

POETICHE CONTEMPORANEE: *Sensibilità, pratiche e forme semiotiche ai tempi della quotidianità mediatizzata*

CONTEMPORARY POETRY

*Sensitivity, practices and semiotic forms at the time of
daily media coverage*

Franciscu Sedda | franciscu.sedda@gmail.com

Franciscu Sedda, estudioso de Semiótica das Culturas, é pesquisador de *Semiótica* na Universidade de Roma "Tor Vergata". Foi vice-presidente da AISS (Associação Italiana de Estudos Semióticos), no período de 2008 a 2009. Em 2008 e 2009 foi professor visitante na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde ministrou vários cursos e conferências, entre eles: *Semiótica Geral e Semiótica das Culturas e Semiótica do Espaço Urbano*.

Riassunto: L'articolo parte da una ricognizione teorica sul rapporto fra "vita" e "testi", pratiche e rappresentazioni, mondo della vita quotidiana e mondo offertoci dai media, per mostrare come il "reale" si costituisca attraverso una continua correlazione e traduzione di testi, linguaggi e forme semiotiche. Focalizzando sul rapporto fra vita-romanzo-televisione, indagando l'utilizzo delle nuove tecnologie, sottolineando la pervasività della pratica del riprendere e dell'essere ripresi, l'articolo ipotizza la presenza di uno spazio inter-medio (e inter-mediale) che nutre e dà forma alla nostra sensibilità contemporanea.

Parole chiave: Nuove tecnologie e vita quotidiana, Linguaggi di traduzione, Media e *narratività*

Abstract: *The article starts with a theoretical exploration of the relation between "life" and "texts", practices and representations, everyday life's world and media worlds, to show how the "real" constitutes itself through a continuous mechanism of correlation and translation of texts, languages and semiotic forms. Focusing on examples concerning the relation between life-novel-television, investigating the uses of new technologies of communication, underlying the deep diffusion of the practice of taking and being taken (with videocameras, mobile phones etc.), the article argues that our sensibility is nourished and shaped by the space between media we inevitably inhabit nowadays.*

Keywords: *New technologies and everyday life, Languages of translation, Media and narrativity*

1. Fra realtà e testio

Immergersi nel rapporto che unisce e distingue i “nuovi media” e la “vita quotidiana” – vale a dire in quello spazio sempre più costitutivo del nostro presente, dei nostri vissuti tendenzialmente irriflessi – implica ripartire dal campo di tensione fra vita e narrazione, fra “realtà” e “testi”. Campo minato e più volte esplorato che batteremo nuovamente al solo al fine di dar fondamento e spunti alle nostre riflessioni in corso, quelle che ci porteranno dal problema semiotico della correlazione delle forme ad ipotesi più situate sulla TV come linguaggio-traduttore e l'emersione di quelle che proveremo a definire sensibilità neo-mediali.

Per partire *fra realtà e testi* useremo due riferimenti forti e a nostro modo di vista correlabili: le riflessioni di Jurij Lotman *sulla poetica del comportamento quotidiano* e quelle di Paul Ricoeur sulle *mimesis*. Ci sembra infatti che in varie parti delle loro opere i due autori si spartiscano il compito di indagare i rapporti fra vita e narrazioni, il primo in una sorta di presa spaziale e l'altro attraverso una presa temporale.

Nel suo saggio sulla poetica del comportamento decabrista Lotman descrive il rapporto fra vita e narrazioni attraverso due esempi storici che noi possiamo provare a generalizzare e a mettere in compresenza, considerandoli come dei poli che aprono lo spazio di una tensione costitutiva. Ecco dunque come Lotman descrive *realismo* e *romanticismo*:

Se l'opera realistica imita la realtà, nel caso del romanticismo era la realtà ad imitare prontamente la letteratura. Per il realismo un determinato tipo di comportamento nasce nella vita e poi penetra nelle pagine dei testi letterari (...). Nell'opera romantica un nuovo tipo di comportamento umano nasce nelle pagine del testo e di lì si trasferisce nella vita (Lotman 1975, 185).

Possiamo dunque provare a considerare *realismo* e *romanticismo* come due macromodelli del nostro modo di figurarci il rapporto fra “realtà” e “testi”. Inclinando in direzione di un polo piuttosto che dell'altro avremo un primato della pratica o della rappresentazione: potere *poietico* della vita o dell'immaginazione. Ora per quanto ci si sforzi di trasformare questa dialettica in una tensione continuamente incompiuta e inesausta rimane il dubbio che la de-storicizzazione dei suoi riferimenti levi dinamismo e sfumature all'effettivo divenire delle cose. Affiancare a questo ragionamento il modello temporale di Ricoeur evita dunque l'impasse spaziale¹: ma va detto subito, e ne riparleremo a breve, le aporie del tempo del modello di Ricoeur necessitano a loro volta dell'affiancamento spaziale di Lotman per non rimanere impigliate su se stesse. I due modelli si necessitano reciprocamente.

Qual è dunque il modello proposto da Ricoeur? Esso si basa sull'idea delle tre *mimesis*, ovvero di tre particolari tempi in correlazione e presupposizione fra loro, vale a dire “il percorso da un tempo prefigurato ad un tempo rfigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato” (Ricoeur 1983,

93). Il tempo prefigurato e quello rfigurato corrispondono alla *mimesis* I e alla *mimesis* III, vale a dire all'intima temporalità propria della sfera pratica, quella sfera del vivere – pensata come una trama di azioni e passioni – che il racconto inteso come atto configurante (*mimesis* II) va a formalizzare e modificare pur emergendo da essa: “un'opera si eleva sul fondo opaco del vivere, dell'agire e del soffrire per esser data dall'autore ad un lettore che la riceve e in tal modo muta il suo agire” (Ricoeur 1983, 92).

In questo caso l'aporia è ben evidente e propriamente costitutiva di una insolubile circolarità: il punto di partenza e di arrivo necessariamente si toccano, la *mimesis* III è potenzialmente lo spazio-tempo di una nuova *mimesis* I che ispira nuovi atti configuranti. Il che significa anche che il testo precedentemente prodotto viene a tutti gli effetti *inglobato* nella realtà da cui emergeva e a cui dava forma e che solo per effetto di una automatizzazione e naturalizzazione del senso² la trama del vivere pur essendo fatta di testi, di materia formata, può divenire “opaca”. Insomma, l'aporia ricoeuriana di un modello temporale in cui pratiche e rappresentazioni, vita e testi, si rincorrono senza toccarsi o raggiungersi mai è resa maneggiabile dalla messa in compresenza di questo modello con quello ricavato da Lotman. La composizione dei due modelli rende significative proprio le tensioni, gli incroci e le sovrapposizioni dei loro elementi interni così come il loro costituire (e appartenere a) un unico piano: quello in cui lo spazio viene temporalizzato e il tempo continuamente si spazializza.

Fermarsi sull'incrocio significa dunque enfatizzare il fatto che le rappresentazioni che emergono dal mondo delle pratiche, e proprio in quanto emergono da esso, sono sempre *rappresentazioni di pratiche* e che le pratiche di cui è innervato il mondo sono sempre *pratiche di rappresentazioni o di rappresentazione*. Vale a dire che noi vivendo (e per vivere) pratichiamo le arti del rappresentare – scrivere, filmare, dipingere, scolpire, danzare, parlare – e che, al contempo, “in pratica” ci rappresentiamo: ovvero ogni nostra pratica a suo modo “ci rappresenta” in quanto espone e propone dei valori, anche al di là delle nostre intenzioni, delle nostre consapevolezza, della nostra volontà di mostrarci. Il che apre infine alla sovrapposizione di questi due ambiti, in cui le pratiche del rappresentare divengono funzionali ad una cosciente pratica del rappresentarsi.

Se è dunque vero che il mondo delle pratiche, con il suo ipotetico groviglio di azioni e passioni, è già da sempre teso verso il suo aspetto rappresentativo – prefigura le sue rappresentazioni configuranti, per dirla con Ricoeur – è proprio perché è altrettanto vero che tale mondo è già significante – noi viviamo *nel senso* e il sentimento di comprendere ci è connaturato, direbbe Greimas riprendendo a discutere con il suo amico ermeneuta – in quanto esso è anche (e contemporaneamente) il ricettacolo di tutte le rappresentazioni che fino ad un dato momento gli hanno dato forma rfigurandolo continuamente. Si potrebbe dire insomma che la sfera pratica è satura di rappresentazioni: che ogni pratica porta inscritta – è – la memoria delle rappresentazioni che l'hanno informata e che ogni rappresentazione, in quanto è essa stessa una pratica, non può che adagiarsi su quel

brusio da cui è emersa, che in qualche modo essa stessa è o sarà costretta a ridivenire. Ogni atto configurante sfida dunque il tempo e la dispersione della molteplicità fenomenica aprendo uno spazio di senso (ulteriore) nello spazio del senso (già esistente). Formalizzando, riconfermando o inventando pratiche, legandole insieme e depositando queste configurazioni nel patrimonio della memoria comune di un collettivo³, le narrazioni generano forme di vita, culture (cfr. Lotman e Uspenskij 1973, Ricoeur 1983, Greimas e Fontanille 1991, Fontanille 2004).

