

## CAPITOLO V

### L'ESPERIENZA DELLA COMUNICAZIONE

#### *1. Mondo che guarda e mondo che è guardato*

"In seguito ad una serie di disavventure intellettuali che non meritano d'essere ricordate, il signor Palomar ha deciso che la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori. [...] Come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? 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 d'una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque, c'è una finestra che si affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo. Che volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori dalla finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione si è sdoppiato in mondo che guarda e 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 mondo di qua e di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar" (Calvino 1983, p.115-116).

Con la consueta, limpida genialità Calvino ha raccontato, nelle disavventure intellettuali del signor Palomar, il tentativo di pensare il mondo senza l'io, ma non senza l'atto che lo costituisce: la distinzione.

La stessa distinzione operativa, nel modo con cui è stata esposta nel capitolo precedente, è una cesura posta entro il dominio cognitivo del sistema, una auto-separazione che struttura, con la stessa operazione, un operato/re. Il mondo si separa in un mondo che guarda e in un mondo che è guardato. Ma senza distinzione ontologica, senza vera e propria differenza gnoseologica: il mondo guarda il mondo. Ma non perché si sposti il centro di produzione dello sguardo, dall'io alle cose. Non è questo che cambia, non si tratta di mettere il mondo auto-soggetto del proprio essere guardato. Sarebbe semplice, forse ingenuo, certo troppo facile poter credere di fare a meno del soggetto dissolvendolo entro l'oggetto.

La novità, almeno per quello che abbiamo cercato di dire, sta nel fatto che l'operazione di distinzione non è competenza dell'operatore

più dell'operato: è una competenza sistemica, che viene condivisa tra ciò che distingue e ciò che è distinto. Non è di nessuno perché è solo della relazione che li lega, distinguendoli.

Ma chi o che cosa compie questa distinzione? Occorre fare attenzione, perché in questa domanda si nasconde il rischio di rientrare nell'orizzonte del (s)oggetto dopo aver tentato la via del sistema. Non c'è qualcosa che compia quella distinzione, e in questo ha ragione Calvino, è il mondo che guarda il mondo, in ogni atto sistemico che distingue, con una frontiera cognitiva, qualcosa da qualcos'altro. Per dare valore alla teoria dei sistemi auto-operativi occorre pensare al di là dell'esistenza di un centro significante; soprattutto occorre pensare al di là della gabbia grammaticale che pone sempre un soggetto al discorso, costruendo attività e passività che stanno nell'antropologia della grammatica più che nell'esperienza con cui le cose, e noi con esse, accadiamo.

E' un'esperienza eccentrica far guardare il mondo, o meglio, lasciare che il mondo si guardi: è quello che accade anche a Palomar. Ma Palomar/Cavino è troppo rapido, troppo diretto, sempre aereo e veloce.

Un passo indietro non fa male, anche perché in tutto ciò sembra rimasto estraneo un problema di fondo.

Il mondo guarda il mondo, ma io sono il suo sguardo, la sua finestra, il bordo del suo distinguersi. L'io, rimosso dalla sua centralità, occupa il limite, la periferia. Ogni sguardo genera una "auto-distinzione" di questo mondo. Forse allora bisognerebbe dire di "questi mondi", poiché se cambia l'atto di distinzione cambia il sistema, cambia lo sfondo cognitivo, cambia l'ambiente, cambia, appunto, il mondo. Chi o ciò che compie la distinzione non è un soggetto stabilmente portatore di una capacità distintiva, e quindi di un'identità, e quindi di una specificità che lo differenzia da altri soggetti. Eppure questo non vuol dire che il limite, il bordo, la finestra in cui si allunga quello che una volta chiamavamo "soggetto", non disegni ancora, in quell'atto distintivo, la tipologia specifica di un mondo che per questo diviene unico ed identico solo a se stesso.

E' vero. Ma con questo ogni mondo è diventato plurale e molteplice come gli sguardi con cui esso si distingue. Il mondo come totalità dell'esperienza possibile non c'è più. Esistono solo i mondi dell'esperienza praticata, tanti quanti sono, sono stati e saranno gli atti distintivi che costituiscono sistemi. Sistemi in cui qualcosa opera su qualcos'altro, ma viene definito proprio da questo qualcos'altro come ciò che opera.

Così il centro più o meno stabile che si chiamava "soggetto" è diventato una delle innumerevoli finestre con cui i mondi si guardano. E sono molti, ma soprattutto differenti, segnati dalla specificità della distinzione che non è mai puro vedere, conoscere, misurare, generare, produrre.

Ad esempio l'intensità amorosa con cui osservo il capello nero sul cuscino designa un sistema in cui quell'ente è costituito entro un mondo in cui sta la mia storia affettiva, mia moglie, la nostra vita in comune, la nostra ultima ora vissuta insieme... Questo sistema è diverso da quello che mi costituisce cinque minuti più tardi, dopo aver risposto al telefono e portato la mia testa lontano. Ritrovo una stanza da rassettare, un letto da rifare, un capello da togliere e gettare via, e chissà quanti altri ancora ce ne saranno, e io che i capelli li perdo, perché non ne lascio nel letto? ...

Ecco apparire un altro mondo che si distingue in una diversa situazione emotiva, in una stessa varietà da distinguere, ma in realtà in una copresenza di elementi del tutto diversi, come può essere diversa la stessa esperienza, solo un attimo dopo.

La pluralità delle "soggettività" non scompare nella teoria dei sistemi auto-operativi. Si trasferisce su tutti i sistemi, in tutti i mondi che vengono costituiti da una distinzione operativa. Ogni mondo è locale, cioè proprio, specifico, singolare.

Se questo è vero si può ancora parlare di una conoscenza? C'è ancora un comprensibile progetto di interazione tra questa pluralità fluttuante di mondi? Quando l'io è solo la finestra di un mondo, che accade di quel mondo?

"Palomar cerca di fare subito l'esperimento: ora non è lui a guardare, ma è il mondo di fuori che guarda fuori. Stabilito questo, egli gira lo sguardo intorno in attesa d'una trasfigurazione generale. Macché. E' il solito grigiore quotidiano che lo circonda. Bisogna ristudiare tutto daccapo. Che sia il fuori a guardare fuori non basta: è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda.

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro.

Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o poi dovranno pur presentarsi: basta aspettare che si verifichi una di quelle fortunate coincidenze in cui il mondo vuole guardare ed essere guardato nel medesimo istante e il signor Palomar si trovi a passare lì in mezzo. Ossia, il signor Palomar non deve nemmeno aspettare, perché queste cose accadono soltanto quando meno ci s'aspetta" (*Ivi*, pp.116-117).

Non è facile seguire Calvino nella vertigine di questa attesa. Cosa significa essere lì quando il mondo vuole guardarsi? Non si tratta solo di abbandonare la regia cognitiva della comprensione del mondo per diventare la comparsa dell'auto-compiacersi del mondo. Si tratta di passare da un'idea di comprensione come progetto, ad un'idea di comprensione come evento. E questo accade, per così dire, indipendentemente dai tempi e dalle forme prefissate. Accade. La comprensione di un mondo attraverso una parte di me avviene nell'incontro, casuale, fortuito, talvolta sfuggente, spesso mancato.

Ma incontro con che cosa? Forse "una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose" quando essa cessa di essere una cosa, ma si sa, la si sa uno dei molti mondi possibili. Non è, non può essere una cosa ad essere contenta. Pensare per sistemi, infatti, significa non solo smettere di pensare soggetti non definiti da oggetti, ma anche il contrario, smettere di pensare cose non operate da operatori. Non è, non può essere una cosa ad essere contenta. E' il sistema di quella cosa a distinguere, a porre un senso, a significare.

Questo accadere, allora, non è il momento in cui "le cose s'abbandonano e sembrano vicine/ a tradire il loro ultimo segreto", come direbbe il Montale de *I limoni*. E' il momento in cui si incontra un altro sistema, in cui si passa accanto ad un sistema con cui accade di comunicare. Il mondo che vuol guardare ed essere guardato è un altro mondo, il mondo di un "altro".

## 2. *Un mondo a modo mio*

Ahimè caro, per quanto facciate, voi mi darette sempre una realtà a modo vostro, anche credendo in buona fede che sia a modo mio; e sarà, non dico; magari sarà; ma a un "modo mio" che io non so né potrò mai sapere; che saprete soltanto voi che mi vedete da fuori: dunque un "modo mio" per voi, non un "modo mio" per me" (Pirandello 1927, p.47-48).

Nella cupa constatazione del solipsismo pirandelliano si nasconde una profonda verità e un rischio: la verità della necessità di ricostruire entro ogni sistema un mondo "locale", cioè segnato dalla storia delle operazioni di distinzione e di chiusura del sistema; il rischio di una chiusura solipsistica, in cui, ahimè, si costruisca sempre un "modo

mio" per voi, non un "modo mio" per me.

Proprio qui sta il problema, l'inquietudine, l'imbarazzo: se esistono solo sistemi chiusi, o meglio sistemi che si chiudono, come fanno a "parlarsi"?

La chiusura è il prezzo teorico pagato per affermare l'identità di ambiente e sfondo cognitivo, indiscernibili, anche se commerciati come diversi in una cultura del (s)oggetto che ha sedimentato le operazioni compiute per differenziare le cose che guardano e le cose guardate.

E' interessante, e cinico, notare che la apertura della (s)oggettività richiede una chiusura comunicativa: il prezzo di una vera integrazione sistemica tra operatore ed operato esige un costo pagato con una moneta di corso legale: la stessa idea di comunicazione.

L'idea moderna dell'unicità del mondo e della pluralità dei soggetti si converte in una sua versione postmoderna: pluralità dei mondi e chiusura comunicativa.

Infatti, l'assioma di località, cioè l'esistenza in ogni sistema di uno e uno solo operatore attivo, rende necessario ammettere una completa ricostruzione all'interno di ogni sistema dello sfondo/ambiente in cui opera. Non c'è passaggio di "informazione" perché essa è costituita, non trasmessa. Lo si è già detto più volte.

Ma senza trasmissione che cosa significa comunicare? Diventa necessario, se vale quanto abbiamo cercato di dire, rispondere alla domanda: cos'è "comunicare" se esistono solo sistemi chiusi? Qui, in questa nuova regione di problemi, si misura la stessa sorte della teoria dei sistemi auto-operativi.

Comunichiamo in una costruzione. Abbiamo già ricordato quello che ci piace chiamare "Teorema di Pomian": si può definire un sistema comunicativo quello in cui l'operatore riconosce all'operato la capacità di produrre segni e di costruire un simulacro dell'operatore stesso <sup>1</sup>.

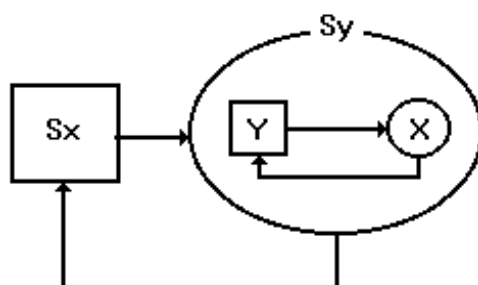
In termini ancora più formali tutto ciò si ritrova nell'assioma della comunicazione: *Si dà comunicazione quando, in un sistema, l'operatore  $S_x$  definisce l'operato  $S_y$  come potenziale operatore di un sistema in cui  $Y$  riconosca l'operato  $X$  come potenziale operatore.*

Visualizzando si ha lo schema, ormai consueto, di questo tipo:

---

<sup>1</sup> cfr. cap.III, § 5 *Assioma della comunicazione.*

*Fig. 1*



Poichè, come abbiamo spesso ribadito, in un sistema di dà uno e solo un operatore attivo, diventa semplicemente impossibile pensare di controllare una comunicazione tra due: è la costruzione propria di ogni sistema, cioè di ogni coppia operato/re, che interagisce con i propri stati. C'è una disperante solitudine in questa prospettiva. E' da qui che dobbiamo ripartire, anche se, forse, non sarà questo l'esisto ultimo del percorso.

Anzitutto consideriamo le conseguenze di questo approccio: ne emerge una idea di comunicazione piuttosto inusuale.

1. *Non esistono sistemi in sé comunicativi o non comunicativi.* La comunicatività dipende da come e quanto nella distinzione operata l'operatore presume una competenza comunicativa nell'operato. Posso così trattare il mio vicino di viaggio come un operato non comunicativo, alla stregua di un bracciolo inagibile, e posso trattare la tomba di mio fratello come un operato comunicativo, con cui parlare e da ascoltare. Posso comunicare con il mio cane perché lo ritengo capace di interagire con un simulacro di me, posso non comunicare con il mio cane perché ritengo che capisca solo le bastonate: in questo caso ha la stessa comunicatività di un chiodo da posizionare nel legno.

