., 2002, "*Il videoclip. Un'analisi dei dispositivi enunciativi*", in Pezzini I., a cura, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, pp. 67-109.
Peverini P., 2003, *Identità perfette e corpi in costruzione. L'enunciazione della star nei video musicali*. Tesi di dottorato XV ciclo, Roma, Università "La Sapienza", Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione.
Pezzini, I., 2001, *Lo spot elettorale*, Roma, Meltemi.
Pezzini I., a cura, 2002, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.
Pezzini I., "*Giovani nel tempo a passo di danza*", in Ardrizzo G., a cura, *Giovani e percezione del tempo*, progetto "Majise" (in corso di stampa).
Pezzini I., "*Controtempo. La moda dell'architettura nei videoclip*", in Secchi R., a cura, *Moda Modernità Architettura*. Atti del Seminario di Studi del 23/24 aprile 2002, Facoltà di Architettura di Roma La Sapienza (in corso di stampa)
Volli U., a cura, 2002, *Culti tv. Il tubo catodico e i suoi adepti*, Milano, Sperling & Kupfer.

Note

[1] Sin dalle origini, nei video si è tentato di stabilire un contatto immediato, coinvolgente, tra star e pubblico, facendo ricorso a ogni genere di intervento extradiegetico, commentativo.
Basti pensare all'uso degli *schermi supplementari*, caso esemplare di uno scambio particolarmente labile fra l'enunciazione e l'enunciato. Le *stratificazioni video* e lo *split screen*, divisione dello schermo in immagini diverse, sono due delle forme più frequenti che questa *costruzione riflessiva*, sperimentata inizialmente nel cinema d'avanguardia e nelle installazioni di videoarte, assume nei video musicali.
Dalla moltiplicazione degli schermi in 'Bohemian Rapsody', alle sovrapposizioni cromatiche e figurative ottenute con il chromakey in 'Video Killed The Radio Stars' dei Buggles e nei video dei Kraftwerk, fino alla divisione dello schermo come espediente per invertire la normale logica causale degli eventi in 'Sugar Water', questi procedimenti esplicitamente extradiegetici sono stati impiegati massicciamente a partire dagli anni '80, segnando in maniera indelebile l'estetica videomusicale delle origini. Tra le figure dell'enunciazione maggiormente sperimentate nei video ci sono senz'altro gli interventi di *deformazione ottica* che marcano con forza l'enunciato tramite l'angolatura eccentrica di un'inquadratura o elaborati effetti speciali in grado di rimodellare qualsiasi elemento profilmico.
Nel repertorio di queste rinnovate figure dell'enunciazione ci sono anche le *didascalie extradiegetiche*, commenti verbali che deviano in parte o totalmente dall'universo finzionale messo in scena, chiamando direttamente in causa lo spettatore.
[2] Sul tema delle nuove forme di culto catodico cfr. Volli, a cura di, 2002. In particolare l'introduzione in cui Volli analizza i requisiti formali che costituiscono la premessa di un consumo di

culto della produzione televisiva, proponendo di ripensare il culto televisivo come forma originale di dipendenza attiva.

[3] Un'identità 'incerta', enigmatica, può rilanciare l'appeal del performer, stimolare l'iniziativa del pubblico, rendendolo parte attiva nella ricerca di indizi rivelatori, in un gioco consapevole dello 'smascheramento' che sollecita forme originali di 'contatto' tra il fan e la star, dando vita contemporaneamente a fenomeni di contagio (come il tam tam mediatico) che alimentano il mitismo, supportando talvolta in maniera straordinaria il successo commerciale di un album musicale.

[4] Sintetizza efficacemente Nicola Dusi (1995, p. 14) "è il soggetto che organizza il mondo visibile come un discorso, in cui gli effetti della luce sullo spazio sono predicabili in forme che vanno dalla propagazione (diffusione e circolazione) alla localizzazione (concentrazione e immobilizzazione)".

