

# IL MONDO GUARDA IL MONDO. SULLA SPAZIALITÀ NEL TELEGIORNALE

Gianfranco Marrone  
(Università di Palermo)

*Vivere è passare da uno spazio all'altro,  
cercando di non farsi troppo male.*

[G. PEREC]

## 1 ESTETICA DEL TELEGIORNALE E SEMIOTICA DELLO SPAZIO

Questo articolo si inserisce all'interno di un mio lavoro di ricerca sulle procedure semiotiche di costruzione dell'identità nelle testate italiane di informazione televisiva – lavoro che ho presentato e discusso in diversi incontri di studio e in diversi scritti, tra i quali il volume programmaticamente intitolato *Estetica del telegiornale*<sup>1</sup>. Affrontando il problema della costruzione e del mantenimento dell'identità di testata, questa ricerca non si configura in senso stretto come uno dei tanti studi storici o sociologici sul giornalismo ma, semmai, come un'analisi sociosemiotica del discorso dell'informazione in televisione, dove cioè la componente informativa deve essere per forza di cose considerata in stretta relazione a quella del mercato televisivo.

In particolare, vorrei qui avanzare alcune osservazioni sulla relazione tra enunciazione televisiva e costruzione dello spazialità nel telegiornale. Se infatti in sede di studi semiotici è emersa da tempo la centralità della componente spaziale all'interno dei fenomeni di significazione, sia a livello d'enunciato che d'enunciazione<sup>2</sup>, in sede di studi mediologici la questione della spazialità è stata ancora poco sviscerata. Si è parlato molto, a proposito di analisi dei media, di problemi legati alla temporalità, al ritmo del discorso, al flusso comunicativo,

---

<sup>1</sup> Cfr. Gianfranco Marrone, "La duplice attesa. Procedure di rivalorizzazione delle notizie in alcuni telegiornali", in *Forme dell'usura*, "Documenti di lavoro del Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica", nn. 263-265, 1997; *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Roma, Meltemi 1998; *Le corps de la nouvelle*, "Nouveaux Actes Sémiotiques", nn. 68-70, 2000, Limoges, Pulim; "L'informazione televisiva", in *Il prodotto culturale*, a cura di Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, Roma, Carocci 2001; "Pour une esthétique du journal télévisé. Analyse de deux cas", in *Semiotic Efficacy and the Effectiveness of the Text*, a cura di Isabella Pezzini, Thrhout, Brepols 2001.

<sup>2</sup> Per una panoramica sulla recente semiotica della spazialità, cfr. Sandra Cavicchioli, "Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", in *La spazialità: valori, strutture, testi*, a cura di Sandra Cavicchioli, *Versus*, 73/74, 1997; Gianfranco Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi 2001, pp. 287-368.

alla diretta etc.<sup>3</sup>; tutto ciò che invece è legato allo spazio ha ricevuto sinora un'attenzione molto minore<sup>4</sup>.

Eppure, alla mediologia potrebbe giovare uno sguardo semiotico sulla dimensione spaziale. “Occuparsi di spazialità – ha scritto Sandra Cavicchioli<sup>5</sup> – implica necessariamente una riflessione sui rapporti tra mondo, percezione e linguaggio o, se si vuole, tra spazio, soggetto e semiosi”. Al pari del linguaggio verbale, generalmente considerato come lo strumento di comunicazione umana più potente, ma anche come il sistema di modellizzazione primaria delle culture, la spazialità ha una valenza semantica decisiva, contribuendo in profondità alla costruzione della significazione umana e sociale. Per tale ragione, lo spazio non va inteso “unicamente come lo *scenario* o l'insieme di circostanze descrittive che fa da contorno o sfondo per eventi più importanti. Lo spazio è sia *mezzo di comunicazione* sia *veicolo di significazione*”<sup>6</sup>. Da questo punto di vista, bisogna considerare la spazialità “come articolazione significativa per contenuti che non la riguardano direttamente”<sup>7</sup>, ma che hanno invece a che vedere con i sistemi e i processi sociali nel loro complesso.

Lo spazio, inoltre, “non è unicamente il *luogo di una visione*, ma anche di una *relazione* e di una *valorizzazione*”<sup>8</sup>. È noto per esempio che opposizioni topologiche come alto/basso, destra/sinistra o davanti/dietro, proiettando sul mondo posture somatiche prettamente umane, tendono a diventare assiologie precise all'interno delle varie culture, assumendo un carattere più o meno forte di costrizione<sup>9</sup>. Per non parlare dell'opposizione fra interno ed esterno, la quale, proiettando sulla realtà sociale il paradosso del *corpo proprio* analizzato dalla fenomenologia (al tempo stesso contenente e contenuto)<sup>10</sup>, si pone come la prima marca di ogni fondazione e di ogni riconoscimento culturali. Costruire una soglia non è soltanto tracciare un confine fisico tra due spazi diversi, sdoppiando un luogo mediante un segno di discontinuità, ma è anche dotare di senso, dunque di identità e di valore, entrambi gli spazi<sup>11</sup>. La riflessione semiotica sulla cultura raggiunge così la linguistica dell'enunciazione: ogni soggettività, sia essa individuale o collettiva, è l'esito costruito non soltanto di una relazione con l'altro o di una collocazione temporale, ma anche e soprattutto di un'istanza topologica, è soggettività situata in un luogo; ed è a partire da questo luogo che

---

<sup>3</sup> Tra questi, cfr. Andrea Semprini, *Il flusso radiotelevisivo. France Info e CNN tra informazione e attualità*, Torino, Rai/ Nuova Eri-Vqpt 1994.

<sup>4</sup> Fa eccezione il fondamentale libro di Joshua Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, tr.it. Bologna, Baskerville 1993.