2. *La comunicazione dipende da una decisione,* nel duplice senso del termine: a) stabilire che qualcosa, per qualche ragione, può avere

la mia competenza comunicativa e costruire un simulacro di me; b) stabilirlo, deciderlo, volerlo, imporlo, e così decidere nel senso della distinzione operativa, cioè distinguere entro un sistema ciò che opera e ciò che è operato: fosse anche la parte di me con cui non vorrei vivere.

3. *La comunicazione è sempre costruzione chiusa*: non è possibile controllare che la "trasmissione" sia stata "adeguata". Il Signor X interagisce con un costrutto di operato, chiamiamolo Signor Y, a cui il Signor X attribuisce la capacità di costruirsi come un Y che distingue un X, che sta per il Signor X. Ma X e Y, cioè il mondo del sistema del Signor Y, sono pur sempre costruiti dal Signor X. Si tratta cioè di una doppia costruzione. E' quasi un gioco di parole: la comunicazione è costruzione di un costrutto che costruisce la costruzione inversa.

4. *La comunicazione, quindi, non è un rapporto* tra due o più soggetti, ma l'esperienza di una doppia chiusura interna ad uno stesso sistema.

5. *La comunicazione non è simmetrica*. Può aver comunicato uno dei partner comunicativi e non l'altro. Questa non è una comunicazione peggiore di quella che si ritiene di avere quando entrambi i partner pensano di aver comunicato efficacemente.<sup>2</sup>

Insistiamo ancora un momento sul "teorema di Pomian" perché ci aiuta a comprendere il limite, ma anche la possibilità di questo approccio. La competenza comunicativa di un operato è attribuita dall'operatore, istituita, potremmo dire, dall'operatore. E' la competenza dell'operatore a costituire la competenza dell'operato.

Un caso famoso, che molti riconosceranno a prima vista, semplifica bene ciò che vogliamo dire. E' il dialogo tra una ragazza ed uno psicanalista rogersiano:

*"Ragazza*: Gli uomini sono tutti uguali.

*Dottore*: In che senso?

*Ragazza*: Ci seccano sempre per qualcosa.

*Dottore*: Pensa ad un esempio specifico?

*Ragazza*: Bè, il mio ragazzo mi ha fatto venire qua.

*Dottore*: Il suo ragazzo l'ha fatta venire qua.

*Ragazza*: Dice che spesso sono depressa.

---

<sup>2</sup> cfr. cap.IV § 4.

*Dottore:* Mi dispiace sentire che è depressa.  
*Ragazza:* E' vero, sono infelice.  
*Dottore:* Pensa che venire qua l'aiuterà a non essere infelice?  
*Ragazza:* Ho bisogno di aiuto, questo almeno mi sembra sicuro.  
*Dottore:* Cosa vorrebbe dire per lei avere aiuto?  
*Ragazza:* Forse potrei imparare ad andare d'accordo con mia madre.  
*Dottore:* Mi dica qualcos'altro della sua famiglia.  
*Ragazza:* Mia madre si prende cura di me.  
*Dottore:* Chi altri in famiglia si prende cura di lei?  
*Ragazza:* Mio padre.  
*Dottore:* Suo padre.  
*Ragazza:* Lei assomiglia a mio padre per certe cose.  
*Dottore:* Che somiglianze vede?  
*Ragazza:* Lei non è molto aggressivo, ma penso che non voglia che me ne accorga.  
*Dottore:* Perché pensa che io non discuta con lei?  
*Ragazza:* Lei ha paura di me.  
*Dottore:* Le fa piacere pensare che ho paura di lei?  
*Ragazza:* Mio padre ha paura di tutti.  
*Dottore:* Cos'altro le viene in mente, quando pensa a suo padre?  
*Ragazza:* I bulli?  
*Dottore:* Questo ha forse qualcosa a che fare col fatto che il suo ragazzo l'ha fatta venire qui?" (Weizenbaum 1976, p. 3).

Lo psicoterapeuta, com'è nello stile rogersiano, rimanda alla paziente ciò che dice, con qualche richiesta di precisazione, con qualche ripresa di argomenti prima toccati, con la massima naturalezza. La ragazza non ha mai visto il dottore: gli parlava attraverso una stampante. Il dottore infatti si chiamava ELIZA ed era il software di un calcolatore, progettato da Weizenbaum, per interagire in linguaggio naturale. Quando seppero la verità, molti dei volontari che si erano prestati all'esperimento non vollero credere di aver parlato ad una macchina. Alcuni sono ancora adesso convinti di non averlo fatto.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Un commento al programma ELIZA si trova in Gardner 1985, pp.180-181. Per illustrare meglio il suo funzionamento riporto questo passo di Patrizia Tabossi: "ELIZA non capisce assolutamente nulla di ciò che dicono i suoi pazienti; semplicemente (ma non tanto) ha a disposizione strategie che gli permettono di rispondere operando delle trasformazioni sull'*input* che riceve. Ad ogni passaggio il programma cerca la parola chiave come *madre, padre, io, tu,* ecc. e, se le trova, le usa per costruire una frase che le contenga secondo certe regole di trasformazione tratte da un repertorio non unico, ma limitato e fisso. Così, poiché tra le possibili trasformazioni di *mio* c'è *tuo*, nel colloquio riportato sopra alla dichiarazione della ragazza «Bè, mi ha fatto venire qui il mio ragazzo» ELIZA può riconoscere questa parola chiave e trasformarla rispondendo o come nella conversazione o producendo espressioni del tipo «il suo fidanzato» Queste risposte, che paiono perfettamente plausibili ad un interlocutore umano in una situazione psicoterapeutica ma sono inaccettabili fuori da quel contesto, sono le uniche a



La comunicazione è avvenuta per tutti quei volontari, nel sistema comunicativo che essi sono stati. Il solo a non aver comunicato è stato il sistema che aveva il computer come operatore, perché incapace di costruire un operato in cui proiettare il proprio simulacro in relazione inversa, ma capace solo di interagire, ricevendo e trasmettendo il risultato delle interazioni: troppo poco.

Ritornano qui con chiarezza esemplare le considerazioni di Maturana e Varela sul problema della chiusura comunicativa e della proiezione di comportamenti comunicativi:

"Se sembra accettabile parlare della trasmissione di informazione nel parlare ordinario, ciò avviene perché chi parla, tacitamente, assume che l'ascoltatore sia identico a lui e quindi che egli abbia il suo stesso dominio cognitivo (che non si dà mai) meravigliandosi quando sorge un «fraitendimento»" (Maturana e Varela 1980, p.81).

Tutto ciò porta a dire che la comunicazione è una doppia costruzione, di un operato e della proiezione nello suo sfondo cognitivo di un simulacro dell'operatore.

"Ahimè caro, per quanto facciate, voi mi darete sempre una realtà a modo vostro, anche credendo in buona fede che sia a modo mio". Le parole di Pirandello, nella loro disillusa amarezza, nella nostra costretta solitudine, sembrano essere il limite disincantato del nostro percorso, il bordo solitario in cui esiste solo la costruzione dei sistemi che siamo.

Ma c'è ancora una cosa da aggiungere. E' la storia di un signore, con una bombetta in cima ad una testa piena di cose; una storia che forse inizierà a rovesciare il senso oppressivo di una chiusura che anzitutto emotivamente non vogliamo accettare.

## ***Fig. 2***

---

disposizione di ELIZA che non è in grado di adattare il suo comportamento alle diverse situazioni comunicative e se per qualche ragione, durante una seduta, il suo paziente dicesse «Bene, la mia ora è finita» ELIZA, riconoscendo *mia*, continuerebbe a rispondere «Mi dica di più della sua ora» (1988, p.45).

"Il nostro gentleman sostiene di essere l'unica realtà, mentre tutto il resto è solo nella sua immaginazione. Egli non può comunque negare che il suo universo immaginario sia popolato di apparizioni non diverse da lui, quindi deve anche ammettere che queste apparizioni possano sostenere di essere la sola realtà e che tutto il resto sia solo il prodotto della loro immaginazione. In tal caso il loro universo immaginario sarà popolato di apparizioni, una delle quali potrebbe essere *lui*, il signore con la bombetta. Secondo il principio di relatività, che rigetta un'ipotesi quando non è valida per due casi presi assieme, sebbene sia valida per ogni caso preso separatamente (terrestri e venusiani possono tutti e due coerentemente affermare di essere al centro dell'universo, ma la loro affermazione non vale se dovessero incontrarsi), le rivendicazioni solipsistiche vanno in frantumi quando, oltre a me stesso io invento un altro organismo autonomo. Va comunque notato che dal momento che il principio di relatività non è una necessità logica - né una proposizione che può essere dimostrata vera o falsa - il punto cruciale è che io sono libero di adottare questo principio o di rigettarlo" (Von Foerster 1973).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Questa figura di von Foerster, che appare in Watzlawick 1981, p.54-55, nel capitolo dal titolo "Costruire una realtà", e che si riferisce ad una relazione da lui tenuta al Virginia Polytechnic Institute nel 1973, si ritrova in un altro testo di von Foerster, apparso in *Sistemi che osservano* nel capitolo dal titolo "Sui sistemi auto-organizzatori". Qui, in un contesto simile, la stessa figura serve tuttavia ad argomentare la soluzione del paradosso solipsista: "Con ciò abbiamo chiuso il cerchio della nostra contraddizione: se suppongo di essere l'unica realtà, viene fuori che sono il frutto dell'immaginazione di qualcun altro, che a sua volta suppone di essere *lui* l'unica realtà. Ovviamente questo

L'uomo con la bombetta, che costruisce un altro uomo con la bombetta che lo pensa, è molto simile alla prospettiva imposta dalla chiusura dei sistemi comunicativi.

Ci fa capire che l'apparente solipsismo che ne deriva non è tale, se la costruzione dell'operato avviene accettando che esso possa diventare operatore di una distinzione inversa rispetto a quella che ha costituito il sistema. In gioco c'è un principio, dice von Foerster, quello di relatività. Ma in gioco c'è anche una decisione, quella di costituire un ente autonomo, che possa "pensarmi". Ma questa decisione altro non è che la costituzione di un sistema comunicativo.

Se riflettiamo sul passaggio centrale dell'argomento, il principio di relatività, ci accorgiamo subito che anche in questo principio si nasconde un problema comunicativo: cosa significa che terrestri e venusiani possono tutti e due coerentemente affermare di essere al centro dell'universo, ma la loro affermazione non vale se dovessero incontrarsi? Cosa significa incontrarsi? Come possono incontrarsi se non nella forma con cui si costruisce l'altro dentro il dominio cognitivo del sistema? E' come se su questo principio si riflettesse, imbricandosi, lo stesso problema che il principio vorrebbe risolvere.

Eppure c'è un altro atto, nel passaggio di von Foerster, su cui dobbiamo riflettere. In gioco, con il principio di relatività, non c'è una necessità logica: esso non è nemmeno una proposizione logica. Ma allora che cos'è il principio di relatività "che rigetta un'ipotesi quando non è valida per due casi presi assieme, sebbene sia valida per ogni caso preso separatamente"? Che cos'è questa struttura di simmetria che scioglie il solipsismo della comunicazione come chiusura, anche se lo fa in una dimensione essa stessa comunicativa?

Il nostro sospetto è che sia una decisione.

### *3. La comunicazione interpersonale*

Nel percorso che da qui vorremmo iniziare, incontriamo anzitutto una cecità, non simbolica, ma vera, o almeno verosimile: è una malattia quella che porta a scoprire che il mondo è un fatto privato.

---

paradosso viene facilmente risolto se si postula la realtà del mondo in cui felicemente prosperiamo." (Von Foerster 1981, p.56).

In un breve racconto di Daniele Del Giudice, dal titolo *Nel Museo di Reims* (1988) un uomo, Barnaba, spende i suoi ultimi sguardi, prima della cecità a cui è destinato, per vedere dei quadri famosi, imprimerli nella sua mente come l'ultima traccia di un esterno che sta perdendo per sempre. Nel Museo di Reims, dov'è andato per vedere il *Marat assassiné* di David, una ragazza, Anne, gli si avvicina, comprende la sua malattia e il suo intento, e gli racconta quanto il suo sguardo ormai opaco non sa più decifrare. Nasce un'intesa, sottile e indecifrabile, un sapere senza parole la cecità dell'uno, la cura dell'altra. Ma il racconto di Anne non si limita a descrivere i quadri: li esplora, li ridipinge e così facendo ne supera i confini, ed entra in una regione incerta, dove la verità non è la corrispondenza al quadro. Barnaba lo sospetta, teme di essere raggirato e forse irriso, ma infine capisce. Di fronte al quadro che l'ha portato a Reims, il *Marat assassiné* di David, nell'ascoltare le parole della ragazza, comprende il segreto di una ignota verità, nata dall'incontro con una diversa tenerezza, con un'altra cecità, o forse con un più profondo vedere. Un'altra verità, che non è nel quadro, ma nel modo di comunicarlo.