I testi dunque, in quanto *causa ed effetto* dell'apparire di una qualche forma di "concordanza discordante" (Ricoeur 1983), sono il necessario luogo di addensamento e rilancio del senso: mondi essi stessi e in se stessi, i testi sono il luogo di passaggio dal mondo al mondo. O meglio, da un dato mondo ad un altro mondo auspicabilmente più complesso e abitabile al contempo. Più che essere dunque i fautori di una semplice mediazione simbolica essi si fanno attivi produttori di una *traduzione articolatrice* (connettiva e disgiuntiva al contempo) che mantiene l'essere nell'esistenza ri-enunciandolo (Latour 1999): è forse proprio perché i testi sono il luogo costitutivo del legame – e di soggetti, oggetti, attori, tempi, spazi che essi stessi fanno-apparire-nel-legame –, è forse proprio perché essi sono (o cercano di essere) il ponte che unisce le terre che il tempo separa, che l'analisi semiotica riparte, e non può che ripartire, costantemente da essi.

Ovviamente tali configurazioni di senso non si depositano nelle nostre esistenze in modo del tutto casuale, equiprobabile, asignificante tale da fare della realtà qualcosa di amorfo. Certo noi possiamo vivere il mondo che ci circonda come qualcosa di opaco e di tendenzialmente insensato, ma ciò è solo a causa dell'*eccesso di forme* che lo costituiscono e non per una loro assenza. È la nostra incapacità a cogliere le molteplici correlazioni che strutturano la nostra vita sociale, l'incapacità di sondare i fasci di interdipendenze che sorreggono l'apparire del mondo, che ci crea questo disagio, questa impasse del comprendere che ci fa sentire come delle piccole isole di senso perdute in un mare amorfo e tempestoso. Sempre che scagliandosi contro l'amorfo non si voglia invece continuare a rimpiangere l'assenza di un'unica "forma delle forme", che in effetti pare non darsi. Nonostante oggi giorno molti invocino, sempre più violentemente, la propria.

2. Necessarie correlazioni

Potremmo definire il mondo dell'agire e del patire come il luogo del nostro semplice "abitare", del nostro basilare essere-gettati-nel-mondo e al contempo del nostro necessario essere-in-comune (non a caso Pietro Montani si proponeva di tradurre il lotmaniano *Byt* con l'heideggeriano *Dasein*⁴): lo spazio in cui il legame, la possibilità stessa del legame – con gli altri e con il mondo – continuamente si ricrea. Tale fundamentalità è talmente forte che in più di una occasione e in più di un autore tale spazio viene definito attraverso la figura dell'*atmosfera*⁵: come se la vita sociale fosse talmente debitrice della sua esistenza da potersene quasi scordare. Ma tale ragionamento rende soltanto uno dei versanti che compongono la vita quotidiana e la rendono così costitutivamente ambivalente: si tratta

del lato consuetudinario, quello che genera un sentimento di familiarità e sconatezza con le cose che ci circondano e con il loro divenire, tanto da far andare buona parte dei nostri comportamenti (azioni e pensieri) in automatico, da farci sembrare il mondo circostante fatto di cose ben solide e definite e la nostra esistenza “così naturale”. Tuttavia tale *naturalità* non è altro che un effetto di senso superficiale tanto più intenso quanto più riuscito è il lavoro incessante e invisibile delle forme della cultura: vale a dire quel continuo correlarsi e concatenarsi di pratiche che fa del reale una densa apparenza sorretta da una trama di linguaggi in traduzione. Una rete dentro cui siamo presi e prodotti: una trama di cui per certi versi siamo l’effetto, e che tuttavia solo attraverso di noi e i nostri corpi può pervenire ad esistenza. Infatti solo le nostre *enunci-azioni* – atti espressivi ed espressioni attive al contempo – la fanno esistere, riproducendola o reinventandola.

A favore di tale argomentazione gioca il fatto che una volta che spogliamo il linguaggio “naturale” del privilegio che gli è stato concesso negli anni ’60 (e di cui ancora oggi in parte gode) non potremo far altro che notare che esso non è che una pratica di senso – un “arte di dire” la definiva de Certeau – fra le altre e che esso significa e viene compreso (a livello della semiosi sociale) solo nel rapporto con le pratiche a cui rimanda correlandosi: “Il racconto (...) non si accontenta di dire un movimento. Lo compie. Lo si comprende pertanto se si partecipa alla danza” (de Certeau 1980, 129).

Dalle forme di vita e i giochi linguistici di Wittgenstein alle formazioni storico-discorsive di Deleuze il meccanismo appare simile: il linguaggio è intessuto di attività, e viceversa. Comprendere il linguaggio ordinario significa realizzarlo attraverso una pratica che lo traduce. Significa legare – in modo più o meno adeguato, più o meno creativo – una pratica discorsiva con una pratica non-discorsiva: il che significa articolare sotterraneamente forme semiotiche diverse.

Un problema semiotico e politico al contempo. Se infatti la vita-in-comune, la vita *democratica*, si dà come “un agglomerato di eventi e parole in costante mutamento” (Arendt, cit. in Zagrebelski 2005), il problema della comprensione e della trasformazione di questi agglomerati, dei modi in cui si formano e delle forme che socialmente assumono, è materia politica. Laddove la parola “politica”, diceva Gramsci, poteva forse divenire intercambiabile con quella di “ideologia” e perfino di “religione”, intendendo questa in senso laico come quell’“unità di fede tra una concezione del mondo e una condotta conforme” (Gramsci 1992, 21) che regola le identità individuali e sociali, che ne causa i conflitti e le stabilizzazioni, così come le crisi, le scissioni e le composizioni, in se stesse e con gli altri.

Ma queste visioni rimanevano (e rimangono) ancora prese nella correlazione fra due sole macrosemiotiche: parole e attività, teoria e prassi, parole e cose, discorso e visibilità, o con Greimas (1968) linguaggio naturale e mondo naturale, o ancora, con l’ultimo Lotman (1992) lingua e spazio, i *due* linguaggi modellizzanti primari. E per di più con la tendenza a partire sempre

dal linguaggio come fonte del senso (direzione, orientamento del mondo) per trovarne la traduzione in azioni. Ora, invece, una comprensione più profonda delle culture e dei nostri modi di agire nel mondo non può che chiamarci al compito di indagare i *sistemi e i processi di correlazione* fra più pratiche di tipo e taglia differente. In fondo se la “comprensione semiotica” primaria si dà secondo Lotman (1979, 104) come atto di traduzione di una realtà extratestuale in un qualsivoglia linguaggio modellizzante, allora la “comprensione della comprensione” dovrà essere la capacità di scoprire la configurazione fra le forme plurali che si sono correlate. Del resto come ci insegnano Lotman e Greimas, questa realtà extratestuale è sempre a sua volta un altro linguaggio: che ancora non si riconosce come tale o che tale diventa proprio nell’atto di correlazione, e per potersi correlare. L’analisi semiotica della cultura cerca di sondare il tessuto dell’esistenza e i modi stessi della sua continua tessitura.

Ovviamente tale compito implica anche fare delle distinzioni. Non va infatti dimenticato o misconosciuto che non tutte le pratiche svolgono lo stesso ruolo o hanno lo stesso peso: solo alcune acquisiscono centralità sociale e occupando una sorta di posizione di “dominanza” tendono a strutturare il campo sociale complessivo, lasciando che le pratiche periferiche divengano delle contro-pratiche o delle riserve di senso per futuri assetti societari.