<sup>5</sup> Sandra Cavicchioli, “Spazialità e semiotica”, cit., pp. 4-5.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Cfr. Patrizia Violi, “Linguaggio, percezione, esperienza: il caso della spazialità”, in *Versus*, nn. 59-60, 1991.

<sup>10</sup> Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1965.

<sup>11</sup> Cfr. Jurij Lotman e Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975.

si irradiano articolazioni e dimensioni diverse, come il qui e l'altrove, il prossimo e il distante, l'accessibile e l'inaccessibile.

Così, al di là delle costruzioni scientifiche dei fisici o delle riflessioni teoriche dei filosofi, lo spazio è oggetto centrale di una semiotica che si pensa come teoria della cultura e della società, di una sociosemiotica, cioè, che si dà il compito, non tanto di sostituirsi alle scienze sociali, o di offrirsi a esse come apparato metodologico più o meno rigoroso, quanto di ricostruire, a monte d'ogni indagine empirica, le condizioni di possibilità del sociale come effetto di senso<sup>12</sup>.

Ed è proprio in questa direzione che vorrei indirizzare l'analisi dei telegiornali, mostrando come le articolazioni spaziali di cui ogni testata si dota non si pongono affatto come scelte decorative, e nemmeno come semplici segni di riconoscimento soggettivo, ma come costruzioni significative che hanno precise ricadute sul piano della realtà socio-culturale. Se i telegiornali, come si ripete spesso, sono la carta d'identità delle reti televisive, il modo in cui ognuno di essi seleziona e articola gli spazi è una delle strategie principali con cui tale identità viene giocata, ossia costruita, ma anche gestita, conservata e trasformata, in termini non necessariamente consapevoli e, soprattutto, non necessariamente felici.

## 2 UN RICATTO INGLOBANTE

Come affrontano i telegiornali italiani il fenomeno della spazialità discorsiva, ossia del nesso tra spazio dell'enunciato ("del mondo") e spazio dell'enunciazione ("del discorso")? Per rispondere sinteticamente, direi che lo affrontano male. Se pure infatti, in linea generale, quasi tutti i tg si auto-rappresentano mediante il mandato istituzionale di "finestra sul mondo", in realtà si rivelano essere succubi del ricatto *inglobante* tipicamente neo-televisivo. La televisione dei nostri giorni, è stato notato<sup>13</sup>, ha abdicato al suo mandato originario di strumento di rappresentazione del sociale, dove l'idea stessa di rappresentazione presuppone una rigida separazione tra spazi interni e spazi esterni. Essa si presenta invece come *uno spazio sociale a sé stante*, sfrangiato e multiforme ma sostanzialmente privo di exteriorità, in cui accadono

---

<sup>12</sup> Cfr. Eric Landowski, *La société réfléchie*, Paris, Seuil 1989; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi 1998; Marrone, *Corpi sociali*, cit.

<sup>13</sup> Sulla neo-tv i riferimenti ormai d'obbligo sono: Umberto Eco, "La trasparenza perduta", in *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani 1993; Francesco Casetti e Roger Odin, "De la paléo- à la néo-télévision", *Communications* n. 51, 1990. Cfr. poi Guido Ferraro ("Da protesi dell'occhio ad ambiente rituale. Prospettive d'analisi del linguaggio televisivo", in Ferraro-Gallotti-Rolle-Scaglioni, *Uno sguardo in camera. Materiali per l'analisi del linguaggio radiotelevisivo*, Milano, Cooperativa libreria IULM 2000, pp. 29-30), il quale, a proposito della spazialità, sostiene che "la televisione potrà essere considerata non come uno strumento di 'rappresentazione' di fatti sociali ma come un vero e proprio spazio sociale destinato alla realizzazione di azioni più o meno 'rituali'"; si invertirebbe così la nota ipotesi di Meyrowitz (cit.) relativa alla perdita del senso del luogo provocata dai media elettronici: la tv porterebbe, per Ferraro, a un "eccesso di senso del luogo".

cose precise, si costruiscono soggettività specifiche con propri programmi d'azione, si svolgono conflitti o contratti intrinseci che poi, semmai, hanno una ricaduta efficace sul mondo esterno.

È così che il telegiornale italiano si rivela costitutivamente schizofrenico, una sorta di *tele/giornale* doppiamente succube ora degli imperativi del mezzo televisivo ora delle regole del discorso giornalistico: se per i primi il mondo è (in linea di fatto) solo una porzione dello spazio già televisivo, o da rendere tale, per le seconde esso è (in linea di principio) il tema del discorso, l'“al di là” referenziale di cui occorre rendere conto. Ne deriva il problema della gestione televisiva di questo “al di là” referenziale, che deve essere passato al vaglio della comunicazione televisiva sia in termini di forme dell'espressione sia in quelli di forme del contenuto. Se pure in modo e con esiti diversi per ogni testata, i telegiornali italiani hanno forti difficoltà nel tradurre le forme generali del discorso giornalistico entro gli schemi del mezzo televisivo, manifestando così un evidente impaccio nella costruzione e nella articolazione della spazialità.

L'analisi che segue intende discutere queste osservazioni, problematizzandole e approfondendole, e mostrando come i telegiornali abbiano parzialmente aggirato il ricatto inglobante neotelevisivo e la schizofrenia che ne deriva loro.