Per offrire una descrizione dalla comunicazione interpersonale nel linguaggio della teoria dei sistemi auto-operativi abbiamo scelto questo racconto, così ricco e denso, anche a costo di impoverirne la bellezza: in esso appare con lucida consapevolezza la figura narrata del segreto della comunicazione<sup>5</sup>. Da diversi punti di vista, infatti, il racconto dell'incontro tra Barnaba e Anne è una metafora compiuta del nostro proposito teorico.

Anzitutto perché è il racconto di una cecità, e proprio la teoria dei sistemi auto-operativi, paradossalmente, è il tentativo di riscoprire, in una interiorità spesso opaca, quello che la visibilità del reale cancella con la sua solare luminosità: il nostro operare costruendo quella visibilità.

Ma *Nel Museo di Reims* è anche il racconto di una diversa verità, che non nasce dalla corrispondenza con un mondo esterno al nostro sguardo, ma sorge, invece, dallo stesso mentire, che però è disposizione all'altro, allo spazio, non sempre percorso, di costruzione dell'altro e, in questa costruzione, di auto-trasformazione.

Infine quello di Del Giudice è il racconto dell'incontro tra due per-

---

<sup>5</sup> Per un "saccheggio" più sistematico di questo racconto, letto nella prospettiva dei sistemi auto-operativi, rimandiamo a Vidali 1990.

sone, tra due mondi che non si congiungono nel comune riferimento ad un fuori, ma che si incontrano nel riorientare lo spazio comunicativo che li costruisce, reciprocamente. E', in qualche modo, la storia di una comunicazione che si realizza trovando all'interno uno spazio di auto-operazione: possiamo comunicare pur essendo, consapevolmente, dei sistemi chiusi.

### 3.1. *"Io non so come lei veda, ma il suo sguardo si vede così tanto"* <sup>6</sup>

"E' peccato che per me, proprio per me, la luce si stia cambiando in ombra. Sarebbe un peccato per chiunque naturalmente, ma è difficile accettare di essere scelti per certi destini, specie quando mi sveglio così di colpo nel cuore della notte, e tutto diventa più drastico e senza respiro[...] Allora tutto mi appare dall'interno, condannato al solo interno[...] Come farò senza i colori? In questo buio, la notte, certe volte mi concentro e viene fuori da chissà dove un arancione caldo, o un blu, colori puri senza nessuna forma, come se fossero venduti a lastre di colore puro, chissà se quando sarò completamente cieco conserverò questa capacità di inventarmi i colori che non vedo" (pp.24-27).

Barnaba, in questa lenta perdita della vista, mostra il gioco del produrre quello che lo sguardo non vede più. Ma in questa solitudine scopre, appunto, la privatezza del proprio guardare, la costruttività del proprio sguardo, "questa capacità di inventarmi i colori che non vedo": vedere il vedere, scoprire, nella chiusura della cecità incombente, il distacco dello sguardo dal suo oggetto, il solo guardare, il solo produrre. "Io non so come lei veda, ma il suo sguardo si vede così tanto. Lei è tutto lì, sul bordo dei suoi occhi" (p.24). Sono parole di Anne che ricordano gli esperimenti di Palomar "affacciato ai propri occhi come al davanzale di una finestra". Ciò che un altro da "fuori" vede di più proprio è il bordo, il limite, la frontiera della distinzioni che siamo. Siamo un luogo che guarda nella sua chiusura.

Alla base della teoria sistemica dell'auto-operazione sta infatti la localizzazione, cioè l'intuizione di una insuperabile situazionalità del processo cognitivo: ogni sistema auto-operativo è locale perché definisce, ed è definito da, un operatore; è locale perché lo spazio delle possibilità cognitive di un operatore non si distingue, per lui, dallo spazio degli stati ambientali in cui si trova; è locale perché non è possibile "entrare" in esso, ma solo farsi strutturare come operato in esso, o co-

---

<sup>6</sup> Del Giudice 1988, p.24. In questo paragrafo e nel successivo tutte le citazioni in testo che riportano solo il numero di pagina si riferiscono al racconto di Del Giudice.

struirlo come operato nel sistema che siamo.

L'esperienza di questa chiusura è stata sempre disciolta nella condizione di pratiche, gesti, suoni e segni. Abbiamo creduto ad un mondo "là fuori" per poterci parlare senza ansietà, per poter pensare che esiste un riferimento alle nostre operazioni, uno specchio alle nostre chiusure. E' da qui che il tema della verità si è installato nel corpo stesso di ciò che chiamiamo "realtà".

Di questa "realtà", nel Museo di Reims, Anne parla a Barnaba:

"Lei dice piano: «Les filles de Pélis demandant à Médée le rajeunissement de leur père, di Charles-Edouard Chaise» oppure «Nature morte à la statuette Maori, di Gauguin», o ancora «Un cardinal examinant un plan, di Richard Bonington» o «Bateau sur le fleuve, clair de lune, di Stanislas Lepine» o «Le spectre de Blanquo, di Théodore Chassériau» o anche «La lecture du rôle, di Renoir». Anne dice soltanto così, all'inizio; e aspetta. Barnaba non le chiede aiuto, anzi; ma se lui, a bordo del battello sul fiume, al chiaro di luna, vede anche un capitano che non in realtà c'è, e ne parla, Anne glielo descrive compiutamente nell'alone di una luce candida; e se lo spettro di Banquo gli appare in piedi e malvagio, invece di starsene seduto tra gli altri commensali come se ne sta nel quadro, lei gli completa quell'immagine fin nei dettagli, in gesti che nella tela non ci sono affatto; e se Barnaba le chiede «Cosa c'è nella mappa srotolata davanti agli occhi del cardinale?» senza rendersi conto che non è lui che non la vede, ma è la pittura stessa impressionista e solo accennata, Anne gli descrive segno per segno la pianta di una basilica che probabilmente un architetto sottopone all'approvazione del cardinale, senza che questa sia stata mai dipinta; e se lui domanda «Qui lo sfondo della statuette maori com'è?», Anne non si cura del fatto che una natura morta difficilmente ha come sfondo un paesaggio, o forse proprio per questo, per lanciargli un segnale, gli descrive capanne di paglia e canneti di bambù [...] E' in questo modo che Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o glielo inventa dettaglio per dettaglio" (pp.17-18).

Barnaba, con la sua nuda semicecità, avverte una differenza, pur senza coglierla: è un'incertezza, un dubbio, una paura:

"C'era veramente un capitano sul battello? C'era veramente un canneto di bambù sullo sfondo della statuette? E nella carta srotolata sotto gli occhi del cardinale c'era veramente quello che lei ha detto? A me sembra di vederli. All'inizio non se sono sicuro, ma quando sento la sua voce, quando sento il suo sguardo che si volta dal quadro, tutto mi sembra come lei dice. Poi appena smette di parlare mi ritorna la prima immagine che ho avuto, la mia, e allora mi sembra che il capitano non ci sia, nemmeno il canneto, neppure la pianta della basilica. Ma poi, alla fine, che importanza ha sapere se c'erano veramente?" (p.19).

La verità è il tenue frutto di questo equilibrio tra la propria costruzione e quella che comunque riconosciamo all'altro. In questa verità, al

di là della vaga referenzialità che attribuiamo alle parole, si gioca una partita più compromessa e più nascosta, quella che vede nello sguardo dell'altro la costruzione della propria immagine. La verità diventa la ricerca di una verità per sé, di una auto-verità attraverso la costruzione dell'altro. In questa ricerca estetica e comunicazione trovano un'origine comune, che inverte e converte lo spazio dell'auto-operazione.

### 3.2. *"Dovevo essere lei anche solo per un istante"*

Barnaba nel suo interrogarsi su Anne non si accorge di ragionare su di sé, sulla sua idea di realtà, di memoria, di sensazione visiva.

"La mia malattia mi offre davvero poche cose, quasi sempre diverse e opposte a quelle che la salute e la normalità mi offrivano prima. Potrei prenderle come un dono del mio stato" (p.20).

E' questo un esempio, tra i due tipi possibili, di operazione sistemica: l'auto-operazione. Il rapporto con Anne, con la sua inquietante immagine di Anne, lo spinge ad interrogarsi su di sé, sul senso del suo essere così, prossimo alla cecità, vissuto in una normalità sfuggita, sorpreso da un'anormalità nuova, dal "dono del mio stato": è il passaggio dalla distinzione all'auto-operazione. La prima, appunto, la più comune delle operazioni sistemiche.

Ma esiste un'altra dinamica sistemica, che abbiamo chiamato autoriduzione. E' quella che converte dall'auto-operazione alla distinzione, o dalla distinzione operativa all'identità: ciò che era distinto nel sistema tra operatore e operato si fonde e si confonde.

Barnaba ha già scoperto in sé questa esperienza di superamento della distinzione: era un'esperienza estetica.

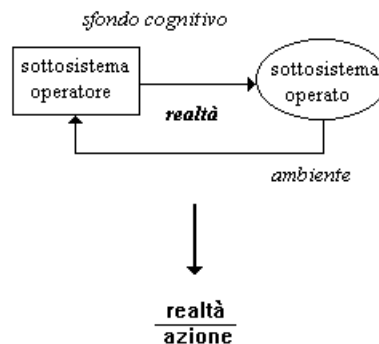
"Di fronte ad altri quadri, invece, quadri di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli, fossero proprio così, l'emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero quello che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell'ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io ero un cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue di Cristo, oppure ero una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, ero una foglia di lattuga dentro una natura morta" (p.11-12).

C'è una splendida progressione in questa pagina, un movimento che va dall'inconsapevolezza del quadro, che significa inconsapevolezza

del proprio essere operatore, via via verso la scoperta di una definizione di sé a partire dal quadro, che svela "quello che volevo essere" senza che io lo sapessi; ma è una progressione che allontana chi guarda dal ruolo saputo dell'operatore, e lo riporta in panni altrui, e in animali, cose, frammenti di natura morta, abitati da un'identità che, pur nella sua rarità, è l'esito felice di un'esperienza estetica. Essere il quadro diventa un modo autentico per conoscersi, annullando quella distanza che appunto rappresenta il conoscere, e in questa conversione all'operato si consuma il processo inverso all'auto-operazione: tutto diventa più chiaro perché scompare il mio illuminare.

Inaridendo questa immagine in uno schema, esso potrebbe apparire come il passaggio dalla distinzione all'identità, come l'auto-riduzione della distinzione operativa:

*Fig. 3 - Auto-riduzione*



Questa dinamica di auto-riduzione può assumere un'ulteriore trasformazione, che abbiamo chiamato auto-conversione, perché coinvolge e inverte il rapporto tra operato e operatore. Ma per comprenderla il quadro può non bastare: occorre incontrare un altro sguardo.

Come i quadri portano Barnaba a scoprire quello che non sapeva di volere essere,<sup>7</sup> così la relazione con Anne costruisce via via l'accesso ad una dimensione più nascosta e segreta, costitutiva eppure inconsapevole. E' un movimento singolare, che nasce dal rapporto con una ragazza che racconta quanto i suoi occhi non arrivano a vedere, ma che in questo raccontare genera il dubbio della falsità.

<sup>7</sup> "Ero solo stupito che avendo scelto i quadri come ultima cosa da vedere proprio un quadro mi riportasse a tutto questo, a me stesso" (p.39).



" «Non c'era in quel quadro il bambino con l'aquilone, vero?» , e Anne rispose con un sorriso triste: «Avrei preferito che non me lo chiedesse. Comunque c'era. E anche se non ci fosse stato, in qualche modo non le avrei mentito». Poi lo salutò, e il modo era certamente pieno di tenerezza trattenuta dal pudore, e certamente definitivo. Barnaba, che non era in grado di vederla allontanare, pensò prima che la risposta non fosse giusta, poi che la sua domanda era sbagliata, poi ancora che non ci sarebbe stata mai più occasione per fargliene un'altra" (p.24).

Anche qui, ancora qui, la costruzione comunicativa è un'auto-operazione, un operare sulla stessa distinzione io/lei, interrogandosi sul modo con cui questa relazione è stata costruita: "pensò prima che la risposta non fosse giusta, poi che la sua domanda era sbagliata, poi ancora che non ci sarebbe stata mai più occasione per fargliene un'altra". Barnaba torna su di sé, e torna sul senso di una verità che non sia solo referenziale.

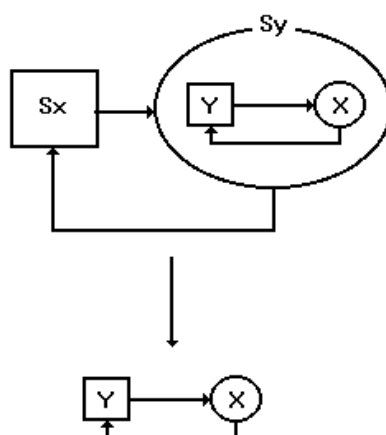
Ma da qui parte un movimento inverso. La verità, questo ingombrante rapporto con una realtà data ed esterna alla relazione comunicativa, è il motore problematico che apre la possibilità di una diversa operazione:

"Invece di scoprire se mentiva o no avrei dovuto capire, come lei ha capito, avrei dovuto aiutarla, dovevo riuscire ad essere io lei, avrei dovuto metterla di fronte a se stessa, permetterle di incontrare se stessa vivente nei gesti e nelle parole di un altro, identici ai suoi, dovevo essere lei anche solo per un istante, per lei" (p.29).