Ma torniamo a de Certeau. La sua citazione precedente, che faceva del linguaggio una danza o qualcosa che si compie solo danzando, è da considerarsi metaforica e analitica al contempo, in quanto mentre ci chiede di dar seguito alla complessità del reale assecondandone il quotidiano girotondo delle muse ci rimanda anche a quella conformazione culturale greca in cui la tragedia, la danza e la guerra si stringevano in un tutt’uno. Come mostrato da Fabbri (1998) non ci sarebbe stata nella Grecia classica possibilità di efficacia guerresca – di un comportamento “adeguato” durante la battaglia – senza la trasformazione passionale e somatica instaurata dal canto e dalla danza della tragedia, la cui stagione precedeva esattamente quella delle guerre. O come mostrato da Lotman non si capirebbe il comportamento decabrista se non nella sua correlazione con il repertorio di caratterizzazioni, stili e schemi d’azione forniti dal mondo letterario e mitologico consumato nella prima metà dell’800 in Russia. Dove peraltro una buona parte della semiosi sociale era leggibile solo attraverso la ricostruzione dei meccanismi che legavano la sfera della vita quotidiana e la pittura per mezzo di quel “codice traduttore” che era il teatro, andando a costituire un rimando circolare in cui la vita quotidiana si elevava fino a soggetto pittorico “vestendosi” delle più famose pose teatrali proprio mentre essa stessa si saturava di pittoricità e teatralità quotidianizzate, assunte e vissute quotidianamente fino a diventare qualcosa di normale, naturale, spontaneo (cfr. Lotman 1979).

Senza voler ridurre la complessità della vita a facili schematismi è da tener per vero che le nostre vite sono ancora oggi prese – se vogliamo evitare di dire “guidate” – da narrazioni medialì, spesso finzionali, che diventano incubo o sogno di vite necessarie o possibili: “il codice anonimo (...) dell’informazione

innerva e satura il corpo sociale. Dalla mattina alla sera, senza posa, nelle strade e nelle case siamo ossessionati da racconti che articolano le nostre esistenze e ci insegnano come dovrebbero essere” (de Certeau 1980, 262). Il che ha implicazioni sociali e teoriche non irrilevanti.

Dal punto di vista teorico vale la pena seguire ancora un po’ il ragionamento di de Certeau, quantomeno perché riapre una serie di percorsi semiotici che sarebbe utile indagare.

In particolar modo è significativo il ragionamento in cui lo studioso ripropone il doppio gioco per cui le nostre pratiche – i nostri modi di fare – vengono continuamente formalizzate e fissate attraverso i racconti e tali racconti divengono la memoria stessa delle pratiche. Come se a turno uno facesse da piano dell’espressione e l’altro da piano del contenuto: le pratiche sono il contenuto dei racconti, i racconti sono il contenuto delle pratiche. Il problema è ovviamente cogliere l’articolazione fra i due piani, fra le due forme.

Inoltre, in modo ancor più decisivo, egli ci ricorda che “(..) delle «storie» forniscono alle pratiche quotidiane lo scrigno di una *narratività*. Ne descrivono semplicemente dei frammenti. Sono soltanto metafore (..)” (de Certeau 1980, 116). Questo passaggio ci consente di precisare il punto in cui l’analisi del testo sviluppata da Greimas e dalla scuola strutturalista può intervenire con tutto il suo armamentario analitico per cogliere quel rapporto complesso per cui le narrazioni metaforizzano le pratiche e al contempo le narrativizzano⁶.

Infine, come ribadisce de Certeau “ogni società mostra sempre in qualche luogo le formalità alle quali le sue pratiche obbediscono”(1980, 54). Il che significa che la semiotica della cultura può pensare di mettersi alla ricerca di quei luoghi e di quei meccanismi in cui la complessità del reale viene miniaturizzata, tradotta e in qualche modo esplicitata. I modi di concatenamento, gli isomorfismi e le disgiunture, che articolano il rapporto fra le pratiche quotidiane e quelle in cui la quotidianità si riflette per comprendersi e modificarsi al tempo stesso – come ad esempio i giochi, i riti, le narrazioni – sono decisivi per cogliere le forme che articolano la materia del mondo, le sostanze che quotidianamente maneggiamo, le prassi enunciative che regolano proprio il rapporto fra materie, forme e sostanze.

3. Piccoli esempi di configurazioni di forme

Anche oggi possiamo rintracciare esempi molteplici di questi rapporti traduttivi che attraverso il legame dei linguaggi legano comportamenti e stili cognitivi e passionali dei singoli a forme di rappresentazioni mediali. Il rito collettivo in cui il soggetto veniva messo alla prova per la dimostrazione e l’acquisizione delle competenze richieste dalla collettività, si è frammentato e pluralizzato nelle sue istanze ma si ripropone ancor oggi attraverso le tipologie, le classificazioni, le gerarchie, i ruoli attoriali, le figure passionali offerte dai media, o meglio, da determinati testi proposti da determinati media in determinate culture.

Un caso odierno abbastanza noto di questo incrocio fra la vita situata di una collettività e la sua messa in forma mediale è rappresentato dal noto serial televisivo americano *Sex and the City*⁷. Seguire le vie che conducono a rilevare la straordinaria efficacia simbolica e sociale di questo prodotto mediale, che secondo l'opinione corrente è stato capace di cambiare le abitudini e i comportamenti delle donne americane (cfr. Visconti 2005), implica tra l'altro mettere in evidenza il modo in cui si strutturano (almeno) tre forme diverse – o se si vuole tre sfere “discorsive” – ciascuna con le sue costrizioni e le sue possibilità: la dimensione della vita quotidiana degli Stati Uniti, il sistema della scrittura e dell'industria libraria più in generale, il sistema televisivo.

Fra le molte cose istruttive che potremmo notare analizzando il rapporto fra il testo e la poetica della vita quotidiana da cui emerge è che come ogni realizzazione testuale essa *si tradisce* mentre *traduce* il mondo nelle sue maglie. Ovvero ogni traduzione espone in contro-luce l'*intraducibilità*, il non-senso, l'opacità, che essa stessa crea. Ogni traduzione infatti stabilisce dei nessi, crea delle “equivalenze convenzionali” (Lotman 1985), fa apparire attori, spazi, tempi, figure e temi sulla scena del mondo mentre ne mette in ombra o ne oscura totalmente degli altri. È per questo che si può ben dire non solo che il testo è un agone in cui si mettono in scena tattiche e strategie rispetto ad obiezioni al contempo invisibili ma prevedibili ma che l'enunci-azione che il testo necessariamente presuppone mette in gioco dei rapporti di forza inter-contestuali, vale a dire fra il contesto da cui la narrazione emerge e il co-testo che essa stessa iscrive al suo interno. Ovverosia articola la tensione fra il *tutto* presupposto e quella *parte* che si propone di stare per il tutto.

Il rapporto sineddochico fra la New York del testo e gli Stati Uniti in quanto spazio che fa da implicito soggetto fonte e bersaglio (source e target) del testo stesso implica già di per sé tratti di pertinentizzazione che in un'altra ottica, o ad un altro livello di analisi, potremmo considerare come fattori “omogeneizzanti”, “dominanti” o quant'altro. È evidente del resto che qui stiamo in cerchio: *nel senso* che se appare in prima istanza vero che il testo può riproporre una gerarchia sociale data, dall'altro si può ben dire che è l'esistenza stessa del testo che istituisce quella gerarchia valorizzando (“oggettivando”) – portando a visibilità e facendolo in un determinato modo – quel pezzo di società piuttosto che un altro. Per comprendere i rapporti di forza intrinseci ad un determinato spazio culturale senza ricadere in un ragionamento banale – è infatti evidente che ogni testo mette in opera tale meccanismo selettivo – si dovrebbe non solo definire un corpus adeguato di rappresentazioni e pratiche con le relative istanze enunciative che le legano, ma soprattutto indagare la tensione che viene a stabilirsi fra il co-testo iscritto nella narrazione e il “mondo naturale” (il mondo del senso comune) che le fa da sfondo, che è la realtà a cui essa “fa riferimento”, non fosse altro per negarla. Il che ci riporterebbe necessariamente a sondare un'altra narrazione, una narrazione condivisa (il che può significare la condivisione di una serie di micro-narrazioni in conflitto) che funge in un dato momento e in

una data società da “luogo comune” sedimentato e impersonale: una narrazione inglobante, una narrazione-contesto, una narrazione-parametro.