### 3 UN'OPPOSIZIONE DI BASE

In linea generale, a partire dall'opposizione di base tra *spazio esterno* dell'enunciato, relativo al mondo della notizia, e *spazio interno* dell'enunciazione, relativo al mondo della redazione giornalistica, ossia dello studio televisivo, è possibile ritrovare nel corpus analizzato<sup>14</sup> una serie di *omologazioni semantiche* presenti nel discorso del telegiornale:

qui	vs	altrove
rappresentazione		evento concreto
tv		mondo
giornalisti		pubblico
studio		servizi

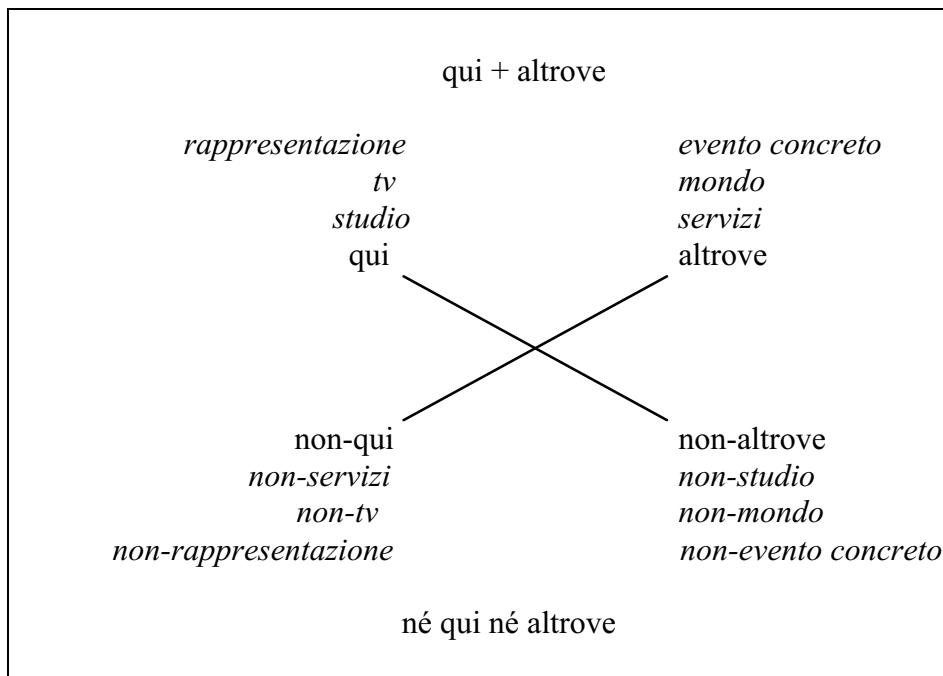
Così, sul piano dell'apparire televisivo accade che l'evento mondano riportato all'interno del discorso telegiornalistico, la “notizia”, si trovi a dover varcare una soglia sensibile, quella che oppone il “qui” dello studio televisivo e l'“altrove” del mondo. L'evento mondano si trasforma in notizia se e solo se

<sup>14</sup> Il corpus iniziale della ricerca sull'estetica del telegiornale comprendeva due settimane dei sette telegiornali di prima serata nell'ottobre e nel novembre 1996. S'è poi costantemente riscontrata, al di là delle trasformazioni redazionali e politiche (sostanzialmente di superficie), la continuità dei fenomeni semiotici qui rilevati in momenti successivi, sino alla fine del 2001.

riesce in qualche modo a oltrepassare questa soglia, superando quasi – per dirla in termini proppiani – la prova qualificante dell'apparizione in televisione. Nella messa in scena televisiva dell'informazione i giornalisti, producendo e offrendo al pubblico i loro servizi, mettono in contatto il pubblico stesso, non tanto con mondo dove gli eventi sono accaduti, quanto con la televisione dove tali eventi vengono rappresentati.

Se si considerano dal punto di vista della ricostruzione semiotica, le cose sono però un po' diverse: l'istituzione semiotica e la rappresentazione televisiva della soglia tra tv e mondo producono, nel discorso del telegiornale, sia la tv sia il mondo. Così come ogni costruzione culturale si dà solo nel momento in cui pone un qualche limite fondativo fra se stessa e un'alterità esterna (sia essa "naturale" o propria ad un'altra cultura), allo stesso modo si comporta il discorso giornalistico in tv. Nel momento stesso in cui trasmette dei contenuti informativi, tale discorso mette in scena se stesso, si autocostruisce e si autorappresenta come qualcosa che deve in ogni modo gestire, superare e – vedremo – rimuovere una soglia tra tv e mondo. La televisione e il mondo, in altri termini, sono *effetti di senso* costruiti dal discorso della televisione e, nel nostro caso particolare, del telegiornale.

Possiamo, fra l'altro, articolare ulteriormente questa serie di omologazioni attraverso un quadrato semiotico, dove la moltiplicazione delle relazioni e delle posizioni tende a sfumare la perentorietà dell'opposizione iniziale:



Ora, quel che emerge al momento dell'analisi testuale, quando si passa cioè dall'organizzazione paradigmatica all'articolazione sintagmatica, è che i telegiornali vivono questa serie di opposizioni come una pericolosa forma di *schizofrenia*, come una profonda scissione interna, che è tanto costitutiva del

loro genere discorsivo quanto problematica dal punto di vista del mezzo comunicativo a cui fanno ricorso. Se il discorso giornalistico deve infatti, per definizione, aprirsi a un mondo altro dove gli eventi più diversi vengono valorizzati come notizie, il mezzo televisivo, al contrario, si chiude in se stesso, si presenta come un universo perfettamente ammobiliato al suo interno, disposto a dialogare solo con ciò che in una maniera o in un'altra si lascia inglobare in esso.

Da qui i continui tentativi di superare la serie delle opposizioni e delle omologazioni semantiche che discendono dall'articolazione spaziale di base: così come l'abusato strumento della *diretta* tende a cancellare lo iato tra l'"ora" dell'enunciazione e l'"allora" dell'enunciato<sup>15</sup>, allo stesso modo esiste nei tg una complessa batteria di procedure discorsive e testuali miranti a cancellare la separazione tra il "qui" dell'enunciazione e l'"altrove" dell'enunciato, con i loro corrispondenti termini negativi ("non-qui" vs "non-altrove"), per configurare semmai i cosiddetti termini di seconda generazione: ora neutri ("né qui né altrove") ora complessi ("qui + altrove").