Non è in ballo un'oblazione, una dolciastra dispersione amorosa, un'illanguidito smarrirsi negli occhi dell'altro. Per carità. In gioco sta solo la scoperta che è possibile costruire l'altro e volere, in questa costruzione, che l'altro operi su di me.

La comunicazione, dicevamo sopra, è costruzione di un costrutto che costruisce la costruzione inversa. Torniamo infatti allo schema di un sistema comunicativo, e consideriamone la trasformazione di auto-conversione:

**Fig. 4 - Auto-conversione nel sistema comunicativo**



Il sistema, se comunicativo, si costruisce con una significativa inversione, quella che vede nel sotto-sistema Sy un rovesciamento dei simulacri di operato/re. All'operatore Sx corrisponde, simmetricamente, il simulacro di operatore Y, e a Sy il simulacro di operato X.. In questa struttura a simmetria inversa si nasconde da un lato la nostra illusione trasmissiva, ma anche la possibilità di una riduzione di livello che capovolga le parti, che inverta il ruolo comunicativo tra chi opera e chi è operato.

Se il sistema scende di un livello, passando a Sy, esso si auto-converte: è in questa operazione che si genera la consapevolezza di uno scambio, di un "lasciar parlare" l'altro, pur se questo altro è solo il simulacro che ho generato costituendo un sistema comunicativo.

Cosa accade quando il sistema si auto-converte?

Nasce quella forma di abbandono, quel "lasciar essere" che chiamiamo ascolto, ma che non rappresenta un ascoltare: è, più propriamente, riorientare il proprio ambiente cognitivo perché "tutto sembri come l'altro dice". Ma la consapevole posizione di operato rappresenta qualcosa di più, un essere coinvolti nella relazione sistemica che impedisce di cogliersi senza la definizione dell'operatore. Essere l'operato, in questo caso, equivale a portare fuori di sé il proprio centro, per collocarlo nella relazione che ci lega all'altro.

Non si tratta, comunque, di un banale cambio di centro. La dinamica di auto-conversione del sistema comunicativo non modifica il ruolo e la localizzazione dell'operatore, semplicemente inverte il più consueto meccanismo di controllo auto-operativo, lo rovescia all'interno del sistema stesso, nello spazio dei simulacri costruiti per la comunicazione, e qui, talvolta, come di fronte ad un quadro, può accadere di voler fermarsi.<sup>8</sup>

Essere l'altro, allora, diventa la capacità di scoprire il proprio atto di costruzione dell'altro, con il suo oscuro dominio e le sue attese nascoste. Giungere a questa intimità con se stessi significa farsi cambiare

---

<sup>8</sup> Dobbiamo a interessanti discussioni con Jacques Geninasca l'uso della nozione di simulacro, qui indicato come effetto di una distinzione la cui linguisticità abbiamo cercato di illustrare nel cap.I, nonché il più generale utilizzo di categorie topologiche per descrivere il processo cognitivo e comunicativo, con particolare riguardo all'estetica e alla letteratura. Per un quadro complessivo della semiotica di Geninasca, si veda la sua più recente raccolta di scritti, *La parole littéraire* (Geninasca 1997).

dal rapporto di costruzione, farsi operare dal proprio simulacro di operato, e volere che sia così. Ne nasce un nuovo sistema, in cui l'operatore mantiene lo stesso nome ma distingue se stesso, chi ha di fronte, e la realtà in cui è, in modo diverso.

In questa trasformazione, inattesa, giunge la scoperta che davvero si può mentire non mentendo.

"Poi lei ha aggiunto: «Riesce a vedere quello che c'è scritto sulla cassetta di legno?». Dalla cassetta, a Barnaba, arrivavano parecchie lettere, confuse ma non tutte, formavano la scritta in nero e stampatello, talmente lunga da essere dipinta su due righe, lui la pensò intensamente, *N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné*, la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera. Piegò appena le spalle, disse, sorridendo: «Un pò. C'è scritto solo A MARAT, DAVID». «Sì, soltanto due parole» disse Anne, e la sua voce aveva un colore caldo e brillante, lucido di tenerezza" (p.46).

### 3.3. *Noli foras ire, in te ipsum redi*

Abbiamo ripercorso questo racconto perché, lo dicevamo all'inizio, è la storia di una cecità, di un deficit, di una mancanza, in cui, paradossalmente, si fa visibile l'operare, sia estetico che comunicativo, della normalità che siamo. Persa di vista la realtà "là fuori", referenza illusoria e forse accecante, resta il nostro costruire lo sguardo, le cose, le persone, la nostra idea di loro, la nostra idea di noi mentre le pensiamo. Sul sottile confine in cui, come per Barnaba, le cose cessano di essere visibili, si affaccia l'io, sul bordo degli occhi, sul limite di una chiusura che opera solo e soltanto su di noi.

Siamo sistemi chiusi, eppure comunichiamo. Non si danno due operatori nemmeno nei sistemi comunicativi, anche in essi esiste solo un operatore attivo, ma nell'esperienza del comunicare può accadere - e crediamo davvero sia una decisione, una capacità, un dono - di costruire trasformandosi. E' proprio qui la differenza essenziale: si ha comunicazione non quando un messaggio è stato trasmesso, ma solo quando il sistema è cambiato.

In realtà potremmo dire - è quasi doveroso in una teoria sistemica - che non sono le persone ma le relazioni a comunicare. Non ci sono (s)oggetti che lanciano messaggi l'un l'altro. Quei messaggi, quegli atti pensati e voluti di un contatto possibile, sono solo il luogo in cui avviene la distinzione che costituisce un sistema comunicativo. Anche immerso in un flusso di messaggi, senza la distinzione costitutiva di un sistema e senza quella particolare distinzione a costruzione inversa che

abbiamo definito un sistema comunicativo, non c'è comunicazione, non c'è nemmeno messaggio, perché lo sfondo cognitivo è lo stesso ambiente. Al contrario, in presenza di quella distinzione che caratterizza un sistema comunicativo, possono anche mancare i messaggi inviati, le immagini, i segni, le parole, gli schermi, ma può esserci comunicazione: il sistema cambia. Talvolta, proprio in questo "silenzio" comunicativo, esso può cambiare di più, può ritrovare più spoglia ed essenziale la propria operazione di costruzione, e in essa volersi riconoscere, oppure non volerlo più. In questo agire su di sé del sistema consiste la comunicazione.

#### *4. La comunicazione di massa*

Spostiamo lo sguardo, allora, in un'altra dimensione della comunicazione contemporanea. Non la vitale e appassionante comunicazione interpersonale, ma la caotica, irruenta, spesso volgare comunicazione di massa.

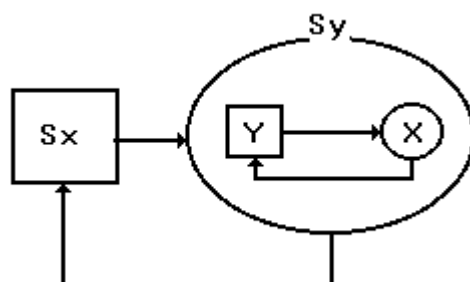
Dobbiamo percorrere questa regione sia perché rappresenta il luogo proprio di formazione delle metafore, dei modelli, delle teorie stesse del nostro comunicare, sia perché rappresenta, per così dire, l'altro lato del discorso. E' come se volessimo, nelle comunicazioni di massa, mettere alla prova la stessa struttura dei sistemi comunicativi, considerati però dal punto di vista dell'operato.

Chi ha seguito il percorso fin qui sa che questo non è vero, e non è possibile. Non si può vedere il modo in cui l'operato B, costruito nel sistema A, a sua volta costruisce l'operato A nel sistema B. Non si possono confrontare due operatori attivi, perché costruiscono due mondi distinti, sono due sistemi diversi, e non esiste un medio che li confronti senza essere a sua volta un terzo sistema con un terzo e diverso operatore attivo.

Cosa significa allora spostarsi sulle comunicazioni di massa per saggiare la teoria dal punto di vista dell'operato?

Se ritorniamo allo schema dei sistemi auto-operativi di tipo comunicativo ci accorgiamo che una relazione è stata, se non trascurata, almeno disattesa.

*Fig. 5*



E' la relazione che va dal sottosistema Sy al sottosistema Sx.

Che relazione, che rapporto, che modificazione dinamica si istituisce tra l'operato Sy (pensato, lo si ricordi, come costruttore di un simulacro dello stesso operatore Sx, cioè X nello schema) e l'operatore Sx? Come cambia Sx per far sì che Sy appaia attivo?

In questo senso, come si vede senza violare l'assioma dell'unicità dell'operatore, vorremmo cercare nell'affollato universo delle comunicazioni di massa le azioni, i costrutti, le operazioni, le dinamiche che costituiscono un sistema comunicativo, che investono ognuno di noi nel rapporto con un medium comunicativo e che in questo investimento ci cambiano.

Ma crediamo anche sia possibile rintracciare, nelle dinamiche comunicative dei mass-media, la necessità di uno spostamento concettuale che va nella stessa direzione dei discorsi fin qui condotti: un passaggio dal messaggio al medium, dalla referenza all'habitat, dalla comunicazione come etero-trasmissione alla comunicazione come auto-costruzione.

Ma partiamo dall'inizio: è vero che siamo un medium?

#### *4.1. Essere in "medium"*

Buona parte della riflessione filosofica del nostro secolo si è concentrata sul tema del linguaggio. E lo ha fatto nella consapevolezza del suo ruolo cruciale perché il linguaggio non è neutro, ma soprattutto non è discreto: ogni gesto che compiamo lo vede presente, e attivo.

E' stata l'ermeneutica, di Heidegger e poi di Gadamer, ad affermare che il linguaggio è il nostro medium e che ogni comprensione avviene nel linguaggio.

Già per Humboldt la lingua non andava concepita come uno strumento, ma come "una visione del mondo" (Von Humboldt 1836); per Gadamer "non solo il mondo è mondo in quanto si esprime nel linguaggio, ma il linguaggio, a sua volta, ha esistenza solo in quanto in esso si rappresenta un mondo" (Gadamer 1965, p.507). Il linguaggio è "il mezzo da cui si sviluppa tutta la nostra esperienza del mondo" (*Ivi*, p.523): "chi ha il linguaggio ha il mondo" (*Ivi*, p.518). In una sintesi ormai famosa "l'essere, che può essere compreso, è linguaggio" (*Ivi*, p.542).

Ma l'ermeneutica non individua solo la centralità essenziale dell'approccio linguistico al mondo: a partire da qui essa giunge all'individuazione nel linguaggio della prestrutturazione di ogni atto cognitivo. Ogni comprendere è anticipato nelle strutture della pre-comprensione: per Heidegger "il senso è il "rispetto-a-che" del progetto in base a cui qualcosa diviene comprensibile; tale "rispetto-a-che" è strutturato secondo la pre-disponibilità, la pre-visione e la pre-comprensione" (Heidegger 1927, p.238).

E' una posizione che ricorda una delle tante intuizioni folgoranti di Nietzsche, per cui il linguaggio stesso è in sé portatore di quelle strutture di precomprensione che ci illudono sulla esistenza di un mondo dietro al mondo.<sup>9</sup> La struttura grammaticale indoeuropea, basata sulla forma soggetto + verbo (+ complemento), condiziona e costruisce la concezione di un mondo dove non si danno azioni senza soggetti, senza cause, senza "fondamento" razionale: viviamo una grammatica che impedisce l'evento, poiché tutto va pensato nella forma di una relazione causativa, quindi determinata, tra chi agisce (il soggetto) e chi subisce l'azione. In questo senso l'evento, cioè l'eventuale, il non-determinato, lo stesso casuale, è difficile da pensare, quasi impossibile.

Ma, ancora più radicalmente, si può dire con Nelson Goodman che il linguaggio non è solo il luogo di costruzione delle nostre forme di anticipazione della realtà, ma è il nostro stesso mondo, la fabbrica delle versioni del nostro mondo: "Il nostro orizzonte è costituito dai modi

---

<sup>9</sup> "Temo che non ci sbarizzeremo mai di Dio finché crediamo ancora nella grammatica" (Nietzsche 1888, "La ragione nella filosofia", 5): questa espressione, tratta da *Il crepuscolo degli idoli*, illustra vivacemente la gabbia linguistica in cui l'uomo, secondo Nietzsche, vive costretto.

di descrivere tutto quello che viene descritto. Il nostro universo consiste, per così dire, di questi modi piuttosto che di un mondo o di mondi" (Goodmann 1978, p.3).

Questo significa che la struttura linguistica e comunicativa rappresenta l'ambiente di costruzione della realtà.