Fra le molte cose notate a proposito di *Sex and the City* è che la sua forza modellizzante non si è sviluppata fin quando la traduzione del mondo della vita delle trentenni newyorchesi in romanzo non si è a sua volta tradotta nel linguaggio del piccolo schermo. È solo dal momento della sua trasposizione televisiva che la riduzione fenomenologica che riconduce l’universo femminile newyorchese a quattro tipi passionali (“l’insicura Carrie, la trasgressiva Samantha, la materna Charlotte e la riluttante Miranda”, Visconti 2005) e figurativi (basterebbe pensare ai capelli: la mora, la rossa, la bionda e la “mesciata”) diventa efficace, ovvero si fa repertorio di identità assumibili (Geninasca 1997): come in una sorta di postmoderna etnotassonomia. L’esistenza e la riconoscibilità sociale data dal mezzo televisivo a questa stereotipizzazione di un universo certamente ben più complesso, la creazione di un piccolo sistema di attori (e qui il metalinguaggio semiotico non può che tradire il suo maschilismo...) con i loro programmi narrativi, i loro ruoli passionali e attanziali interrelati e interdefiniti, trasforma quelle figure in veri e propri segni. La semiosi si arresta, il gioco di correlazioni trova una sua legge momentanea, un *habitus* assumibile (Peirce 2003, Eco 1979), proprio come un abito che finalmente si può indossare sicuri che una volta messo ci si possa riconoscere (in una immagine di sé attesa) e si possa essere riconosciuti (nell’immagine di sé proposta).

E la stessa logica vale a livello più generale. Il testo per essere riconosciuto e per dispiegare la sua efficacia deve adeguarsi alla tipologia dei generi: non a caso il seguito di *Sex and the City*, il romanzo *Lipstick Jungle*, prevedendo la sua trasformazione in fiction adegua la scrittura e il dispiegamento delle storie delle tre (non più quattro...) protagoniste al registro visivo del montaggio alternato (cfr. Visconti 2005). Segno della potenza della modellizzazione televisiva, che non si accontenta più di fare da necessario punto di passaggio fra il romanzo e la sua effettiva rfigurazione della realtà, ma in qualche modo entra dentro il romanzo stesso costringendolo a piegarsi ad alcune caratteristiche del suo linguaggio. Segno anche della necessità di prendere posizione, attraverso l’iscrizione testuale di determinate marche semiotiche, in un sistema dei generi che regola e garantisce la forza e l’efficacia del patto comunicativo e dei contratti di veridizione fra enunciatore e enunciatario. Segno infine della correlazione fra il sistema dei generi e di quella che non a caso si chiama “logica commerciale”, vale a dire quel sistema di attese e di costrizioni che lega la necessità della riconoscibilità di genere al sistema delle classifiche di vendita, suddivise anch’esse per scompartimenti che implicano una classificazione e un posizionamento nell’agone sociale del mercato, capace a suo modo di sancire valori e legittimità.

4. La TV è in mezzo: ovvero, la televisione come linguaggio-traduttore

Tornando sul ruolo della televisione possiamo ora tentare un salto e provare ad ipotizzare che se essa è oggi così centrale (e a tratti necessaria) per il

divenire e il compiersi di questi giochi sociosemiotici è forse proprio perché essa si pone, all'interno di molte forme di vita, come esteriorizzazione principale del senso comune, come sua traduzione audio-visiva, come linguaggio-parametro che regola il gioco dell'identità fra la condotta dei singoli e l'immaginario collettivo, fra il mondo-della-vita di ciascuno e i mondi-immaginati che danno sostanza a quell'*inter-mondo immaginato* che è la comunità⁸.

Così come il *Byt* e la pittura nel contesto russo del 1800 avevano bisogno del teatro per comunicare, per far sì che alcuni tratti dell'uno passassero nell'altro, così potremmo ipotizzare che oggi la vita quotidiana abbia necessità della televisione per comunicare con se stesso e con molti altri linguaggi. Basti pensare al fatto che oggi il romanzo per farsi produttore di società (o quantomeno per farlo in modo più potente), per informare minimamente di sé il tessuto sociale, deve pagare il dazio della sua traduzione televisiva, come ad esempio è successo in Italia nel caso di Camilleri e i racconti che avevano per protagonista il Commissario Montalbano (cfr. Marrone 2003).

Ma ciò non è dovuto al fatto che la televisione è più potente in principio: ciò che la mette al centro è il fatto di essere maggiormente *conforme* alle marche strutturali che noi stessi tendiamo ad attribuire oggi alla vita quotidiana. Quanto più infatti ci figuriamo la società come qualcosa di amorfo, di cacofonico, di instabile, come se fosse un collage surrealista o il frutto di un gioco di giustapposizioni, tanto più la televisione nel suo meccanismo generale e nel suo modo di fruizione attuale, si propone come il *doppio* del "reale": capace di riproporne le caratteristiche strutturali con un piccolo ma decisivo aumento di intelligibilità rispetto all'eterogeneità dei vissuti.

A differenza degli altri mezzi infatti la TV corre parallela alla vita. Non entra in essa come momento di puro intrattenimento, come interruzione episodica – come avviene con il teatro, il cinema, la lettura, e in buona parte anche con internet – ma la reduplica: il mondo televisivo vive anche quando la televisione è spenta (Ghezzi 1997, Williams 1975, Silverstone 1994). Ci corre accanto, ci vive affianco, si modifica con noi (in contemporaneità) sebbene in fondo lo faccia senza di noi (in nostra assenza). Statuto paradossale: una sorta di enunciazione continua (una pluri-enunciazione a dire il vero) che però ha le fattezze di un enunciato classico in quanto non si modifica davvero nel *qui* e *ora* stabilito dal rapporto con un pubblico che rumoreggia e retro-reagisce all'istante, come in quella immagine che ci siamo fatti della performance dell'aedo nell'oralità primaria (Ong 1982).

E tuttavia la televisione pur avendo una sua vita e un suo grado di realtà (essendo reale al suo proprio livello) non è la vita reale, o meglio, non lo è e non lo sarà mai *tutta*. Anzi, rispetto al *Byt*, al mondo della vita quotidiana, la televisione, come ogni altro mezzo, sarà sempre una sua porzione abbastanza determinata e apparentemente meno imprevedibile e più formalizzata. È evidente: la Tv gerarchizza, classifica, valorizza e de-forma il flusso della "vita

reale”. Le diverse identità di rete, i palinsesti, gli orari, i “generi”, i *formati*, le narrazioni discretamente stereotipizzate fino ad arrivare ai testi comportamentali che essa quotidianamente propone, costituiscono delle marche strutturali (sono, nel loro insieme, dei macrotesti culturali) che incasellano la vita facendole assumere tratti semiotici, vale a dire facendola passare attraverso forme di modellizzazione evidente, che statuiscono cosa (e in quale grado) è significativa, è segno, esiste semioticamente e socialmente.

La Tv è dunque *in mezzo*. Da un lato appare come qualcosa che dà ordine al flusso della vita che nei suoi confronti appare più confuso e disordinato, più popolato di *differenze*; dall’altro lato destruttura e ristrutturata in qualcosa di più fluido (o forse, solo più “maneggiabile”) le forme linguistiche ed espressive che informano altri ambiti della semiosfera. Contrastivamente si potrebbe dire infatti che in televisione si parla in modo meno corretto di una grammatica o di una qualsiasi lezione, ci si esprime in modo meno strutturato di una poesia, si usa il linguaggio della riprese e della regia in modo sicuramente meno riflessivo e raffinato che in un film, e così via.

Essa pare porsi dunque come codice/luogo *intermedio*⁹ di questo chiasma sia per le sue qualità formali – insite nelle potenzialità della sua “lingua”, dei suoi vincoli mediali – sia per un gioco di legittimazione sociale che ha fatto divenire la TV luogo di “riferimento” comune: vale a dire luogo di “realtà”, luogo dove le cose “accadono”, luogo non solo del si dice, della moderna vox populi – “l’ha detto la TV!” – ma soprattutto luogo in cui essendo visibili, pervenendo alla visibilità e potendosi muovere in essa, si esiste e si può agire sul mondo (Abruzzese 1995). Adattando al presente un ragionamento di Lotman fatto per il teatro e la letteratura si potrebbe dire che oggi la televisione garantisce quella primaria valorizzazione euforizzante – quasi una sorta di radice fenomenologica – che lo studioso russo definiva il *diventare degno* (Lotman 1979, 104-105): l’essere rappresentati dentro quel linguaggio, il farsi presenti in esso (sebbene secondo le sue regole), consentiva a quella segnicità di poter essere assunta nella vita quotidiana. È ovvio che tale ragionamento apre ad un noto problema mediologico: vale a dire la possibilità di una correlazione stretta fra media (linguaggi) e soggettività, ovvero ancora il fatto che ciascun linguaggio produca e valorizzi determinate soggettività piuttosto che altre. Senza risolvere qui il problema resta evidente che dentro lo stesso sistema culturale al linguaggio-traduttore “centrale” possono affiancarsene altri paralleli, complici, periferici, alternativi a cui si correlano altre soggettività, altri universi di valore. In definitiva, ciò che è reso degno dalla modellizzazione televisiva può essere molto differente da ciò che si afferma come tale a partire dal mondo dei libri, di internet e così via. Senza scordare la complessità pluri-mediale e inter-mediale del nostro modo di fruizione attuale.