Più che affermare allora, come spesso accade, che tutto ciò che accade in tv è costruito al suo interno, e che dunque l'unico spazio sociale è quello della tv medesima, può essere interessante osservare che questo spazio sociale prettamente televisivo non solo viene costruito in modi diversi (determinando luoghi più o meno ampi, più o meno articolati, più o meno figurativizzati...), ma viene continuamente trasformato sulla base delle esigenze comunicative del momento. Non c'è uno e un solo spazio del (o nel) telegiornale, ma differenti *specie di spazi* – per riprendere Percec – variamente espressi e semantizzati, di cui l'analisi semiotica deve rendere conto.

## 4 SPECIE DI SPAZI

Queste procedure di costruzione della spazialità del telegiornale, che fanno ricorso agli strumenti tecnici e agli espedienti testuali più diversi, possono essere ricondotte a una tipologia generale di tipo sintattico che rubrica tre grossi termini.

### 4.1 Assimilazione

Nel primo termine possiamo collocare tutte quelle procedure che, con un movimento che va dall'esterno verso l'interno, tendono a trasformare l'asettico studio televisivo in un simulacro più o meno cogente del mondo "là fuori". Da qui le numerose messe in scena di una redazione giornalistica fundamentalmente mitica, sorta di fucina di idee e di valori dove i flussi informativi provenienti dal mondo esterno vengono riarticolati in funzione di un enunciatario caricato di voleri e di saperi variabili. Ma da qui, soprattutto, i diversi modi di articolazione

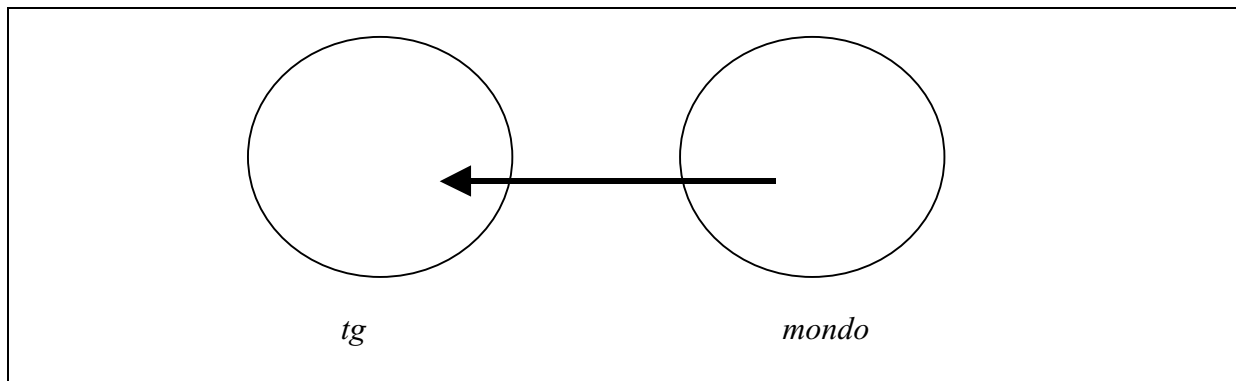
---

<sup>15</sup> Cfr. Marrone, *Estetica del telegiornale*, cit., pp. 61-64. Cfr. in merito le osservazioni di Ferraro, cit., pp. 34-39.

topologica dello studio, arricchito di scrivanie, schermi, monitor, telefoni e oggetti di vario tipo, tutti elementi simbolici che contribuiscono a ridurre la temibilità del sema /esterno/ [cfr. figure 1 e 2].

L'esempio più evidente di questo movimento di assimilazione del mondo verso l'interno è rappresentato dal modello comunicativo del Tg3, che trasforma coerentemente pressoché tutti i livelli del percorso generativo, in modo da ottenere un preciso effetto stilistico: le *news* non vengono più soltanto *dette* ma effettivamente *prodotte*, il mondo accade nello studio, la notizia sta nell'evento informativo stesso che si pone sempre come un atto performativo. Così, per esempio, non si tratta più di riferire circa i comportamenti significativi dei vari attori sociali; si preferisce semmai portarli fisicamente in studio, esporli lì, come informatori immediatamente esposti al programma di sapere dell'osservatore.

La rappresentazione grafica di una tale procedura potrebbe essere:



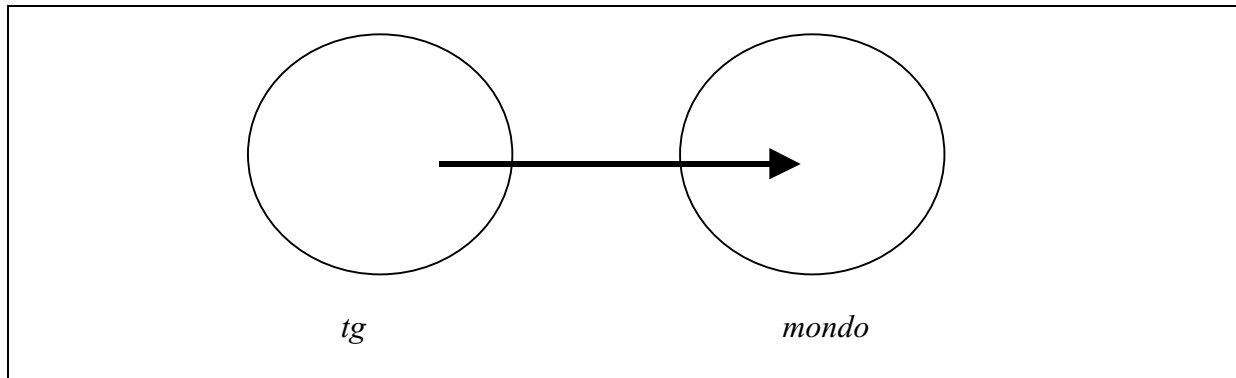
È questo insomma il caso della costruzione di uno spazio sociale prettamente televisivo dato *per assimilazione* (e conseguente cancellazione) del mondo esterno: c'è, esiste, e soprattutto ha un senso e un valore (= "fa notizia"), solo ciò che in un modo o nell'altro può essere ricostruito artificialmente in tv. Un tale spazio televisivo viene ovviamente in vario modo figurativizzato, è cioè più o meno denso dal punto di vista dei tratti percettivi trasportati (tra/dotti) dal mondo cosiddetto naturale. Resta comunque il fatto che, dal punto di vista sintattico, esso è l'esito di una neutralizzazione, per così dire, riduttiva, di un restringimento topologico, di un movimento essenzialmente centripeto.

## 4.2 Estensione

Diversamente da quanto i critici della neotelevisione spesso sostengono, questa procedura sintattica di neutralizzazione per assimilazione non è però l'unica possibile. Nei telegiornali italiani è infatti altrettanto frequente la procedura opposta, quello che va dall'interno verso l'esterno, che tende cioè a rivestire il mondo di tutta una serie di figure tipiche dell'universo televisivo. L'esempio più evidente è quello delle innumerevoli telecamere e delle foreste di microfoni che invadono la scena notiziabile, nonché dei vari giornalisti mostrati direttamente

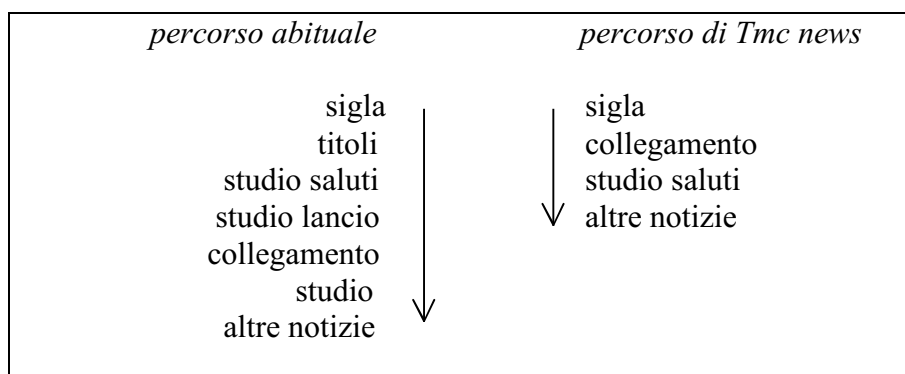
“in campo”, tutte figure che mirano alla produzione neo-televisiva di quello che è stato chiamato *effetto di presenza*<sup>16</sup>.

La rappresentazione grafica sarebbe in questo caso:



L’“essere sul posto”, però, non si limita ad autenticare la parola dell’enunciatore, dunque a stipulare un più convincente patto di veridizione con l’enunciataro. Molto spesso, la presenza fisica degli apparati televisivi nel luogo dell’evento finisce col produrre esiti semantici ben più complessi, facendo così dell’articolazione spaziale – o, per meglio dire, della sua neutralizzazione *per estensione* – la forma dell’espressione di contenuti e valori ulteriori.

Così, per esempio, in una edizione di Tmc news dell’ottobre ’96, dove si dà la notizia di un’operazione chirurgica che il Papa avrebbe dovuto subire il giorno successivo, accade che, dopo la sigla, e senza passare dallo studio, vediamo direttamente l’inviato al Policlinico Gemelli che dà le ultime notizie sulla salute del Pontefice [cfr. figure 4 e 5]. Ed ecco che l’interno flusso sintagmatico del notiziario televisivo viene sconvolto. In senso stretto infatti, sulla base dell’abituale segmentazione di superficie del tg, quel che vediamo non è né un titolo, né una copertina, né un collegamento, né un lancio, ma un po’ tutte queste cose insieme. Schematizzando:



Più precisamente, è come se si trattasse di una notizia data dallo studio, dove però proprio lo studio ha subito una mutazione plastica ed estetica. Della

<sup>16</sup> Omar Calabrese e Ugo Volli, *I telegiornali. Istruzioni per l’uso*, Roma-Bari, Laterza 1995.



generale configurazione della notizia data dallo studio restano infatti intatte la dimensione temporale (subito dopo la sigla) e quella attoriale (la giornalista che di solito funge da conduttore), mentre si trasforma la dimensione spaziale: non più la figuratività astratta e televisiva dello studio, ma quella concreta e mondana del Gemelli. Dell'ospedale però, a causa di un'illuminazione molto più bassa (è sera), si intravede soltanto l'ormai iconizzato edificio dove il Pontefice è ricoverato, e si sente in modo evidente il rumore di una pioggia scrosciante. Figurativamente dunque, l'immagine è analoga a quella di uno studio dove un conduttore in piedi dà una notizia mentre alle sue spalle in uno schermo si proietta l'immagine fissa di un edificio. A cambiare è invece sia il piano visivo (la luce generale della scena, i colori dell'abito della giornalista) sia quello auditivo (il rumore della pioggia), con un effetto di indeterminazione spaziale abbastanza insolito.