"La versione fisica del mondo e quella percettiva [...] non sono che due delle tantissime versioni che si presentano nelle diverse scienze, nell'arte, nella percezione, nel nostro discorso quotidiano. I mondi sono costruiti fabbricando versioni come queste, con numeri, immagini, suoni, o con altri simboli di qualunque tipo realizzati con i più diversi materiali" (*Ivi*, p.110).

Il linguaggio costruisce, ma anche condiziona, lo spazio della nostra esperienza: non è quindi il medium in quanto mezzo, strumento, tramite comunicativo; è il medium in quanto ambito, ambiente, habitat della nostra esperienza.

Sulla scorta di questa riflessione, ormai largamente condivisa, occorre compiere un passo ulteriore, quello che si addentra in quella specifica forma linguistica in cui l'uomo contemporaneo si trova installato, ad opera di una rivoluzione comunicativa che il nostro secolo ha chiamato comunicazione di massa.

#### *4.2. Il medium feriale*

Il linguaggio che "media" la nostra esperienza è sempre più visibilmente il linguaggio audiovisivo. Forse non per la sua intensità, e nemmeno perché la diffusione dei satelliti e degli apparecchi televisivi spruzza sul pianeta una cortina omogenea di atmosfera mass-mediale. Non è questa intensità temporale o questa diffusione spaziale a rendere l'esperienza audiovisiva, in particolare quella televisiva, tanto cruciale. E' la sua ferialità.

Una pagina di Del Giudice - sempre lui - racconta meglio di qualunque indagine l'ingresso di ognuno di noi nel paesaggio quotidiano del medium televisivo.

"[Ripenso] a quando morì mio padre e la televisione rimase spenta per parecchi giorni, segno aggiuntivo, se mai ce ne fosse bisogno, che qualche cosa di molto grave era accaduto. A quando in collegio uscii di corsa dalla sala della televisione e cercai in cortile il migliore dei miei amici, più grande di me e considerato 'imperturbabile', gli gridai che avevano assassinato John Kennedy e lui rispose: «E allora?».  
Nella prima casa da solo non ebbi la televisione, non si trattava di un rifiuto sebbene

allora si dicesse che la televisione era menzognera nell'informazione e soporifera nel resto; semplicemente non ne sentii il bisogno, e la persi di vista per anni come si perde di vista una persona. Finché durante una malattia mia madre si presentò un giorno con un televisore portatile e disse: «Ne hai bisogno» (è curioso come si leghino televisione e malattia). [...] Cominciai a scegliere anche tra i film, mi abituai ad entrare in una storia già cominciata e ad uscirne prima che finisse, a immaginarne gli antefatti e a prevederne gli esiti, a orizzontare il film rispetto all'epoca attraverso segni laterali come le voci dei doppiatori, lo scaldamento del colore, la crudezza dei particolari. Si potevano prendere i picchi di azione e di dramma psicologico e lasciare le anse più lente, si potevano riempire i vuoti di un film con i pieni di un altro. [...] Adesso che la televisione ha seguito il cammino di ogni altra forma espressiva e da attività spontanea e artigianale è passata alla cultura di se stessa, con anticipazioni e recensioni e molti "discorsi", continuo a cercare nel Ramayana di programmi e di emittenti che non lasciano più alcun attimo di buio e di silenzio sullo schermo. Il prodotto di tutto questo *broadcasting* e di tutto questo *network* molto patinato e molto aziendale e molto manageriale - parole e idee che non amo - lo lascio acceso, lo lascio scorrere senza audio, certe volte anche mentre lavoro, e non mi disturba. Alzo gli occhi e percepisco un'immagine senza trattenerla, in una specie di colonna visiva continua, di sottofondo, come una volta era sottofondo sonoro la musica" (Del Giudice 1989, pp.86-88).

In questa pagina, con la lucidità che gli è consueta, Del Giudice riesce a cogliere gli aspetti salienti e determinanti del rapporto con il mezzo televisivo. Un rapporto nato ad imitazione del modello teatrale, centrato sulle tre funzioni dell'informare, dell'istruire e del divertire, e fondamentalmente vissuto come dimensione festiva dello sguardo e dell'aggregazione familiare. Quella televisione non era ancora feriale. Inizia a diventarlo solo con la nascita di quella che si chiama "neo-televisione",<sup>10</sup> segnata dal telecomando e dalla pluralità delle reti: non imita più un modello, ma si fa meta-modello, prendendo ed assimilando le strategie enunciative che giornali, teatro, cinema, fotografia, fumetto, grafica si distribuivano con una certa equità. E così, attraverso la saturazione del tempo e dei canali, attraverso la duplicazione, nel palinsesto, della scansione della nostra giornata, attraverso la serialità dei programmi e la fusione dei generi, che permette di entrare e di uscire da un programma senza alti scarti di comprensione, ebbene attraverso queste ed altre strategie, la televisione contemporanea ha conquistato la ferialità, ha imparato ad abitare nelle nostre case, diventandone la colonna sonora visiva, con pieno diritto di cittadinanza nel no-

<sup>10</sup> Il termine, introdotto da Umberto Eco in "Stravideo", un articolo dell'Espresso 30.1.1987, pp.52-57, si riferisce alla moltiplicazione dell'offerta nei programmi, all'elasticità e alla duplicazione della quotidianità nei palinsesti, all'introduzione del telecomando: su questi temi cfr. Bettetini 1984, Casetti 1988, Vidali 1989 e 1993, Grasso 1992, Monteleone 1992.



stro usuale spazio abitativo, ma anche nel nostro spazio mentale.

E' la ferialità della televisione a generare quel senso di naturalità culturale che la caratterizza e che, nel togliere riservatezza alla fruizione televisiva, la accosta alla percezione ordinaria, solo apparentemente priva di simbolicità e di linguaggio. Il medium televisivo appare sempre meno mezzo e sempre più ambiente, sempre meno evidente come mediazione tecnologica del nostro sguardo sul mondo, e sempre più disponibile a sostituirsi alla struttura ordinaria dell'esperienza, allo stesso mondo dell'esperienza.

Si tratta di una caratteristica tipicamente televisiva, non condivisibile quindi dall'altro grande mezzo audiovisivo che popola la nostra cultura, cioè il cinema. Vedere un film, infatti, al di là della frequenza di visioni e del tasso di cinefilia di ognuno, non è mai un'esperienza feriale. Andare al cinema significa riconoscere uno spazio riservato, separato da quello quotidiano, dove si entra attraverso una soglia che separa e distingue un dentro e un fuori. La tecnica di proiezione a luce riflessa impone un oscuramento che diventa attenzione, la percezione è orientata, "attenta", poiché lo sguardo non può essere rivolto che verso l'unica parete viva di quel mondo in cui siamo entrati. La testualità dei film è vincolante, con un inizio e una fine narrativamente distinguibili, e con un'appartenenza di genere ormai canonica, e comunque determinata, riconoscibile. Il cinema richiede comunque una situazione specifica, è un evento, determinato nello spazio e nel tempo della nostra giornata: il cinema non è mai feriale.<sup>11</sup>

Lo è la televisione, che non vuole spazi riservati perché abita senza imbarazzo ogni nostra stanza, non si aspetta attenzione ma si accontenta di sguardi anche distratti, non vuole buio perché si adegua alle stanze illuminate, non vuole tempo perché ricopre tutto il tempo del nostro giorno e della nostra notte, e non vuole, in fondo, nemmeno una scelta testuale precisa, poiché i generi e i testi si intrecciano e si confondono in un flusso comune. La televisione è diventata feriale.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> E' pur vero che la velocissima diffusione della videoregistrazione e del sistema di distribuzione home video sta "ferializzando" anche il cinema, ma ciò che differenzia in modo inimitabile la diffusività televisiva rispetto a quella cinematografica è che la seconda, a differenza della prima, mantiene un'ineliminabile testualità che instaura una diegesi propria, un contesto, una semantica ad esso legata e una sintattica legata al genere. In altri termini non è solo la frequenza a caratterizzare la "ferialità" del medium, ma la sua struttura imitativa rispetto alle pratiche quotidiane.

<sup>12</sup> Per una storia degli sviluppi della televisione in Italia si rimanda a Grasso 1992 e Monteleone 1992.

Ricordiamo una vecchia metafora: la TV è una finestra sul mondo. Meno oleograficamente molti parlano oggi di una TV come occhio, come sguardo intrusivo e patinato, indagatore e sognante tra le pieghe del nostro mondo, vero e immaginario. In realtà, secondo noi, la televisione è semplicemente mondo, detta i confini del nostro linguaggio, spesso dei nostri discorsi, comunque delle nostre categorie logiche e percettive. La televisione non è né uno sguardo, né uno specchio, ma è il nostro ambiente, il nostro medium quotidiano.

#### 4.3. *Adattamenti al medium*

"I media, modificando l'ambiente, evocano in noi rapporti unici di percezione sensoriale. L'estensione di un qualunque senso modifica il nostro modo di agire e di pensare, il modo in cui noi percepiamo il mondo. Quando questi rapporti mutano, mutano gli uomini" (Mac Luhan e Fiore 1967, p.41).

E certamente siamo mutati: le forme della temporalità, la percezione dello spazio, le strutture logiche, la comprensione testuale, le strategie enunciativie sono cambiate a contatto con il medium televisivo.<sup>13</sup> Il fatto di aver vissuto in modo progressivo e condiviso questa trasformazione la rende meno percepibile. Tuttavia siamo cambiati nell'adattarci alla mutazione ambientale segnata dalla pervasività dei media. E' come se, per far funzionare testi audiovisivi sempre più diffusi, determinanti, esigenti, avessimo più o meno stabilmente modificato il nostro modo di costruire tempo, spazio, regole, testi, enunciazioni. Nel costruire il nostro operato di mondo mass-mediale siamo stati costruiti da esso, cioè modificati, trasformati, adattati.<sup>14</sup>

Cerchiamo allora di indagare questa relazione di ritorno, quella che riporta dalla costruzione dell'enunciato e dell'enunciatore mass-mediale verso l'operatore che li ha costruiti in una struttura comunicativa. Cerchiamo di capire come si è adattato l'operatore/spettatore al testo audiovisivo da lui stesso distinto operativamente, nel sistema comunicativo mass-mediale; cerchiamo di capire come siamo costruiti nei sistemi dell'esperienza comunicativa mediale.

---

<sup>13</sup> Si realizza così la profezia del padre di questi studi, a cui rimandiamo per un generale inquadramento degli effetti sociali e antropologici del e nel medium elettrico (cfr. Mac Luhan 1964).

<sup>14</sup> Per un'illustrazione delle trasformazioni in atto nell'esperienza mediale contemporanea cfr. Vidali 1993.

#### 4.3.1. *Il tempo*

Con i media è nato un nuovo tempo. La cultura occidentale ha prodotto e intrecciato diverse forme temporali, dalla circolarità agraria antica, alla spirale ebraica del già e non ancora, alla linearità illuministico-borghese. Ma a queste forme "classiche" della nostra cultura se ne è aggiunta un'altra, radicalmente nuova: è la forma del tempo mass-mediale. Nel dominio della registrazione chi ritiene che perdere un film, o un qualunque documento visivo, significhi aver perso qualcosa per sempre? Lo rivedrà, lo incontrerà ancora, perché nulla di ciò che viene visto (dai e nei media) si perde, ma tutto vive uno stato di infinita ri-presentificazione. Il passato non è più l'irrevocabile, il futuro non è più l'impossibile, ma passato e futuro sono sempre disponibili, descritti e riprodotti dal sistema della documentazione visiva e della fiction.

Accanto al cerchio dell'eterno ritorno, alla spirale del *kairos* ebraico, alla linea della concezione moderna di tempo progressivo, circola così una nuova forma temporale, che ci piace definire il "tempo a cono". Una lampada proietta un cono di luce in una stanza buia: gli oggetti possono essere illuminati, e poi spostati nell'ombra, in un luogo che non è un passato né un futuro, è solo un altrove, che può ancora e sempre diventare luce, il nostro presente. Tutto rimane, nulla si perde, non vi è un passato che non possa tornare, né un futuro che non possiamo vedere: più semplicemente, non ci sono più né passato né futuro, viviamo nella flessibile dilatazione del presente, nell'eterna possibilità di presentificare ogni cosa.

Il tempo a cono è il tempo dei media, quello che fa di noi persone informate su tutto ma incapaci di ricordare anche solo un paio di eventi mass-medializzati nell'anno precedente. E' il tempo del consumo, che brucia in fretta l'oggetto del desiderio senza pensare che potrà non ritornare, perché tanto ritorna sempre, senza un vero costo energetico, senza fatica. Il tempo a cono è il tempo della moda, che rivive sulla propria pelle il modo d'essere e di apparire di un tempo passato, senza che questo voglia dire cercare davvero di conoscere e di capire quell'epoca che indossiamo. E' il tempo futile e revocabile che sposta e avvicina i problemi, ma non li affronta.