Se quanto stiamo argomentando ha senso potremmo allora dire che vi è una sorta di gioco di rispecchiamento e identificazione, se non di reciproco inglobamento e incrocio fra “situazioni della vita reale” e “mondo televisivo”. Questo meccanismo si è reso sempre più evidente nei programmi televisivi recenti ed ha avuto

probabilmente il suo apice nel momento di massimo fulgore dei *reality shows*. Per riassumere basterebbe ricordare la battuta serissima di un noto produttore di reality per cui di questi tempi non c'era più bisogno di scrivere la parti per i protagonisti del Grande Fratello, tanto i prescelti sapevano già che ruolo "giocare". Come dire che molte persone erano già finte nella realtà, o erano sinceramente vere nella finzione. O forse si tenevano in una zona di mescolamento e indiscernibilità. Come vedremo in conclusione, questa pratica dell'incrocio, questa pratica di occupazione del luogo di intersecazione e debordamento fra mondo della vita e mondo delle rappresentazioni mediali, fra il vedere e l'essere-visti, è probabilmente trascinata nei vissuti comuni e in una nuova sensibilità neomediale.

Per ora vale la pena riprendere l'idea lotmaniana di una poetica del comportamento quotidiano che si struttura attraverso la formazione di "ruoli" e "situazioni" tipici: si tratta ancora una volta della generazione di attori, di sceneggiature, di narrazioni stereotipiche (vale a dire di segni che hanno la taglia di interi racconti, cfr. Fabbri 1998). Questo meccanismo va talmente in profondità che Lotman può provare l'influenza del teatro e del romanzo ottocentesco nel definire un sistema dei *gesti*, dei "movimenti significativi": meccanismo mediale di creazione di quelli che egli stesso definisce "testi comportamentali" (Lotman 1975). Possiamo forse negare che tale *riserva semiotica* sia oggi confluire massivamente nei corpi continuamente esposti sullo schermo, laddove le stesse star, durature o di un solo giorno, costruiscono continuamente sul loro corpo e tramite esso la loro stessa identità rendendola al contempo "praticabile" anche per tutti gli altri? Nella festività espansa della televisione, piena di "programmi di formazione" fatti di continue performance – si pensi alla moda dei *talent shows* –, dei quasi-Soggetti lottano contro altri Soggetti potenziali per imparare ad essere i più adeguati al mondo stesso dello spettacolo: come se si potesse nascere, crescere e morire dentro di esso. Come in una gigantesca "stanza degli specchi" (Turner 1986): con i suoi "Io rappresentativi" talmente comuni, talmente vicini alla realtà quotidiana, al mondo là fuori, da rendere sempre più pervasiva la trasformazione della società in spettacolo o, volendo essere più cauti, rendendo significativo nella società solo quello strato che meglio si conforma alla logica della visibilità spettacolare¹⁰. Una visibilità alla portata di tutti che fa il paio con quella dei nuovi dei – calciatori e veline, miliardari e modelle (le due coppie tendono all'isomorfismo) – le cui vite continuano a nutrire l'immaginario collettivo quotidiano desideroso di vivere per interposta persona vite che probabilmente non si vivranno mai. Forse non a caso Lotman citava come esempio base di "codificazione primaria" il modellamento della vita reale sul mondo mitologico e sui suoi protagonisti. Il che suggerisce, pur nella diversa mitologicità dei mondi di cui parliamo, una continuità profonda: e fors'anche la possibile necessità di modellarsi su altri miti, o meglio, per iniziare a rendere le cose un po' più complesse, su altre mitologie.

Ridiscendendo dall'Olimpo converrà fermarsi un attimo a riflettere su un altro elemento teorico rilevante. Vale a dire l'idea lotmaniana per cui la creazione

di “contenuto semantico” legato ai comportamenti necessita di un certo grado di *ritualizzazione* (Lotman 1979, 108), un’idea non distante da quanto argomentato anche da Lakoff e Johnson (1980, 286). Una volta che si consideri la televisione come codice traduttore e concretizzazione del senso comune si potrebbe allora ipotizzare che i vissuti televisivi abbiano maturato una particolare efficacia nel produrre quella che Geninasca (1997) definisce una “conversione naturale” dei soggetti fruitori ai valori e ai modelli di identità proposti dai testi: il sovrapporsi della *ritualizzazione dei contenuti* e della *ritualità del consumo* favorirebbero infatti una possibile appropriazione automatica e sintomatica (ritmico-impresiva) di queste forme. Una sorta di adeguamento in atto fra configurazioni e ritmi differenti, di co-inerenza continuamente ricreata (Merleau-Ponty 1945). Questa efficacia la si potrebbe qui pensare come una danza continuamente riuscita (Landowski 1999) perché trova i soggetti disposti ad adeguarsi alla musica e ai reciproci movimenti o come quell’adeguamento “automatico” (pratico?) a cui va incontro chi vive ogni giorno un “ambiente” architettonico apparentemente identico o irrilevante, un ritmo in cui entriamo e che ci forma proprio grazie alla nostra “fruizione distratta” (Benjamin 1955).

Lasciando in sospeso il sempre complesso tema dell’efficacia vale qui la pena ribadire quello che ci pare essere il principio base che distingue il *Byt* dalle forme che lo popolano: ovvero il fatto che esso è sempre più comprensivo e multiforme di qualsiasi messa in forma mediale. Dicendo che nessun linguaggio può “totalizzare” il campo dell’esperienza non facciamo altro che ribadire il fatto che i media di massa, e con Lotman e de Certeau potremmo pensare a qualsiasi sistema semiotico, escludono dal campo della visibilità altre pratiche che si generano in altri luoghi, in altre “località”, su altri corpi, più riottosi o semplicemente ancora non inglobati e formalizzati all’interno del codice traduttore. Pratiche cresciute in altri linguaggi, quando non in altre culture, che in qualche modo costituiscono sia il “rimosso” del sistema, sia la sua “riserva extra-semiotica”, sia infine la sua “alterità”: elementi potenzialmente minacciosi nei confronti non tanto del sistema mediale in sé quanto delle forme di vita che su di esse si appoggiano, ma anche potenziali resti o novità da “rimasticare e digerire” all’interno del sistema, fonti di accrescimento, rigenerazione, dinamismo.

5. Sensibilità neo-mediali

Lungo questo saggio abbiamo voluto concentrare la nostra attenzione sulla commistione profonda fra vita e rappresentazioni e ciò proprio perché il loro incrociarsi e confondersi ci sembra un tratto saliente delle sensibilità che emergono in ambienti neo-mediali, come quelli che innervano i vissuti odierni della parte tecnologicamente ed economicamente più ricca del mondo. Ma forse ancor di più l’impatto neomediale si vede direttamente nel modo in cui i mezzi stessi (e i rapporti sociali che essi incarnano) entrano tanto nella quotidianità quanto nelle narrazioni che ce li descrivono. Se le narrazioni metaforizzano il reale per cambiarlo, i mezzi di comunicazione sono essi stessi

metafore della realtà di cui fanno parte e che vanno a modificare (McLuhan 1964). Trasformazione che essi provocano cambiando l'articolazione e la percezione stessa del reale: i rapporti fra spazio e tempo, tra vero e falso, tra visibile e invisibile, tra esistente e inesistente, per dirne alcune.

La contemporaneità d'altro canto, se mai ce ne fosse stato bisogno, ci conferma quanto sia intrecciato il rapporto fra le potenzialità offerte dalle tecnologie e le pratiche che attraverso essi prendono forma, le narrazioni che gli si accompagnano, i mutamenti del senso a cui il nostro vivere quotidiano si espone.

Uno di questi casi è la saturazione del corpo sociale con la pratica della *ripresa*, sempre più diffusa grazie alla continua miniaturizzazione dei prodotti tecnologici e alla loro accessibilità economica. Pratica a cui corrisponde una percezione, di anno in anno crescente, anch'essa capace di modellare in profondità, forse persino inconsciamente, i comportamenti: l'idea di essere continuamente ripresi¹¹ – che a volte si trasforma anche nella cosciente *volontà* di essere ripresi¹² –, di vivere sotto lo sguardo di una qualche telecamera e dunque la necessità di comportarsi adeguatamente¹³.