Ora, una costruzione del piano dell'espressione di questo tipo non provoca soltanto un tradizionale effetto di presenza ("io parlo dal luogo dell'evento..."), ma ha un esito semantico più complesso. Questo piano dell'espressione entra infatti in rapporto semiotico con un piano del contenuto, anch'esso alquanto insolito, qual è quello dell'oscillazione timica circa l'intervento chirurgico. Ecco pertanto che prende forma una semiotica semi-simbolica: alcune categorie dell'espressione (interno/esterno, astratto/concreto, luce/buio, colori accesi/colori spenti, silenzio/rumore) vengono messe in correlazione con alcune categorie del contenuto (ragione/sentimento, ufficialità/spontaneità, rassicurazioni/dubbi, apparire/essere, euforia/disforia), sulla base di rapporti proporzionali del tipo:

Espressione	=	Contenuto
interno : esterno	=	ragione : sentimento
astratto : concreto		ufficialità : spontaneità
luce : buio		rassicurazioni : dubbi
colori accesi : c. spenti		apparire : essere
silenzio : rumore		euforia : disforia

Ma la cosa più interessante è che, una volta posta la relazione semi-simbolica tra questa serie di opposizioni, accade che, da un lato, il semisimbolismo rimanga attivo mentre, da un altro lato, le opposizioni vengano sospese dal discorso, temporaneamente neutralizzate, in attesa di venire riattivate e di ristabilire un enunciatore che prenda chiaramente posizione ora per l'uno ora per l'altro loro termine. Nel frattempo, sul piano dell'espressione, dominerà una sorta di indeterminazione spaziale, una sorta di limbo che non è né studio né collegamento; e sul piano del contenuto, dominerà una

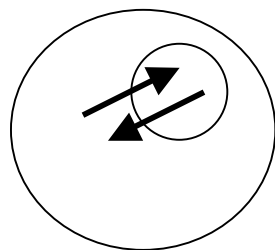
indeterminazione timica, un ulteriore limbo passionale che non procura né euforia né disforia. Ma si tratta di due indeterminazioni che, facendosi da sponda, si fortificano a vicenda, motivandosi – come sempre nel semi-simbolismo – reciprocamente. Ognuno alibi dell'altro, il limbo spaziale suggerirà un limbo patemico, e viceversa.

L'esito sociosemiotico di questo genere di procedura sintattica che abbiamo definito *per estensione* è abbastanza evidente: non tanto una mondanizzazione della televisione quanto una televisizzazione del mondo. È un fenomeno molto evidente su cui non si riflette però abbastanza. La massiccia presenza dei media nella vita umana e sociale dei nostri giorni non porta soltanto a far sì che l'esperienza mediatica diventi la principale forma di esperienza sociale, di modo che l'unica realtà alla quale si dà valore finisce per essere, per esempio, la realtà televisiva. Accade anche il contrario: l'esperienza vissuta, la realtà "altra" rispetto alla tv viene a poco a poco riempita di elementi televisivi, al punto che modi di dire e di fare della televisione, ma anche ritmi, idee, valori tipicamente televisivi la permeano surrettiziamente ma fortemente. È così che la vita – come ha notato Woody Allen (parafrasando Oscar Wilde) – imita la televisione.

### 4.3 Continuità

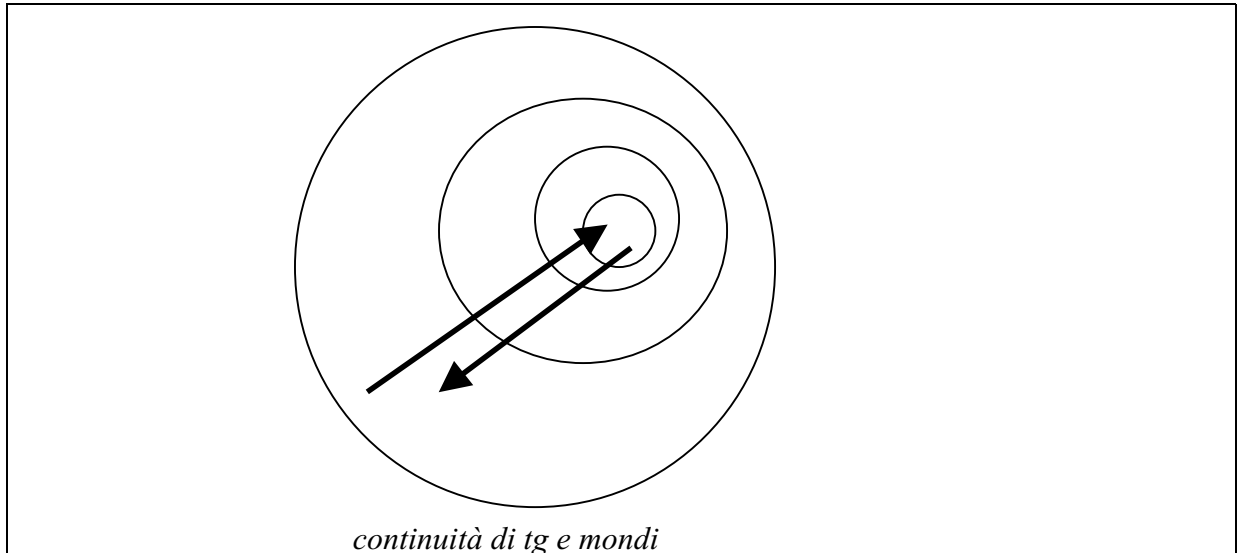
C'è tuttavia una terza forma di neutralizzazione dell'opposizione interno/esterno, quella che si dà in tutti quei casi in cui, visivamente, studio e servizio vengono presentati nello stesso frattempo, producendo un evidente effetto di *continuità* spaziale. È quanto accade per esempio quando il conduttore dialoga con un inviato o con un intervistato, di solito nei momenti intermedi del *débrayage* enunciazionale, ossia del passaggio dal lancio al servizio o viceversa. Ma accade anche quando, mentre il conduttore parla, uno o più schermi proiettano in concomitanza immagini del mondo, più o meno isotopiche al discorso svolto verbalmente [cfr. figura 6]. Di solito, questo effetto di prospettiva si verifica più di frequente quando l'inquadratura è particolarmente ristretta, e si tende a moltiplicare i piani dell'immagine: il conduttore sta in primo piano, lo schermo con le immagini che scorrono in secondo piano.