Il tempo non è più lineare, processuale, storico: potrà essere anche il tempo della lunga durata, o la temporalità immota delle microstorie, ma è sempre un tempo altro, profondamente diverso dal cono del pre-

sente mediale.

Con questo tempo siamo costruiti nei sistemi dell'esperienza comunicativa mediale.<sup>15</sup>

#### 4.3.2. *Lo spazio*

E' fin troppo banale sottolineare l'ossimoro nascosto nella televisione: il vedere lontano, suggerito dall'etimologia del termine, è in realtà un portare vicino, nei due-tre metri del nostro salotto, tutto quello che viene toccato dal sistema televisivo. Ma non vale la pena di soffermarci sull'ovvia omologazione che deriva da questa operazione. Piuttosto è singolare notare come lo spazio audiovisivo<sup>16</sup> rimuova quanto di più vicino possediamo: la nostra corporeità. Lo sguardo audiovisivo è desituato, senza vincoli di spazio: superando e dimenticando la percezione ordinaria, segnata dalle coordinate spazio-temporali del corpo, lo sguardo assume il punto di vista della macchina da presa. Si vede sempre senza essere visti mai: vediamo perché abbiamo perso il corpo. Forse qualcuno ricorda una vecchia gag di Zuzzurro, raccomandatissimo cameramen di "Emilio", un rotocalco satirico di Italia Uno, che risale oramai ad alcuni anni fa: zoppo e loquace, Zuzzurro produce servizi patetici, perché le sue carrellate zoppicano, le sua inquadrature cercano l'intervistatore, il suo sonoro mette in campo la sua presenza petulante, e tutto questo diverte perché un corpo ritorna ad ingombrare lo spazio audiovisivo. Ci fa ridere la normalità dell'esperienza visiva quotidiana quando la si innesta nell'esperienza visiva (meno quotidiana?) dell'audiovisivo.

La perdita della corporeità libera lo spazio dell'impossibile: i complessi e spettacolari movimenti della ripresa divengono i modi di una percezione vissuta come "normale"; la *sky-cam* introduce un ulteriore grado di libertà alla visione, quello della carrellata alto-basso; e poi la realtà virtuale, con l'immagine prodotta direttamente dal calcolatore, elimina anche l'ultimo vincolo, quello della dimensione degli oggetti: il nostro sguardo va da molecola a galassia e ritorno. L'iconosfera, cioè il mondo audiovisivo che pervade l'immaginario del pianeta, offre per-

---

<sup>15</sup> Per una ripresa del tema del tempo, analizzato in prospettiva etico-politica, vedi cap.VIII § 3.1.

<sup>16</sup> Useremo d'ora in poi i termini 'audiovisivo' e 'mediale' senza specificazioni, ma invitiamo il lettore a riferirli in modo particolare al contesto televisivo, a cui peraltro guarda tutto il capitolo.

cezioni sempre più impossibili e lontane dall'esperienza diretta. Ad esse, velocemente, ci abituiamo, esposti come siamo all'alto consumo di quei testi audiovisivi che più intensamente costruiscono la propria spettacolarità esibendo queste tecniche di ripresa.

Nell'esperienza pre-mediale il corpo detta lo sguardo su un palcoscenico più teatrale che audiovisivo. Il movimento anche solo fisico è precluso, e quello immaginario - passare in un altro mondo culturale - è fortemente simbolico, e quindi ad alto costo intellettuale. La realtà del mondo pre-mediale è spazialmente piatta e noiosa, se confrontata con la consuetudine visiva agli spazi audiovisivi.

Con questo spazio siamo costruiti nei sistemi dell'esperienza comunicativa mediale.

#### *4.3.3 La logica*

Come è possibile mettere su uno schermo un'emozione, un ragionamento, una possibilità? Non è impossibile, ma certamente la difficoltà di questa traduzione visiva spiega perché non tutti sanno fare del cinema. "Visualizzare comunque" è il limite formidabile di quel tipo di linguaggio che è l'audiovisivo: nel linguaggio scritto o parlato il possibile dimora naturalmente, organo del ragionamento e della menzogna, dell'invenzione e dell'intenzione. Non è così quando si pensa e si agisce nel linguaggio audiovisivo: il dato mostra un'assoluta prevalenza sul possibile. Anche l'intenzione va esibita, i verbi, per così dire, sono tutti all'indicativo e quindi tra realtà e immaginario non c'è differenza, né di forma né di contenuto. Prevale quindi una più semplice strategia logica, centrata sul simbolo, dove l'universale coincide con l'esempio - l'unico visibile - e dove ogni "possibile" deriva da ogni "reale".

Ma non è solo, o tanto, questa differenza modale a caratterizzare la neo-logica mediale. Le stesse forme di connessione impiegate per comporre e comprendere i testi audiovisivi, usano prevalentemente una strategia analogica e di contiguità spazio-temporale (del tipo "ciò che segue anche deriva"): una video-realtà ammansita dalla costruzione del testo audiovisivo deprime la pratica abduzione di ricerca dell'indizio e di comprensione del senso. Infatti nulla, nella narrazione audiovisiva, è trascurabile, rendendo sempre più irrilevante l'operazione di selezione necessaria a conferire un senso a ciò che si vede.

Ma soprattutto, dal punto di vista logico, la comunicazione audiovisiva disinnescava uno dei principali regolatori della razionalità quotidiana.

na: il principio d'identità, inteso come stabilità ontologica dell'oggetto o del soggetto. Rendendo possibile "sopportare" visivamente duplicazioni, ubiquità, serialità, moltiplicazioni contemporanee del punto di vista, la pratica mediale spinge ad una versione plurale dell'identità. Il sogno, l'inconscio e l'audiovisivo condividono una sorta di logica simmetrica, per usare l'espressione di Matte Blanco. Scompare così il vecchio principio di non contraddizione: esso funziona solo a patto di riferirsi ad un mondo in cui gli opposti non si danno mai assieme; invece, nel mondo mediale, un attore è molti ruoli, anche contraddittori, rimanendo lo stesso e diventando ogni volta diverso; talvolta lo stesso attore si sdoppia e colloquia con un altro sé; il protagonista del *serial* muore in una puntata e riappare nella successiva, a furor di pubblico. E tutto accade senza eccessivi imbarazzi logici per uno spettatore che legge, usa e costruisce cognitivamente quella video-realtà..

Difficile diventa esercitare l'analisi, di fronte ad un testo audiovisivo. L'immagine è sempre anzitutto globale, e addirittura, per certi versi, totale. Una comunicazione per immagini è in questo senso ben diversa dalla scrittura-lettura, che avviene collegando segmenti lineari e quindi più facilmente analizzabili. L'immagine è inizialmente un tutto, che solo un raffinato esercizio permette di scomporre in analisi.

Il mondo nevrotico e immaginifico dei media audiovisivi, la convulsa e inconscia strategia dell'immagine è retta da una logica impulsiva, come il telecomando, nuova protesi del principio di piacere visivo.

Con questa logica siamo costruiti nei sistemi dell'esperienza comunicativa mediale.

#### 4.3.4. *Il testo*

Non meno impegnativo è il rapporto che si costruisce con le tipologie di testi audiovisivi. L'omologazione dei generi, la serialità dei prodotti televisivi e audiovisivi in generale, la necessità d'immediata riconoscibilità di genere e di prodotto che li accompagna produce dei testi dalle caratteristiche nuove, sempre in estrema tensione tra novità e ripetizione. Questo consente di apprezzare testi di cui siamo perfettamente a conoscenza ancor prima di vederli: l'interesse infatti si sposta alle strategie retoriche di costruzione della storia, come accade per i telefilm e i prodotti seriali in genere. E' proprio perché già si sa come procede la vicenda, che diventa interessante seguirne le variazioni, talvolta impercettibili, su un *plot* perfettamente acquisito: un sofisticato

intreccio di novità e ripetizione.

C'è una straordinaria differenza con il testo d'autore, magari studiato a scuola: se non imposta quantomeno rivoluziona un genere, ed è un testo, quello dell'autore scolastico, sempre accuratamente collocato nel contesto storico e culturale da cui proviene. Ben diverso il testo mediale, che come contesto si accontenta della competenza dello spettatore e del palinsesto della giornata; che, lungi dall'essere d'autore, per lo più riproduce i codici del genere; che è omologato, plurale, seriale, industriale come le cose che ci piace comperare e consumare.

Quello audiovisivo è un testo che si scompone e si frammenta, sia perché viene intervallato dalla pubblicità, sia perché viene interpolato dallo spettatore con incursioni nelle altre reti: sempre più spesso egli costruisce la propria visione in un flusso di immagini, che rispondono ad una logica non più testuale in senso tradizionale ma, come abbiamo detto, prevalentemente "impulsiva" ed estetica.

Inoltre il testo audiovisivo è in piena accelerazione, nel ritmo delle inquadrature e nella diegesi: dalla pubblicità ai videoclip la narrazione si muove ad una velocità ormai ampiamente al di sotto di un'inquadratura al secondo. I testi sembrano così molto più sconnessi e frammentati, anche se in realtà lo spettatore competente è perfettamente in grado di colmare le ellissi e di cogliere sia la denotazione che le connotazioni del testo.

Anche le operazioni narrative sui testi presentano delle novità non irrilevanti. Il riassunto del testo audiovisivo è semplicemente impossibile, proprio per le caratteristiche di globalità dell'immagine a cui prima facevamo cenno. Riassumere significa salire di livello nella generalità dell'enunciazione: ebbene il mondo audiovisivo lascia tutto allo stesso livello, limitandosi a ricombinare segmenti in modo rapido ed incisivo. Così si costruiscono i *promo* e i *trailers*, cioè le anticipazioni di programmi e di film. La sintesi diventa un abile *bricolage*, il riassunto è un *collage* di inquadrature, una narrazione contratta per lettori altamente competenti.

Con questa testualità siamo costruiti nei sistemi dell'esperienza comunicativa mediale.

#### 4.3.5. *L'enunciazione*

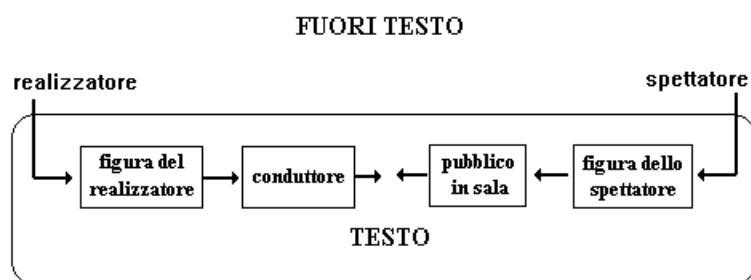
Lo sguardo in macchina, nel cinema, è una strategia rara ed evitata. Quando un attore guarda nell'obiettivo della macchina da presa co-

struisce la figura dello spettatore, mostra, pur se in una finzione, di sapere che esiste, e ne interrompe il voyeurismo latente, delude l'illusione del guardare senza essere visti, rompe l'incanto.

Nella televisione la cosa cambia: l'interpellazione diretta, il rivolgersi allo spettatore guardando nella telecamera, parlando con essa, assumendola calorosamente come il proprio interlocutore, mette in una diversa disposizione tutta la strategia enunciativa. Chi realizza la televisione mostra di sapere che esiste uno spettatore, lo evidenzia nello stesso testo televisivo, lo figura.

Il passaggio alla neotelevisione ha accentuato, rispetto al passato, la figurazione diretta dello spettatore nel testo televisivo, mostrando quasi un bisogno di interpellazione, un'esigenza di coinvolgimento. Lo spettatore, da destinatario invisibile qual era, è diventato evidente, entrando nel programma con il telefono, con un ruolo più diretto del pubblico in sala, con la chiamata degli spettatori dentro la trasmissione, con il trasferimento stesso della trasmissione in casa del pubblico.

*Fig. 6*



In questo schema<sup>17</sup> appare evidente la complessità delle figure messe in campo nell'enunciazione televisiva: il conduttore e il pubblico sono la figura testuale del realizzatore e dello spettatore, che appaiono così nel testo pur se esterni ad esso.

Considerando anche solo questo aspetto tra le molte applicazioni della teoria enunciativa alla testualità audiovisiva,<sup>18</sup> appare comunque chiaro che il testo televisivo, in particolare se viene considerato come

<sup>17</sup> Eugeni e Squadrone 1989, p.39.

<sup>18</sup> Sulla teoria dell'enunciazione vedi Genette 1972; per una sua applicazione alla comunicazione audiovisiva vedi Bettetini 1984, Casetti 1985 e 1988 e Cremonini 1988.



un sistema auto-operativo, mostra con la massima evidenza la stessa dinamica di costruzione dell'operato che abbiamo indicato per i sistemi comunicativi: nel sistema l'operatore (il *network*) costruisce un testo, cioè distingue un operato (il pubblico) a cui attribuisce la competenza distintiva di figurare il proprio simulacro (la figura del realizzatore) e questa competenza viene chiaramente esibita nella stessa costruzione del testo. Il realizzatore interpella un costruito operato a cui attribuisce la capacità di interpellare se stesso, anche se questo altro non è che la trita messa in scena dei telefoni in studio o del pubblico diligentemente entusiasta.