Il mondo, come vedremo attraverso gli esempi, sembra dunque darsi come un tessuto di riprese. Tanto che, stando a Montani, questo tessuto è divenuto la materia su cui lavorano i film contemporanei più interessanti, come ad esempio *Redacted* di De Palma: “(...) la materia prima del film è precisamente la condizione *impersonale* del riprendere e dell'essere ripresi, che sembra chiudersi come un *involucro mediale* senza lacerazioni apparenti sull'intero mondo dell'agire e del patire” (Montani 2010, 65).

Un primo caso altamente simbolico ed indicativo di questa pratica diffusa, dispersa e impersonale, sono state le immagini della camera ardente di Karol Wojtila, con le migliaia di persone che sfilando davanti a quello che probabilmente consideravano il loro Papa più che dedicarsi ad una qualche forma di raccoglimento si premuravano di *riprendere il feretro*: cogenza della volontà di “immortalare”, ma anche esposizione e messa in moto di quel meccanismo di *ripresa di riprese* che, dipartendosi dalla vita quotidiana, dal mondo dell'agire e del patire, finisce per costruire l'*involucro mediale* dentro il quale viviamo.

Comportamento interessante quello del riprendere in quanto si diffonde trasversalmente: dai concerti rock, alla fruizione turistica dei luoghi, alle situazioni d'emergenza, giusto per dirne alcune. Il gesto di ripresa si interpone fra il corpo e la realtà circostante, come se la prensione e la valorizzazione di ciò che ci si para davanti necessitasse di una sua immediata traduzione nel linguaggio audiovisivo, o nella semplice esperienza della ripresa stessa. Se questo comportamento sicuramente evidenzia una volontà di registrazione e salvataggio nella memoria di un'esperienza in atto, dall'altro esso sembra favorire uno slittamento più deciso: esiste solo ciò che è stato ripreso – o più radicalmente: esiste solo *la ripresa* – non tanto ciò che si è esperito. Effetto di validazione per cui “si è stati là” perché se ne possono mostrare le riprese, come se la presenza della protesi

garantisce per l'istanza dell'enunciazione che necessariamente essa presuppone, come se la protesi garantisca per il corpo. Dunque l'immagine che si fa, che si dà come "fatto", vale più, o sostituisce, l'esperienza o il racconto. In quasi tutti i filmati turistici non c'è racconto, ma solo una piatta sequenza di immagini che in se stesse rischiano di cadere continuamente nell'a-significanza. Il turista che gira per la città difficilmente racconta, e forse a volte nemmeno testimonia, semplicemente cerca di portare a casa il fantasma di un luogo, o brandelli di un presente che si vive fin dall'inizio come memoria futura, come autotestimonianza del proprio esserci-stati, del proprio aver visto, riso, pianto, assaporato, toccato.

È quello che succede, ma in modo più giustificato, nei grandi concerti rock, dove il soggetto sembra supplire con brandelli di immagini alla perdita di sé, al totale ripiegamento sul proprio qui-e-ora emozionale, che avviene negli attuali rituali della performance. Chiunque abbia partecipato appieno al rito di un grande evento musicale, alla durezza fisica e alla tensione psicologica che questo comporta e che si sfoga in una sorta di "trance" sotto il palco, sa quale è il sentimento di vuoto, di irrealtà, come al risveglio da un sogno confuso che a malapena si focalizza, che si vive appena il concerto termina e che informa i ricordi successivi dell'evento. Il vuoto di questa estasi profana, di questo spazio-tempo irreperibile tutto teso fra l'attesa e la nostalgia, richiede l'utilizzo suppletivo delle protesi tecnologiche, capaci di memorizzare al nostro posto ciò che noi in quel presente siamo impegnati a vivere fino in fondo. Fotografare e riprendere automaticamente per aver prova di aver vissuto quell'esperienza, quella irreale realtà, davvero.

A questo soggetto volontariamente iper-localizzato, presente solo a se stesso e ai suoi miti, risponde invece quel soggetto suo malgrado localizzato dal materializzarsi dei suoi incubi. Lo si è visto ad esempio, in occasione degli attentati alla metropolitana di Londra di qualche anno fa, laddove molte persone, al di là della loro volontà di testimonianza, sembravano rispondere alla paura e alla localizzazione provocata dagli eventi con la freddezza di uno sguardo tecnologico che esplorava lo spazio fisico sapendo di poter immediatamente viaggiare planetariamente. Come in una ri-presa di possesso dell'ambiente perturbato e in una ri-affermazione della propria libertà rispetto alle costrizioni contingenti. Un effetto di senso avvalorato dalla discrasia con cui le televisioni a caldo e le riflessioni giornalistiche più a freddo hanno commentato quelle immagini riprese dai cellulari dei viaggiatori dentro la metropolitana: le prime cercavano di appiccicare forzatamente una narrazione intrisa di passionalità (attribuita a colui che riprendeva) davanti ad immagini che le riflessioni più distaccate – meno "embrayate" – non potevano che reputare immediatamente e volontariamente "informative", e dunque sostanzialmente "fredde" (cfr. Le Monde 2005).

Del resto a queste visioni *in prossimità*, che regolano un certo modo di appropriazione e costruzione del sentimento del tempo e dello spazio, se ne affiancano alcune *mediane* che sembrano rendere conto ancora meglio di quello spazio di sovrapposizione fra vita e rappresentazioni, o meglio, fra *vita delle rappresentazioni e rappresentazioni della vita*. Torniamo ad esempio al caso dei grandi

concerti e guardiamoli non più da sotto il palco ma dalla curva o dalle gradinate, o dal fondo della piazza in cui si stanno tenendo. Il gioco a cui ci troveremo esposti è quello di una esperienza “dal vivo” vissuta attraverso la visione degli schermi: per vedere veramente i corpi bisogna vedere la loro immagine. Per entrare nel ritmo intimo del performer bisogna affidarsi a seguire una regia. E di converso, per entrare fino in fondo nell’evento, bisogna sperare di essere ripresi e mostrati sui maxi-schermi, e possibilmente, in quel momento riuscire a “vedersi vedere”, per sapere e sentire di esserci (meccanismo che le riprese dei grandi eventi sportivi, in particolar modo calcistici, sfruttano sempre di più).

Le possibilità che si aprono in questo incrocio in cui non siamo più nell’effettivo corpo a corpo ma neanche nella fruizione mediale classica (ma siamo comunque e in qualche modo *anche* in esse) sono infinite e da esplorare: un caso abbastanza interessante è stato ad esempio la messa in scena del romanzo *La filosofia nel boudoir* del marchese de Sade da parte dal gruppo teatrale catalano *La Fura dels Baus*, nello spettacolo intitolato “XXX”, dove, per riassumere velocemente, l’iniziazione di una giovane ragazza ai piaceri e ai dolori carnali viene messa in scena la storia sia sul palco che su di un megaschermo, grazie alla presenza di un soggetto che apparentemente “riprende e proietta sullo schermo” ciò che sta accadendo “dal vivo”. Il gioco teso fra erotismo e pornografia, fra visione d’insieme e nel particolare, fra atti sessuali “mimati” sul palco e compiuti “davvero” sullo schermo, l’indecidibilità circa la frontiera fra il vero e il falso, l’indecidibilità fra il continuo accordarsi o meno delle due realtà visibili, dell’articolarsi in un’unica configurazione di due sequenze distinte di azioni e passioni, l’immediata deformazione dell’accadere nel linguaggio audiovisivo, il loop fra i corpi reali e finzionali attraverso la figura dell’attore che (apparentemente) riprende quanto sta avvenendo sul palco, la necessità di scegliere a quale linguaggio affidarsi, a quale occhio, a quale sguardo, a quale modalità di presa e di fruizione concedersi, a quale aspettativa timico-semantica dar seguito. Giusto per sottolineare alcuni problemi aperti da questa zona di frontiera volutamente creata attraverso quello specifico dispositivo testuale.