La rappresentazione grafica sarebbe in questo caso un po' diversa:



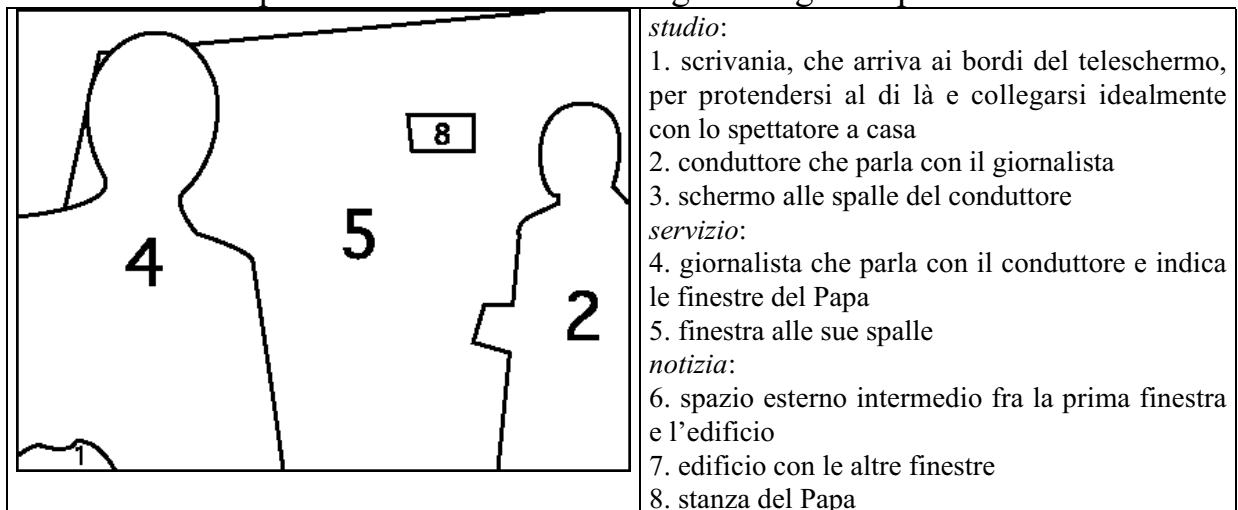
*continuità di tg e mondo*

Ma i piani dell'immagine possono ulteriormente moltiplicarsi, dando luogo a un vero e proprio in scatolamento visivo che finisce per mettere in collegamento l'osservatore con l'informatore, ossia, in termini più semplici, il pubblico con la notizia.



È quando accade spesso nel Tg4. In occasione del già citato ricovero del Papa al Gemelli nell'ottobre '96, per esempio, in una sola inquadratura sono presenti ben otto diversi piani dell'immagine [cfr. figure 7 e 8]. Vediamo infatti, nella parte destra del teleschermo, Fede in piedi, inquadrato di tre quarti, che parla con l'inviato al Policlinico attraverso uno schermo posto alle sue spalle. Questo giornalista, a sua volta, è collocato nella parte sinistra del teleschermo, e si trova nelle vicinanze d'una finestra, dalla quale è possibile scorgere uno spazio aperto e, sullo sfondo, un edificio con delle altre finestre. Dietro una di queste finestre, indicate con gesto ostensivo dal giornalista, riposa il Pontefice che attende l'intervento chirurgico dell'indomani.

Abbiamo pertanto in una stessa immagine i seguenti piani:



Grazie a questo uso accorto delle categorie *plastiche* centro/bordi, destra/sinistra, figura/sfondo, il Tg4 riesce a trasformare l'estrema ristrettezza dello spazio *figurativo* del suo studio in un luogo aperto ed estremamente inglobante. In esso non solo viene abolita la scissione tra interno dello studio-enunciazione ed esterno dell'enunciato, ma vengono in qualche modo inseriti anche gli spazi simulati della ricezione e dell'azione "segreta" compiuta dal Soggetto dell'enunciato. La moltiplicazione dei piani dell'immagine produce un effetto di continuità: e il pubblico a casa finisce per sentirsi quasi all'interno della stanza nascosta dove riposa il Pontefice.

Al di là di questo caso particolarmente eclatante, appare chiaro come questa terza procedura sia non solo molto frequente ma soprattutto particolarmente efficace: la messa in continuità tra interno dello studio ed esterno del mondo tende infatti a eliminare l'orientamento del processo, nonché a mettere in discussione l'idea stessa di un interno e di un esterno. Ciò non significa, comunque, che si instaura uno spazio unico, indifferenziato e dunque insignificante. Vuol dire semmai che l'intensità forte del *limite* tra tv e mondo viene sostituita da una serie di deboli *soglie* che ridistribuiscono in modo variabile la relazione, moltiplicando gli spazi e dotandoli tutti di significazioni possibili<sup>17</sup>. Non c'è più uno spazio televisivo e uno non televisivo, messi fra loro in gerarchia a causa dell'orientamento della procedura di neutralizzazione, ma una serie di spazi intermedi tutti in qualche modo televisivi e non, mondani e non. Si smorza così la scena mimetica, e la nozione stessa di informazione inizia ad apparire sotto una nuova luce: non tanto come un testo che riporta gli eventi del mondo, valorizzandoli come notiziabili, ma un discorso in campo, forza sociale fra le altre, parola e cosa al tempo stesso.