Con questa strategia enunciativa siamo costruiti nei sistemi dell'esperienza comunicativa mediale.

#### *4.4. Il cambiamento nella comunicazione mass-mediale*

Perché un testo audiovisivo funzioni occorre quindi aver affinato categorie, competenze, strategie particolari, eppure diffuse, più di quanto ognuno di noi sia disposto ad ammettere. Per poter vedere un telefilm è necessario che tutte queste abilità siano in funzione, altrimenti non lo si vede, non lo si guarda: lo si spegne oppure lo si legge.

La lettura, infatti, potrebbe essere una vera e propria strategia alternativa a quella della audio-visione, un diverso linguaggio che costruisce con differenti materiali un altro mondo, con altri tempi, spazi, regole. La scelta del linguaggio, l'immersione, più o meno volontaria, in un linguaggio anziché in un altro, ad esempio in quello dei media o in quello del libro, produce e condiziona una distinzione diversa, un operato/re diverso, un mondo diverso.<sup>19</sup>

Se il mondo del libro insegna lo scandirsi lineare di un tempo tripartito in passato, presente e futuro, i media inducono ad un tempo-luce, da accendere e spegnere a seconda delle esigenze, delle mode, delle occasioni. Se il mondo del libro forma ad una logica della sintesi e dell'analisi, del principio d'ordine e di identità, il mondo dei media rende possibili mondi fluttuanti tra l'essere e il non essere, elementari nella loro logica ma dalle infinite possibilità ontologiche. Se il mondo del libro addestra al rapporto con testi d'autore, singolari e contestualizzati, il mondo dei media illumina la serialità, riuscendo a sorprendere

---

<sup>19</sup> Per una descrizione delle costruzioni cognitive legate al tipo di medium usato cfr. Ong 1982 e, in forma sintetica, Baldini 1995.

senza novità. Se l'esperienza di una visione ordinaria inchioda ad una situazionalità visiva, ad una corporeità determinata, ad un ordine analitico dello spazio, il mondo dei media educa alla perdita del corpo e della stessa dimensionalità fisica, suggerendo l'esperienza di uno sguardo puro, senza legami. Di questa leggerezza del corpo è una conferma l'enunciazione interposta dello sguardo in macchina, che dice di vedere, che guarda lo schermo, lo figura e lo pensa, eppure con esso non interagisce, lasciando allo spettatore la stessa sovranità che ha l'operatore nel sistema.

Consideriamo l'operazione fin qui condotta, cioè il tentativo, piuttosto veloce e certo lacunoso, di leggere le trasformazioni necessarie al funzionamento dell'esperienza comunicativa mediale.

Anzitutto non abbiamo distinto, come qualcuno avrà già notato, il medium dal programma, dal palinsesto, dal *network*. In effetti, pur potendosi realizzare, tali distinzioni non hanno luogo, dal punto di vista dello spettatore. L'operatore costruisce un mondo nella relazione con l'operato, e in esso si installa acquisendone del tutto le strutture comunicative, cioè i codici, i generi, le strategie enunciative, le pratiche linguistiche ecc. C'è, dal punto di vista di un operatore di livello superiore (un critico, un analizzatore di programmi, il garante per l'editoria, ecc.) la possibilità di dire che il medium è fatto di palinsesti diversificati, di programmi definiti, di testualità specifiche. C'è la possibilità di analizzare una rete, un programma, un medium, ma non lo si fa più funzionare come tale. Lo si considera un oggetto di studio e non una relazione di auto-costruzione comunicativa.

Invece, nella relazione comunicativa audiovisiva costruita dallo spettatore, le strategie enunciative, le pratiche linguistiche, i codici, i generi... sono operanti ma non distinti: semplicemente funzionano, e fanno funzionare i testi, i programmi, i palinsesti almeno quanto fanno funzionare lo spettatore. Rappresentano appunto quella relazione di ritorno sull'operatore – cioè lo spettatore - contribuendo a costruirlo.

In realtà quello che abbiamo fatto è stato scomporre, in una distinzione operativa, la "realtà" dell'esperienza audiovisiva quotidiana in una auto-operazione della nostra stessa relazione distintiva.

Se precedentemente, parlando della comunicazione interpersonale, avevamo insistito sulle dinamiche di auto-conversione di un sistema comunicativo, qui, nella comunicazione audiovisiva, la relazione comunicativa altro non ha fatto che auto-operare su se stessa.

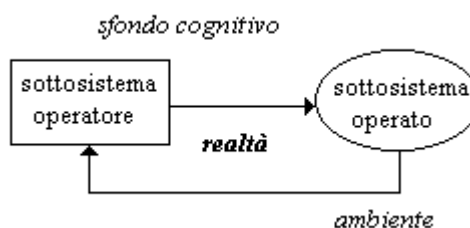
Seguiamo infatti lo schema di queste tre figure:

**Fig. 7a**

**realtà**

Nel primo momento (Fig. 7a) la situazione di trasparenza visiva, di accesso alla visione, di immersione mass-mediale è quella di semplice identità: assente ogni distinzione, esiste solo l'essere nella cosa, il pensarsi del sistema in se stesso, il navigare nel medium. La comunicazione, anche se c'è, non si vede, poiché si dà solo la situazione cognitiva di non distinzione.

**Fig. 7b**



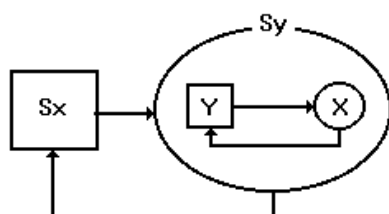
La principale complessificazione (Fig. 7b) avviene con la consapevolezza che il medium è linguaggio, cioè enunciazione, cioè costruzione, cioè comunicazione.

In questo senso il sistema si distingue in un operatore, il *network*, il programma, il discorso... e in un operato, la famigerata massa dei mass-media.

Passa cioè l'idea che esista un emittente che invia messaggi ad una massa di recettori, investiti, condizionati, modificati, "informati" da quei messaggi. In realtà già la struttura circolare di questo modello mostra bene come la massa non esista, o meglio non vi sarebbe la relazione di distinzione individuata (l'invio di messaggi da un'emittente a un insieme di riceventi) se non vi fosse una figura precisa di ricevente a guidare la stessa emissione.

E' allora in questo senso che si comprende la struttura comunicativa del sistema mass-mediale, che riproduce la costruzione inversa nel modo illustrato dalla Fig. 7c.

Fig. 7c



Qui appare chiaro che la distinzione di fondo altro non è che costruzione realizzata dall'operatore che ogni spettatore è. Non esiste un universo di messaggi che comunque agiscono e "comunicano". Questo universo è solo il sottosistema  $S_y$ , distinto appunto tra un  $Y$  che sta per l'emittente, e un  $X$  che sta per il ricevente. Quella struttura, che vede lo spettatore terminale dell'atto comunicativo, in realtà non esiste più, ma la si comprende come una strategia di costruzione dello stesso spettatore, l'operatore attivo  $S_x$ , che costruisce un operato  $S_y$  in cui egli è posizionato come operato. In realtà, a questo livello di complessificazione, si coglie chiaramente quella che chiameremmo la "responsabilità" dello spettatore. La sua competenza di spettatore viene costruita, saggiata, raffinata dal suo stesso rapporto con testi audiovisivi. La sua decisione di farli funzionare, cioè di selezionarli entro il proprio dominio cognitivo, modificandosi in questa stessa scelta, porta con sé la responsabilità di un cambiamento, di un'ineludibile trasformazione delle proprie strategie distintive: il tempo, lo spazio, le strutture logiche, testuali, enunciative vengono utilizzate per compiere distinzioni significative per lo spettatore, magari inconsapevoli, come nella Fig. 7a, magari ritenute condizionate, come nella Fig. 7b, in effetti propriamente costruite per il funzionamento adeguato di quei testi, per la completa esposizione delle potenzialità espressive dei quei mondi, come nella Fig. 7c.

Per questo, dicevamo sopra, l'analisi della comunicazione di massa poteva illustrare in modo interessante la relazione di ritorno tra  $S_x$  e  $S_y$ : come relazione di ritorno essa sembra operata da  $S_y$ , sembra subita, sembra assunta. In qualche modo lo è, poiché nel sistema l'operatore si costruisce in interazione con l'operato, in questo caso con i testi mass-mediali di tipo audiovisivo su cui ci siamo soffermati.

L'operatore, nel sistema comunicativo di massa, può anche essere il *network*. Potremmo, ma ve lo risparmiamo, pensare la comunicazione a partire dal *network* come operatore. Ne deriverebbe l'immagine di pubblico, l'idea di reazione comunicativa, l'adattamento dei programmi, l'ansia di Auditel, l'immagine della "gente" che così sovente accompagna la chiacchiera televisiva.

Qui abbiamo cercato di mostrare che il mutamento, che si decide come auto-conversione nella comunicazione interpersonale, rimanda invece, nella comunicazione di massa, al mutamento che si decide come auto-operazione. L'impresa di Barnaba non è più facile della consapevolezza di responsabilità operativa che dovrebbe assumere ogni spettatore adulto. In realtà sono due facce dello stesso processo, quello per cui la comunicazione non è una strategia di trasmissione di messaggi, ma un processo di cambiamento del sistema.

#### *4.5. La comunicazione nel medium digitale*

E' interessante notare come questo cambiamento caratterizzi in modo visibile le nuove tecnologie della comunicazione, i cosiddetti nuovi media o, come preferiamo dire, il medium digitale.<sup>20</sup>

La telematica, la computer grafica, la realtà virtuale, la tv digitale, e in generale tutta la multimedialità sono caratterizzate da una specifica trasformazione: la digitalizzazione del messaggio connessa alla computerizzazione del medium.

Con la svolta informatica e telematica siamo in presenza di un medium digitale distribuito, attraverso i personal computer multimediali, trasformativo, per la possibilità di manipolare qualsiasi dato esso generi o acquisisca, seducente, nella sua enorme, personale ed economica possibilità di archiviazione, ed inquietante, per la indistinzione che si determina tra originale e copia. A ciò si somma il processo di convergenza tra media vecchi e nuovi, attraverso l'integrazione, visibile soprattutto in Internet, di media tradizionali (scrittura, telefono, cinema,

<sup>20</sup> Sui nuovi media cfr. Bettetini e Colombo 1993 e Bettetini 1996. Non potendo addentrarci nella esposizione delle caratteristiche della rivoluzione digitale, ci limiteremo ad alcuni cenni funzionali alla verifica della linea teorica fin qui seguita. Per un approfondimento delle caratteristiche complessive della comunicazione digitale dal punto di vista cognitivo cfr. De Kerckhove 1991 e Lévy 1994, sul piano sociale vedi Rheingold 1993, e circa il passaggio ad una un po' ingenua ma suggestiva ontologia di bit, vedi Negroponte 1995.

TV) e di media informatici (computer, reti telematiche, tecnologie digitali), un processo che allarga le potenzialità del medium digitale, accelerando le trasformazioni del nostro habitat comunicativo.

Il problema da porsi è in che direzione. La nostra impressione è che si tratti di modificazioni difficili da comprendere in una concezione trasmissiva della comunicazione, ma coerenti con la prospettiva di una teoria chiusa della comunicazione. Vediamo perché.

a) Anzitutto si accentuano i processi di manipolazione del segno. L'infinita riproducibilità del messaggio digitale, la trasformabilità costante del documento, la possibilità di intrecciarlo ipertestualmente sia ad altri documenti che in quella sorta di globale ipertesto multimediale che è il Web, sono segni non trascurabili di quanto il messaggio sia offerto, esposto e affidato all'invenzione trasformatrice tanto del produttore quanto del destinatario. Non esiste un limite alla trasformazione del dato, né in uscita né in entrata: a differenza di quanto avviene nei mass-media, l'utente terminale è in grado non solo di ricevere il messaggio, ma anche di ricontestualizzarlo, adattarlo e trasformarlo secondo le proprie esigenze, non solo cognitivamente ma anche fisicamente. In questa novità il medium digitale esprime con chiarezza quanto i mass-media lasciavano solo intendere: il sistema comunicativo cambia ed è cambiato ad ogni distinzione che compie. In più vi si esprime il valore aggiunto di una consapevole decisione trasformatrice da parte dell'operatore, di una chiara intenzione non solo a farsi determinare dall'operato, ma anche ad operare su di esso, costruendo in tal modo un nuovo sistema.

b) In secondo luogo assistiamo ad un'accentuata personalizzazione della comunicazione digitale, che va riferita almeno a due diversi aspetti.

Da un lato è la rottura della linearità che caratterizzava la comunicazione mass-mediale audiovisiva, linearità che chiedeva di riprodurre, in diretta o anche nella registrazione, lo stesso percorso compiuto da chi confezionava il messaggio. Nel medium digitale è invece possibile navigare con un accesso casuale, scegliendo i percorsi sulla base dei propri interessi, avanzando e ritornando sui propri passi a seconda del livello di attenzione e di approfondimento che si vuole esprimere, in una parola spostandosi dalla testualità all'ipertestualità.

D'altro lato è lo stesso medium digitale a caratterizzarsi per una va-

riabilità della fruizione a seconda delle esigenze del destinatario. Riferendoci ai servizi di distribuzione multimediale,<sup>21</sup> diventa possibile selezionare l'offerta comunicativa, costruendo un proprio palinsesto che risponde meglio ai gusti, alle esigenze, ai vincoli dell'utente. Ma è in Internet che si assiste ad una vera e propria personalizzazione comunicativa. Grazie a software apposito, si può lasciare ad esempio che il proprio computer si colleghi ad Internet e recuperi nella Rete le notizie del giorno relative ai propri campi di interesse, giungendo così a confezionare ogni giorno un giornale su misura. In generale, sono i criteri personali di selezione che guidano la scelta nell'offerta comunicativa del medium digitale, e che pilotano la navigazione ipertestuale nella Rete. Ogni operazione compiuta nel medium digitale lascia una traccia facilmente leggibile sul proprio computer, a volerla cercare. Grazie a ciò rivedere la storia della navigazione operata, considerare l'archiviazione compiuta, valutare la complessiva raccolta di dati, fonti, software effettuata navigando, rappresenta una sorta di specchio informatico dell'elettronauta. In questo senso si estroflette con ancor maggiore evidenza la fisionomia di selezione dell'operatore, la sua personalità distintiva.

c) In terzo luogo è proprio sul fronte dell'archiviazione che si possono recuperare altri spunti interessanti per valutare la trasformazione operata abitando nel medium digitale. Il costo bassissimo dei supporti di memorizzazione informatica, dalle memorie di massa, ai floppy, ai CD, ai CD registrabili, al DVD, sono un invito alla conservazione. Non si tratta sempre di un'operazione facile, spesso si incontrano perdite ed errori, ma nel complesso la possibilità di archiviare tutto sta profondamente cambiando la natura della nostra comunicazione.<sup>22</sup> In questo il medium digitale prosegue il cammino di archiviazione totale e perpetua la conseguente amnesia messo in atto dai mass-media. La novità, tuttavia, sta nella disponibilità costante dei dati, non immagazzinati in qualche archivio RAI o Mediaset, ma presenti sul proprio computer, rintracciabili attraverso facili e potenti sistemi di ricerca. E ciò è ancora più vero considerando quell'enorme disco fisso che è Internet, con i suoi motori di ricerca e con la possibilità, legata appunto

---

<sup>21</sup> Ci riferiamo con questo termine alla possibilità di far giungere al destinatario, via satellite, cavo o fibra ottica, documenti multimediali nella forma del *video on demand* o *pay per view*.

<sup>22</sup> Sul tema dell'archiviazione informatica vedi l'ancora attualissimo Colombo 1986.

al basso costo della memoria di massa del Web server, di tenere a disposizione, se non tutto, moltissimo di quanto vi è in Rete.

Va detto che tale possibilità deriva anche dalla tecnologia messa in atto nella Rete, bene illustrata da un'immagine di Negroponte. A differenza di quanto avviene in una biblioteca, in cui, quando si prende a prestito un libro, esso non è più a disposizione degli altri utenti finché non viene restituito, in Internet chi prende a prestito un dato in realtà ne fa una copia, e la trasferisce sul proprio computer: lascia cioè a disposizione degli altri il dato che ha prelevato. Ebbene, tutto ciò è possibile perché nel medium digitale, e in Internet in particolare, la tecnologia client-server ha messo a punto un sistema in cui è il programma residente nel computer destinatario a rigenerare il documento, a partire da una serie di istruzioni elementari. Il documento non viaggia nella Rete come appare, ma ogni computer client lo rigenera, talvolta in modo sensibilmente diverso, a seconda del browser installato e del sistema in uso. Ebbene, si tratta di una realtà che viene comunicata e rigenerata da ogni ricevente, in modo autonomo e talvolta specifico, una metafora, nemmeno tanto velata, della auto-produzione di realtà da parte di ogni sistema, a partire da perturbazioni comuni, ma in rapporto a sfondi cognitivi – e quindi sistemi – diversi.

Come dice de Kerckhove le tecnologie digitali sono tecnologie dell'intelligenza, mentre quelle analogiche come la fotografia, il cinema, il video, la radio, la stampa sono tecnologie della memoria: esse infatti, come il cervello, sostituiscono il *replay* con il *remake*, la riproduzione del messaggio con una nuova generazione del dato.

d) C'è un ultimo aspetto che merita una breve riflessione. Nella comunicazione mass-mediale, ma prima ancora in quella del testo scritto, si sono sedimentati culturalmente e socialmente dei criteri di autenticazione delle notizie. Se qualcosa è scritto, ha un valore ("ho letto da qualche parte che..."): il costo culturale ed economico della pubblicazione di un libro giustificava, almeno un tempo, questa semplicistica identificazione tra scrittura e autorevolezza. Se appare una notizia in un telegiornale, con un analogo processo siamo portati a ritenerla credibile, fondata e controllata. E' l'etica giornalistica, la credibilità di una testata, il danno anche economico che deriva da un'eventuale smentita, a giustificare questa non meno semplicistica identificazione tra notizia giornalistica e verità.

Ma quando leggiamo una notizia sul monitor del nostro computer,



in una pagina Web, o in una lista di discussione, possiamo compiere lo stesso elementare processo di identificazione, sapendo che anche noi, quasi senza fatica e con pochissimo costo, potremmo immettere in Rete notizie del tutto inventate, senza che nessuno ce lo impedisca? Quello dell'autenticazione delle notizie in Internet è un problema serio, che richiederebbe ben altre considerazioni. Tuttavia serve, ai nostri scopi, per illustrare un paradosso, non tanto della comunicazione digitale, quanto di quella mass-mediale. In Rete abbiamo bisogno di controllare i dati che riceviamo, non possiamo nutrire un'ottusa fiducia sul fatto che la semplice pubblicazione basti a garantire l'autenticità di ciò che si comunica. Da qui nasce l'esigenza di controllare le fonti e la sua attendibilità istituzionale, di ricercarne altre, di operare possibili verifiche incrociate, ecc. Eppure, quello che appare paradossale, è che raramente riteniamo sia necessario farlo per quelle notizie che giungono da altri media. La personalizzazione della comunicazione nel medium digitale e la facilità nella costruzione e nella manipolazione del dato, spingono ad una giusta cautela: ma non meno costruita è la realtà della comunicazione di massa, non meno manipolabili e manipolati i dati che utilizza. In questo senso il sospetto che giustamente accompagna la comunicazione nel medium digitale, posta anche la sua novità, dovrebbe servire a portare alla luce l'analogo processo di costruzione della realtà comunicativa in ogni altra situazione. E' un sospetto che, se non altro, dovrebbe servire a renderci consapevoli delle istanze di autenticazione che ognuno di noi mette in gioco nel dare o nel togliere credito ad una notizia.

In conclusione possiamo dire che l'immersione nel medium digitale rende visibili, nei processi comunicativi, alcune caratteristiche che la comunicazione interpersonale e mass-mediale avevano sostanzialmente offuscato. Costantemente inseriamo, nel sistema comunicativo che siamo, eventi che ci cambiamo, costantemente adattiamo allo sfondo cognitivo del sistema le diverse perturbazioni selezionate come messaggi, costantemente rigeneriamo distinzioni sistemiche processando informazione, costantemente dobbiamo chiederci che realtà sistemica si sta costruendo, in assenza di un criterio esterno che ci garantisca su una qualche verità. Tutto ciò avviene sempre. Vivere nel medium digitale aiuta ad averne consapevolezza.

### 5. *Il cambiamento comunicativo*

"Il linguaggio non è stato inventato da qualcuno solo per la comprensione di un mondo esterno e non può, pertanto, essere usato come uno strumento per rivelare tale mondo. Al contrario, è all'interno del linguaggio stesso che l'atto conoscitivo, nella coordinazione comportamentale che costituisce il linguaggio, ci offre il mondo a portata di mano" (Maturana e Varela 1984, pp.190-191).

Il linguaggio, nel percorso che abbiamo compiuto, si è introflesso. Da strumento di trasmissione tra un dentro e un fuori (o un altro), è divenuto auto-operazione, strategia di costruzione di un mondo che modifica lo stesso costruttore.

Ciò accade in modo particolare quando si ha a che fare con sistemi comunicativi. Ogni linguaggio, infatti, serve a fabbricare mondi, ma sono i sistemi comunicativi ad utilizzare il linguaggio nel modo più creativo: costruendo cioè un altro produttore di linguaggio.

Come l'uomo con la bombetta di von Foerster, ogni sistema comunicativo costruisce un operato che costruisce, a sua volta, inversamente, la stessa distinzione su cui è nato il sistema: la relazione sistemica fondamentale si riflette su di sé con una simmetria inversa.

Partendo da questa idea di sistema comunicativo, è stata la stessa nozione di comunicazione a vacillare, a resistere, e infine a cessare. Un'idea trasmissiva, fluida, idraulica di comunicazione non ha più luogo se consideriamo non l'esistenza di (s)oggetti in relazione, ma sistemi che generano la propria chiusura attraverso distinzioni operative su se stessi.

Cambiare idea di comunicazione, allora, ha comportato affrontare una serie non piccola di connesse trasformazioni, tanto è strategica, nel nostro sistema culturale, la nozione trasmissiva di comunicazione.

Quale trasformazione, quale "cambiamento" culturale è stato proposto? Potremmo indicarlo così:

a) La comunicazione è sempre e solo una costruzione di qualcuno/cosa: è una costruzione chiusa, dove non è possibile controllare che la "trasmissione" sia stata "adeguata";

b) la comunicazione, quindi, non è un rapporto tra due o più soggetti, ma l'esperienza di una doppia chiusura interna ad uno stesso sistema;

c) dobbiamo allora cessare di pensare che esistano sistemi in sé comunicativi o non comunicativi. La comunicatività è una decisione dell'operatore, cioè del sistema che si costruisce come sistema comunicativo;

d) la comunicazione dipende allora da una decisione, meglio da due: la distinzione operativa, che è sempre una decisione pragmatica, e l'attribuzione della competenza comunicativa sia all'operatore che a ciò che viene distinto;

e) la comunicazione non è simmetrica. Può aver comunicato uno dei partner comunicativi e non l'altro;

f) non c'è infatti modo di sapere se e come un partner comunicativo ha "ricevuto" i messaggi inviatigli. Ogni tentativo di controllo sarà solo una ricostruzione interna del modello di ricezione che si ritiene ottimale. Niente di più.

Essere sistemi comunicativi, pensarsi dentro e come sistemi comunicativi non è facile. L'alternarsi di auto-operazione e di auto-conversione caratterizza infatti in modo costante i sistemi comunicativi, che per la loro complessità sono più instabili, più fluidi, più bisognosi di continui adattamenti, di costanti correzioni.

Perché esistano sistemi comunicativi, se vale la teoria che qui li ha descritti, occorre tuttavia non solo mutare l'idea della comunicazione, ma anche, verrebbe da dire, mutarne la pratica, se non sapessimo che ogni idea è anche un'operazione.

Che conversione, che mutamento, che trasformazione esige una teoria chiusa della comunicazione?

Pensarsi come sistemi comunicativi richiede l'abbandono di una referenzialità esterna su cui misurare la verità di ciò che si comunica. Richiede una perdita di centralità che si converte nella umiltà della chiusura sistemica. Richiede la sostituzione dell'idea trasmissiva con il progetto costruttivo di comunicazione. Richiede la fine della pretesa di conoscere l'operare del contenuto trasmesso, e cioè la sostanziale opacità dell'atto comunicativo. Pensarsi come sistemi comunicativi richiede poi una diversa idea di linguaggio, inteso come mondo e non come strumento. Richiede una cooperazione e quindi una effettiva corre-

sponsabilità nella costruzione dei prodotti comunicativi. Richiede la disponibilità a farsi cambiare, anche e contro la propria consapevole volontà, perché il gioco comunicativo ha ritorni impensati e produce mutamenti insospettabili. Infine richiede l'idea, impegnativa e sofferta, che non siamo noi a comunicare: lo fa il sistema che via via siamo.

Anche la più lubrificata e la più seducente trasmissione non decide in nulla il risultato di una comunicazione: solo il cambiamento del sistema testimonia l'avvenuta, effettiva pratica comunicativa. Solo l'auto-operazione che ci scopre diversi, solo l'auto-conversione che ci mostra identici, solo lo stato differente dei sistemi che noi e tutto ciò che comunica siamo, solo questo può attestare che è accaduto qualcosa, può testimoniare che ha avuto luogo quella costante strategia di stabilizzazione che chiamiamo comunicazione.