Dall’altro lato della forbice, come dicevamo ad inizio paragrafo, sta quel lato della nostra vita quotidiana che più che modellare la realtà sul linguaggio audiovisivo modella se stessa come se fosse già dentro di esso. Certo il linguaggio verbale ha una potenza incredibile nel modellare le nostre esistenze ma nondimeno fanno gli altri linguaggi. Senza dunque entrare nel dibattito su chi e cosa strutturi più e meglio l’esperienza, possiamo ammettere che la condotta e la comprensione di ampi strati della nostra vita quotidiana si modellino attraverso *sintassi* tratte dal linguaggio televisivo, filmico, musicale ecc. Non a caso noi percepiamo sempre più spesso la realtà circostante “come un film” (si pensi alla percezione dell’attacco alle Twin Towers dell’11 settembre 2001), viviamo situazioni ordinarie “come se fossimo in una sit-com”, in un “talk-show” o in un “video-clip”, o finiamo per credere che le bizzarrie della nostra vita di ogni giorno siano il frutto del nostro partecipare a una “candid camera” (o addirittura del nostro

essere dentro qualche “Matrix”). Beninteso, non si tratta semplicemente di uno schema metaforico sovrapposto a una realtà “vera” (come chi volesse tracciare la linea di distinzione fra “senso letterale” e “senso figurato”). Si tratta invece di un vero e proprio mutamento di senso della realtà che stiamo vivendo, delle nostre condotte, delle passioni attraverso le quali tendiamo a vivere le situazioni (ovverosia quelle configurazioni passionali che quella situazione vissuta attraverso quel frammento di linguaggio ci induce). Non a caso, come già detto, noi finiamo per percepire il reale trovandovi l’inquadratura, la scena, il montaggio, la stereotipia narrativa, apparentemente già iscritte in esse.

In effetti il modo odierno di articolazione della realtà vissuta e di quella rappresentata ci abitua a questo vivere in una zona *mediana*. Si pensi all’utilizzo massivo dei cellulari come macchine fotografiche e l’istigazione a questo uso fatto dalle pubblicità stesse dei cellulari: mezzi di gossip in tempo quasi-reale (tradimenti svelati attraverso tecnologie “catene di Sant’Antonio”), macchine di cattura di comportamenti eccentrici, stigmatizzabili, intimi (persone con le dita nel naso ecc.), strumenti di testimonianza a fini più diversi (come il ricatto per le ambizioni personali e le scalate professionali o la semplice volontà di conservare ogni istante di vita). Non è un caso dunque che sulla materia, a suo tempo, si sia sentito in dovere di intervenire il garante italiano per la privacy intimando a ciascuno di “chiedere il permesso” ai soggetti indebitamente fotografati, o meglio, fotografabili.

Ma si pensi anche al vivere l’esperienza quotidiana spegnendone il suono “reale” e sovrapponendoci una nuova colonna sonora personalizzata, come capita sempre più spesso grazie a i-pod, lettori mp3, cellulari con lettore musicale incorporato. Si pensi alle modificazioni timico-passionali che questo comporta rispetto al nostro rapporto con noi stessi, con il mondo circostante, con le situazioni che stiamo vivendo in un dato momento. Che si tratti di un ingresso in uno spazio mediano, e per certi versi “altro”, ce lo confermano gli stessi episodi futili o gravi che, quotidianamente, infrangono questa “bolla”: qualcuno che ci guarda stranito facendoci rendere conto che stiamo cantando sgraziatamente, qualcuno che ci chiede un’informazione senza accorgersi che non abbiamo sentito nemmeno una parola, qualcuno che ci scuote o sposta bruscamente dopo averci insistentemente chiesto di spostarci per poter scendere dalla metro o dal bus, qualcuno che, ad un incrocio o all’immissione fra due strade, inveisce contro di noi perché non l’abbiamo sentito suonare mentre sopravveniva con l’auto.

Come si vede in questi casi il mezzo tecnologico (e le poetiche quotidiane, giuridiche, pubblicitarie che gli si correlano) possono generare delle vere e proprie ri-articolazioni dei rapporti attoriali e spazio-temporali. Essere ciò che ci si aspetta socialmente che si sia in una data situazione, oppure essere altro: che in fondo è pur sempre una distinzione fra l’essere lì, o l’essere in un qualche altrove. Essere sempre presenti a distanza, essere sempre localizzabili invisibilmente¹⁴. Spostamento dei confini fra formale e informale, privato e pubblico, ammesso e vietato. Costruzione di attori capaci di conciliare sempre

meglio lo spazio dell'apparenza e del segreto, dell'essere se stessi e dell'essere altro, un tempo incompatibili: come mostrava Umberto Eco (2005a, 2005b) in alcuni spassosi ed illuminanti passaggi riguardanti il legame profondo fra il telefonino, la società, la filosofia... e l'adultero.

In effetti si è continuamente ri-presi, ovvero presi in una rete mediale, fatta di telecamere e satelliti, e più astrattamente, di intercettazioni audio, di localizzazioni attraverso celle telefoniche e registrazioni di operazioni commerciali: ma lo siamo *a posteriori*. Ovvero siamo continuamente localizzati o localizzabili, ma questa virtualità viene attivata solo a posteriori, almeno nel suo ambiguo statuto di forma di controllo: rispetto a delle normali e "insospettabili" esistenze quotidiane finché non commettiamo qualcosa – un reato, ad esempio – la virtualità rimane tale (e c'è da chiedersi quanto tempo duri questo immagazzinamento di informazioni a nostro carico) e non viene attualizzata. Noi però viviamo con l'idea di essere controllati, a volte sovrastimando questa sensazione e lasciando che il potere la rigiri a suo piacimento a seconda dell'occasione: è come il vecchio panopticon che ci lascia pensare che ci sia qualcuno che ci guarda (o ci ascolta) mentre nessuno forse lo sta veramente facendo, anche se ora rimane la differenza che dopo qualcuno ci può effettivamente guardare, ascoltare, leggere. Tuttavia ci si abitua anche a questo, lo si incorpora nella vita quotidiana, ci si convive o si impara ad eluderlo.

Per concludere ritornando sulle formalità di quelle metafore vissute quotidianamente che sono le tecnologie varrà la pena notare come esse, forse non diversamente dai tempi verbali nelle lingue naturali, forniscano dei modelli di tempo. Dal ritmo interno ai singoli testi, a quello serrato – eppure ormai "abitudinario" – dato dal giustapporsi di innumerevoli "forme brevi" all'interno dei palinsesti, ai ritmi "stagionali" della programmazione, allo slittamento nella definizione sociale dei confini fra il pomeriggio, la prima serata, la seconda serata, la notte, alla linearità quotidiana e tuttavia seriale-ciclica del palinsesto televisivo, al tempo ciclico – o addirittura "reversibile" – delle possibili fruizioni delle pay-TV (cfr. Pezzini 2002). Si tratta di un accostamento disordinato di esempi di portata e taglia differente ma può servire a indicare come i mezzi di comunicazione modellino sottilmente il nostro senso comune, o comunque forniscano molti mezzi per il modellamento delle nostre ordinarie esistenze. Si può tuttavia auspicare che finché le nostre sensibilità non si accontenteranno di definizioni monologiche e pratteranno consumi di cultura eterogenei anche i linguaggi-traduttori più potenti saranno costretti a mettere a disposizione la più grande varietà di modelli e di identità possibili, anche a rischio di perdere il loro ruolo strettamente strutturante. Del resto una soggettività che si forma attraverso il riferimento a più modelli e più stili, pur non sottraendosi al modellamento in generale, può aprire e aprirsi a forme di creatività e imprevedibilità: paradosso di un auto-modellamento "originale" fatto attraverso il modellamento su altro e su altri.

Referências Bibliográficas

- ABRUZZESE, Alberto. *Lo splendore della TV*. Genova: Costa&Nolan, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 2000.
- BERTRAND, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan, 2000; tr. it. *Basi di semiotica letteraria*. Roma: Meltemi, 2002.
- BURINI, Silvia. *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, "Postfazione" a Lotman 1998, pp. 129-164.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. I. Arts de faire. Paris: UGE, 1980; tr. it. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro, 2001.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- ECO, Umberto. *Il telefonino rivisitato*, L'Espresso, Roma: Gruppo L'Espresso, 1 settembre, 2005 (2005a).
- ECO, Umberto. *Il telefonino e la verità*, L'Espresso, Roma: Gruppo L'Espresso, 15 settembre, 2005 (2005b).
- FABBRI, Paolo. *La svolta semiotica*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- FABBRI, Paolo. *Istruzioni e pratiche istruite*. E/C – *Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* (www.associazionesemiotica.it), on line dal 2 luglio 2005.
- FONTANILLE, Jacques. *Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures*. E/C – *Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* (www.associazionesemiotica.it), on line dal 28 maggio 2004.
- GENINASCA, Jacques. *La parole littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997; tr. it. *La parola letteraria*. Milano: Bompiani, 2000.
- GHEZZI, Enrico. *Il mezzo è l'aria*. Milano: Bompiani, 1997.
- GRAMSCI, Antonio. *Folclore e senso comune*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
- GREIMAS, Algirdas J. *Per una semiotica del mondo naturale* (1968) nel volume *Du Sens*. Paris: Éditions du Seuil, 1970; trad. it. *Del senso*. Milano, Bompiani, 1996.
- GREIMAS, Algirdas J., FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Éditions du Seuil, 1991;

tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980; tr. it. *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Bompiani, 1998.

LANDOWSKI, Éric. *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*. Paris: Seuil, 1989; tr. it. *La società riflessa*. Roma: Meltemi, 1999.

LANDOWSKI, Eric. *Il tempo intersoggettivo: in difesa del ritardo, Eloquio del senso*, a cura di Basso e Corrain. Genova: Costa&Nolan, 1999, pp. 278-298.

LATOUR, Bruno. *Piccola filosofia dell'enunciazione, Eloquio del senso*, a cura di Basso e Corrain. Genova: Costa&Nolan, 1999, pp.71-94.

LE MONDE, *Médias: les images d'amateurs changent le regard sur l'événement*, Paris, 11 luglio 2005.

LOTMAN, Jurij M. *Il decabrista nella vita. Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica* (1975), LOTMAN 1984, pp. 165-228.

LOTMAN, Jurij M. *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)* (1979), LOTMAN 1998, pp. 97-112.

LOTMAN, Jurij M. *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*. Bologna: Il Mulino, 1984.

LOTMAN, Jurij M. *La Semiosfera*. Venezia: Marsilio, 1985.

LOTMAN, Jurij M. *Tekst i poliglotizm kul'tury, Izbrannye stat'I, tomo I*. Tallin: Aleksandra, 1992; tr. sp. *El texto y el poliglotismo de la cultura, La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*, edición de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 83-90.

LOTMAN, Jurij M. *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*. Bergamo: Moretti&Vitali, 1998.

LOTMAN, Jurij M., USPENSKIJ, Boris A. *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 1973 (1975).

MARRONE, Gianfranco. Montalbano. *Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*. Roma: Rai-Eri Vqpt, 2003.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. Marshall McLuhan, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: il Saggiatore, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945; trad. it. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore, 1965.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964; trad. it. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.

- MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma-Bari: Laterza, 2010.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982; trad. it. *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- PEIRCE, Charles S. *Opere*. Milano: Bompiani, 2003.
- PEZZINI, Isabella (a cura di). *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*. Roma: Meltemi, 2002, pp. 9-29.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit, vol. I*. Paris: Seuil, 1983; trad. it. *Tempo e Racconto, vol. I*. Milano: Jaca Book, 1986.
- SACKS, Oliver. *L'uomo che fermò il tempo*. L'Espresso. Roma: Gruppo L'Espresso, 22 settembre 2005.
- SEDDA, Franciscu. 2005, *Le forme del mondo. Semiotica della cultura ed esistenze glocali*, Tesi di Dottorato in Scienze della Comunicazione, XVII ciclo, Università "La Sapienza", Roma.
- SEDDA, Franciscu. *Imperfette traduzioni*. Introduzione a LOTMAN, Jurij M., *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma: Meltemi, 2006, pp. 7-68; traduzione parziale in portoghese, *Traduções imperfeitas. Notas introdutórias para uma Semiótica das Culturas*, Diálogos intersemióticos, Vol. I, Darcília Simões (org.). Rio De Janeiro: Dialogarts, 2011 .
- SEDDA, Franciscu. *Le forme del mondo. Radici, storie e orizzonti politici del glocal*. *Politica 2.0* (a cura di F. Montanari). Roma: Carocci, 2010, pp. 139-158.
- SILVERSTONE, Roger. *Television and Everyday Life*. London: Routledge, 1994; tr. it. *Televisione e vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications, 1986; tr. it. *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- VISCONTI, Andrea. *Sex and the Power*. L'Espresso. Roma: Gruppo L'Espresso, 11 agosto 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Television, technology and cultural form*. New York: Shocken Books, 1975; tr. it. *Televisione: tecnologia e forma culturale*. Roma: Editori Riuniti, 2000.
- ZAGREBELSKI, Gustavo. *Democrazia. Un decalogo contro l'apatia politica*. La Repubblica. Roma, Gruppo L'Espresso, 04 marzo 2005.

Notas

1. La presa spaziale sembra essere di tipo paradigmatico-sistemico, quella temporale di tipo sintagmatico-processuale.

2. Con riferimento al dibattito antropologico si potrebbe anche parlare di “essenzializzazione del senso”, ma intendendola fenomenologicamente come un’*essenza fatticcia* (Merleau-Ponty 1964). Abbiamo altrove sviluppato la questione del rapporto fra significazione ed essenza (cfr. Sedda 2005, 2010).
3. Sul costituirsi di una memoria comune attraverso stereotipie narrative riattivate da una prassi enunciativa che testimonia di un discorso impersonale che innerva la collettività, cfr. Bertrand 2000, 14 e 22.
4. Trattasi di una comunicazione personale di cui sono grato al prof. Montani. La parola russa *byt indica* genericamente la “vita quotidiana”. Nel lessico lotmaniano il *byt* è “nella sfera pratica, è nel mondo delle cose prima di tutto” (Lotman, in Burini 1998, 147). Più estesamente: “*Byt* è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno. Il *byt* ci circonda come l’aria e, come dell’aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata” (ibid., 138).
5. Fra quelli a cui facciamo più esplicito riferimento ci sono Lotman, de Certeau, Merleau-Ponty, Nietzsche.
6. Un intervento di grande fascino che ci pare pertinente (anche) in questo campo è Fabbri 2005.
7. Ci appoggiamo, oltre che alla nostra esperienza di fruitori, a un bell’articolo di Andrea Visconti (2005) apparso sul settimanale L’Espresso. Le nostre riflessioni si sono inoltre nutrite dell’analisi della sigla di *Sex and the City* proposta da Maria Pia Pozzato alla Scuola di Semiotica di San Marino, “La Semiotica degli audiovisi”, 27-30 giugno 2005, e del dibattito che ne è seguito.
8. Abbiamo sviluppato la nozione di “inter-mondo” a partire da Merleau-Ponty in Sedda 2005 e 2006.
9. La Tv è, oggigiorno, *inter-media*, cioè sta fra gli altri media e li traduce. Su un’analisi semiotica che sostiene tale posizione teorica cfr. Marrone 2003.
10. Un primo motivo di cautela è legato al fatto che sotto l’etichetta generica di “spettacolo” ricadono forme diverse che mentre da un’ottica generale sembrano promuovere un unico movimento di omogeneizzazione dall’altro contribuiscono ad offrire linguaggi diversi e a volte contrastanti per la formazioni degli stili e delle identità dei singoli. Il modellamento di sé a partire, contemporaneamente, dai reality show, dal mondo proposto da MTV, dalle identità veicolate dal mondo della musica, giusto per citare tre ambiti che in parte si sovrappongono, fornisce già alternative per mettere in opera bricolage dai risultati differenti.
11. Per non parlare poi di un altro tipo di “presa” sempre più diffusa e abbondantemente pubblicizzata nell’immaginario mediatico, vale a dire l’essere “tutti” intercettati (o intercettabili) telefonicamente. Con gli effetti che questo sapere, o questo credere, può avere sul modellamento del nostro agire quotidiano: il “regolarsi” di conseguenza...
12. Sui “giochi ottici” e più in generale sulla riflessività mediale si veda l’ormai classico lavoro di Landowski (1989).
13. Un altro tipo di apertura sul tema ce la offre Oliver Sacks (2005) ipotizzando che la percezione visiva funzioni in modo analogo alla frammentazione del tempo e del reale da parte di una cinepresa (laddove il cervello opererebbe poi il “montaggio” in un tutto continuo). Ipotesi interessante al di là della sua validità neurofisiologica

proprio perché testimonia della profondità del modellamento di noi stessi, delle nostre percezioni e dei nostri discorsi, a partire dalla sintassi della ripresa.

14. Si pensi alle varie chat (da quelle di Skipe, di Facebook, di Messenger, di Gmail) al modo in cui si affiancano alla nostra vita quotidiana, in special modo quella di chi lavora davanti ad un computer. Si pensi alla gestione della presenza/assenza, del proprio essere connessi/sconnessi, al modo in cui si mente impostando il servizio su “Non al computer” pur essendoci, oppure “bloccando” alcuni contatti indesiderati e così via.