## 5 INCURSIONE LETTERARIA

Passando – come diceva l'ultimo Greimas<sup>18</sup> – dalla diagnosi alla prognosi o, se vogliamo, dalla descrizione alla prescrizione, per superare questa ossessione neutralizzante l'estetica del telegiornale potrebbe trovare utili suggerimenti nella storia letteraria. Conosciamo già, infatti, il valore discorsivo che figure del mondo come il ponte o la porta possono acquisire per la significazione spaziale dei testi poetici. E se il telegiornale è, o deve essere, come si dice, una *finestra sul mondo*, gli basterebbe osservare come la letteratura, nel corso della sua storia, ha saputo sfruttare la figura della finestra per arricchire le sue possibilità tematiche e, in generale, discorsive. E, anche qui, si danno diverse possibilità.

---

<sup>17</sup> Una discussione sulla dialettica soglia/limite è in Claude Zilberberg, "Seuils, limites, valeurs", in *On the Borderlines of Semiotics*, «Acta Semiotica Fennica», II, Oylä-Vuoksi, Imatra; trad. it. "Soglie, limiti, valori", in *Semiotica in nuce. II: Teoria del discorso*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi 2001.

<sup>18</sup> Algirdas J. Greimas, *Dell'imperfezione*, tr.it. Palermo, Sellerio 1987, p. 67.

Innanzitutto c'è la posizione di Flaubert e della letteratura realista, dove una serie di soggetti osservatori guardano il mondo affacciati a una finestra, motivando sia il discorso narrativo sia quello descrittivo: in *Madame Bovary*, per esempio, il mondo di cui si parla gode di una sua esistenza veritiera per la semplice ragione che c'è qualcuno, tematizzato nel racconto, che lo guarda dall'esterno.

In secondo luogo c'è la posizione inversa di Proust, che fa dei suoi personaggi veri e propri *voyeurs* che osservano, attraverso una finestra aperta, quel che accade in stanze non altrimenti raggiungibili; nella celebre scena della cosiddetta "profanazione di Montjouvain" presente in *Du côté de chez Swann*, per esempio, il Narratore diviene morboso testimone di un amore lesbico a cui egli, in tutto il corso della vicenda, non avrà mai accesso diretto. La direzione dello sguardo va qui dall'esterno verso l'interno, non tanto per motivare l'atto narrativo quanto per allargare lo spazio cognitivo del racconto.

C'è infine la posizione intermedia, dove il personaggio sta perennemente presso una finestra, non tanto per guardare verso l'esterno o verso l'interno, quanto per guardarsi dentro, per esplorare i suoi meandri cognitivi e patemici. In *Evelyne* di Joyce, per esempio, l'esplorazione dell'interiorità del personaggio principale è figurativizzata proprio dalla finestra, intesa questa volta come soglia tra un mondo esterno di cui s'immaginano improbabili mirabilie e un universo familiare che non si riesce ad abbandonare.

Come si vede, piuttosto che cercare di eliminare a tutti i costi la scissione tra esterno e interno, tra enunciato ed enunciazione, la letteratura l'ha saputa sfruttare per produrre una fenomenologia molto complessa di possibilità discorsive (che qui ho fortemente schematizzato per fini dimostrativi).

C'è fra l'altro un quarto modello letterario in cui la figura della finestra è stata tematizzata, modello che i telegiornali potrebbero felicemente assumere per sfuggire alla loro congenita schizofrenia. È quello, fenomenologico, del *Palomar* di Calvino, dove l'opposizione semantica tra esterno ed interno si rivela una maschera che nasconde un pregiudizio gnoseologico fortemente antropocentrico: quello dell'*io* come soggetto autonomo di conoscenza.

Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'*io* sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale di una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in un mondo che guarda e in un mondo che è guardato. E lui, detto anche 'io', cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è il mondo di qua e il mondo di là della finestra, forse l'*io* non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi 1983, p. 116.

Il telegiornale, in fondo, è come l'io di Palomar: una finestra da cui il mondo guarda il mondo. Eliminando ogni barriera mimetica tra reale e rappresentazione, esso si pone come un universo complesso che s'affaccia su un altro universo altrettanto complesso, ora assimilandolo al suo interno, ora estendendosi (ed estendendolo) al di fuori, ora moltiplicando i piani discorsivi intermedi che, variamente articolati, costituiscono il disegno mobile della semiosfera.

## Appendice iconografica:



1. Tg3: il conduttore al tavolo delle interviste con un uomo politico; sullo sfondo uno schermo con il logo della testata



2. Tg3: il conduttore al tavolo delle interviste con un uomo politico; sullo sfondo due grandi schermi, due pannelli di sottofondo e un monitor televisivo moltiplicano i piani dell'immagine e, dunque, gli spazi enunciativi e enunciazionali



3. Tg1: Cameraman e telecamera in un servizio



4. Tmc news: subito dopo la sigla, il 'solito' conduttore non è in studio ma direttamente sul luogo del collegamento in diretta



5. Tmc news: dal luogo della diretta, il conduttore-inviato si gira a guardare il luogo dell'enunciato



6. Tg5: il conduttore girato verso lo schermo (iscritto in una specie di scatola quadrata) parla con l'inviata



7. Tg4: inquadratura con otto piani dell'immagine: la scrivania del conduttore, il conduttore in piedi, l'inviato, la finestra, lo spazio tra la finestra e l'edificio, l'edificio, la stanza del Papa all'interno di quest'ultimo



8. Tg4: inquadratura con otto piani dell'immagine; lo spazio tra la finestra e l'edificio viene segnalato da un casuale passante con l'ombrello in mano