[5] "Lo sguardo diviene dunque il sostituto di un corpo immaginario che attraversa il campo del visibile, ne sposa le forme e svela l'intimità della materia" (Fontanille 1995,. P. 36-37 trad. it. nostra).

Postfazione

Fin dai loro primi sviluppi, le metodologie semiotiche e in particolare quelle che hanno posto al centro dei loro interessi la narratività, hanno esteso il loro campo di studio dai testi folklorici e letterari della tradizione a quelli degli altri media, dal cinema alla televisione e oggi alle nuove tecnologie. L'ipotesi che li ha guidati è almeno duplice. Riguarda cioè da un lato l'idea che le regole del racconto e del raccontare rispondano a un tronco strutturale comune e relativamente stabile, soggiacente alle diverse manifestazioni espressive: una "storia" è sempre riconoscibile come tale, che sia espressa in un racconto scritto o in uno che faccia uso di un altro mezzo. Dall'altro lato, l'ipotesi che è stata sinora fruttuosamente esplorata riguarda la possibilità di trattare con gli strumenti della narratività, opportunamente estesi, testi che in prima battuta non si presentano come specificatamente narrativi: ad esempio i testi dell'informazione, della politica, della pubblicità, e più in generale attinenti al discorso sociale nelle sue varie forme.
In questa prospettiva, l'analisi narrativa rende conto non solo, e in primo luogo, delle forme canoniche tradizionali (romanzo, cronaca, storie di vita, récits d'espace ecc.) calate sulla fiction mediale, ma si allarga ai generi "altri" (discorso persuasivo, informazione, entertainment), e cioé a forme ibridate o trasposte (dallo spot al talk-show o racconto-conversazione al reality-show ecc...e anche dal gioco televisivo al telegiornale al défilé di moda ecc..), di cui mette a nudo i meccanismi e le strategie e costruisce i sistemi di valore.
Il Convegno, collegato al Master omonimo, si proponeva di fare il punto sulle direzioni di ricerca intraprese e sulle acquisizioni di metodo, nonché di aprire un confronto con gli approcci di studio ai media compatibili a quello semiotico, senza dimenticare la presentazione di ricerche in corso o di casi di studio di particolare interesse.
L'andamento del Convegno ha confermato la produttività dell'approccio narrativo allo studio dei media, e al tempo stesso ha indicato con forza alcune linee di sviluppo di una ricerca sempre più impegnata in un campo che mal sopporta di essere trattato nei termini di una semplice "estensione" rispetto a quelli più tradizionali. Si potrebbe anzi dire che sono stati proprio esplorati i limiti, le zone opache e critiche della narrazione mediatica: come quando è stato messo in evidenza il nuovo complesso rapporto che si è venuto istituendo, in modo diffuso quanto in generi specifici, fra "finzione" e "realtà", o quando si è denunciato il ricorso al racconto come facile via di riduzione dei fatti e dei testi e delle loro interpretazioni. Molti eventi traumatici

(come le battaglie del G8, o il crollo delle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001...)hanno occupato la scena informativa sia a livello locale sia a livello globale, sorprendendo gli stessi enunciatori in qualità di eventi dirompenti, devianti rispetto alle logiche dell'attesa normalmente praticate. I testi pubblicati in questo quaderno colgono così sotto aspetti diversi la centralità della questione dell'enunciazione, che si è riproposta nella ricchezza delle sue articolazioni attraverso molti dei contributi presentati: dalla prassi ordinaria dell'informazione al momento viceversa dell'eccezionalità e dell'emergenza; dalla routine quotidiana e assestata della narrazione quotidiana alla sperimentazione delle forme testuali più marginali e più nuove.

Università di Roma, "La Sapienza"

Isabella Pezzini

A Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	B Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discorsive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric	C Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica Sémiotique litteraires: mythologie et folklore: poétique Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics	E Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives Audio Semiotics	F Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics