



PENSIERO CRITICO

La rivincita degli integrati

Vanni Codeluppi

In una società che appare essere sempre più dominata dalla personalizzazione e dall'individualismo, esiste ancora qualcosa che possa essere chiamato cultura di massa? È vero che la diffusione del Web ha enormemente potenziato negli ultimi anni le possibilità espressive di ciascun individuo, ma è anche un dato di fatto che l'industria culturale continua più che mai a sfornare prodotti che ottengono un enorme successo commerciale attraverso la loro diffusione a livello planetario. È il caso dunque di domandarsi se può esserci ancora uno spazio oggi per una riflessione sulla cultura di massa. E con esso anche uno spazio che possa consentire lo sviluppo di una visione critica di tale cultura.

La ricerca sulla cultura di massa in Italia ha probabilmente il suo testo fondativo in *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco. Tale testo è uscito nel 1964 e, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla pubblicazione, è stato esplorato a fondo da venti autori in un volume curato da Anna Maria Lorusso: *50 anni dopo Apocalittici e integrati di Umberto Eco* (Alfabeta 2 - Derive Approdi, pp. 149, euro 16). Se dopo tanti anni ci si interroga ancora su *Apocalittici e integrati*, è probabilmente a causa della proposta formulata da Eco in questo volume di guardare alla cultura di massa delle società avanzate da una nuova prospettiva. Una prospettiva basata sull'idea che, come ha sottolineato Gianfranco Marrone, uno dei venti autori del volume curato da Lorusso, «Per studiare la cultura di massa e i suoi media bisogna arretrare lo sguardo, e andare in cerca non delle verità dell'ultimo momento, delle variazioni di superficie delle cose e delle idee, delle forme e degli stili, ma degli schemi invariati su cui queste stesse mutazioni si fondano». Eco dunque ha arretrato lo sguardo per poter osservare meglio ciò su cui si concentrava la sua attenzione.

La mente incarnata

Grazie all'approccio che ha adottato, Eco, come ha osservato Lorusso nella sua introduzione, ha potuto studiare i contenuti dei media e mettere in evidenza che essi sono un oggetto che va considerato molto seriamente. Possiedono cioè la stessa dignità della cultura tradizionale. Ma Eco ha anche mostrato in *Apocalittici e integrati* che il funzionamento dei media dev'essere esaminato, più che in termini di effetti prodotti sui destinatari del messaggio, all'interno di un circuito sociale nel quale produzione e ricezione interagiscono reciprocamente. E nel quale dunque chi riceve il messaggio è in grado anche di modificare quest'ultimo. Si tratta dell'idea del primato dell'interpretazione del lettore e dello spettatore, un'idea sulla quale Eco ha basato gran parte della sua riflessione semiologica successiva. È un'idea comune che attraverso la quale Eco, come ha osservato un altro dei venti autori coinvolti da Anna Maria Lorusso e cioè Marco Belpoliti, ha mostrato in *Apocalittici e integrati* che poteva affrontare la cultura di massa senza essere né un apocalittico, né un integrato.

Eco nel volume *Apocalittici e integrati*, più che proporre un metodo di lavoro, l'ha mostrato in azione, utilizzando per analizzare numerosi casi, che vanno ad esempio da Superman a Charlie Brown, da Sandokan a Rita Pavone. L'ha applicato cioè a vari prodotti che l'industria culturale aveva creato e lanciato con successo sul mercato. Ci si può però domandare se oggi sia ancora possibile ragionare in questi termini, dato che la diffusione dell'uso del Web ha radicalmente modificato il concetto di prodotto culturale e la relazione che gli individui possono avere con esso.

A cinquant'anni dalla pubblicazione del testo di Umberto Eco, un sentiero di lettura sulla cultura di massa nell'era della Rete

A dire la verità, Eco in *Apocalittici e integrati* intuiva già quello che è successivamente avvenuto e parlava della necessità di studiare i media nelle loro correlazioni, cioè considerando la loro natura intermediale, il loro «tradursi» reciprocamente. Ma l'espansione del Web ha enormemente potenziato le capacità relazionali dei media, modificando profondamente lo scenario culturale. Oggi, infatti, i prodotti culturali operano in una dimensione che è quella del network, in cui devono assumere molteplici forme e vivere infinite vite. E in cui anche il pubblico non è più passivo, ma si iscrive totalmente all'interno del processo di produzione dell'immaginario culturale.

È necessario dunque chiedersi se un approccio come quello proposto da Eco oggi possa essere ancora adottato. La risposta è complessa, ma alcuni significativi spunti di riflessione su questa questione ci vengono offerti da Nicola Dusi nel suo recente volume *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni* (Mimesis, pp. 253, euro 22).

Dusi si interroga su come i numerosi cambiamenti intervenuti nel sistema mediatico contemporaneo abbiano portato l'analisi semiologica a ripensare i suoi tradizionali strumenti di analisi. Ciò ha voluto dire porsi soprattutto il problema del rapporto tra testo audiovisivo ed esperienza cognitiva, sensoriale e affettiva dello spettatore. Non a caso Dusi ha affrontato nel suo volume l'analisi di numerosi casi (che appartengono a diversi ambiti mediatici: cinema, trailer, serie televisive, videoarte, ecc.) e l'ha fatto condividendo soprattutto l'idea della semiologia contemporanea che la mente è «mente incarnata» e dunque quando sperimenta l'atto di visione è strettamente legata al mondo e ai sensi del corpo umano.

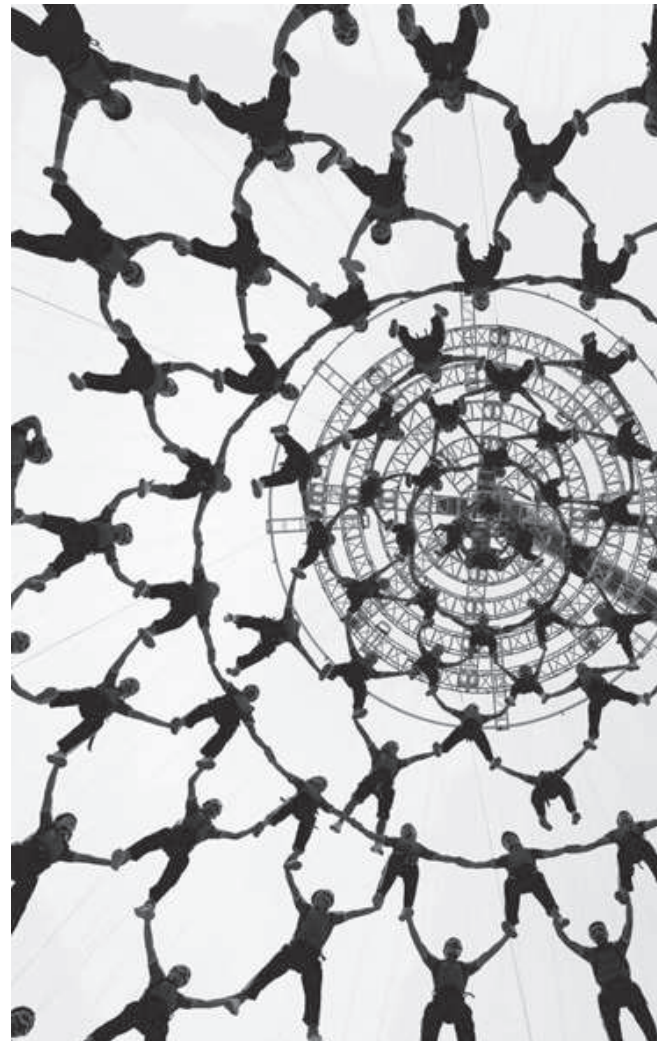
Il tempo sospeso del Grande Fratello

Un'altra interessante riflessione sulla cultura di massa contemporanea è stata sviluppata da Letteria G. Fassari, docente alla Sapienza Università di Roma, sui candidati al reality show *Grande Fratello*, un prodotto esemplare della cultura mediatica contemporanea in quanto pienamente intermediale. Fassari ha scelto di sondare con vari strumenti di ricerca oltre 700 partecipanti ai provini di selezione del *Grande Fratello*. I principali risultati del suo lavoro sono contenuti nel volume *Poplife. Il realismo tra mimetismo e chance sociale* (Carocci, pp. 117, euro 13), dal quale emerge un'esplicita analisi critica, che però è relativa, più che ai contenuti del programma considerato, alla condizione di vita dei candidati che aspirano a entrare nel programma stesso. Una condizione nella quale le persone hanno la necessità di riuscire a collocarsi all'interno di un flusso informativo in cui lavorare e comunicare tendono a coincidere. Diventa pertanto fondamentale per esse saper comunicare al meglio con il prossimo. Anche perché ciò oggi non è una semplice richiesta proveniente dalla società, ma un vero e proprio obbligo sociale imposto dalle retoriche della creatività e della performance. Il dovere degli individui di adattarsi a dei ritmi che vengono loro imposti dall'esterno non riguarda dunque più solamente il tempo di lavoro, ma l'intera esistenza.

In questa situazione, per i candidati al

Grande Fratello il modello del reality si presenta come una rassicurante via di fuga da una realtà che offre ben poche opportunità di realizzare un proprio progetto di vita. Ovvero si presenta come uno «spazio sospeso» nel senso in cui lo intendeva lo psicoanalista Donald Winnicott, in quanto si tratta di un luogo che non appartiene né alla realtà esterna, né al mondo interiore del soggetto. In esso, infatti, ci si nasconde, si sospende il giudizio su di sé e si può anche provare a reinventarsi. Insomma, la casa del *Grande Fratello* è vista da coloro che aspirano ad entrarvi anche come uno spazio in cui è possibile sottrarsi al mondo della produzione e dell'utilità produttiva e in cui, persino, è possibile sferrare un attacco «alla vittoria del principio del lavoro in un mondo in cui il lavoro non c'è più».

Fassari si domanda cosa possa succedere qualora questo orientamento verso la fuga dalla realtà diventi permanente. Qualora cioè, come oggi spesso accade alle generazioni più giovani, l'intera vita venga affrontata cercando continuamente di entrare in un qualche «spazio sospeso». La sua risposta è influenzata da alcune recenti riflessioni sviluppate in ambito psicoanalitico, per le quali un orientamento di questo tipo indebolisce nell'individuo la spinta all'azione esercitata dall'immaginario e determina dunque una grave crisi della capacità di generare forza creativa.



SAGGI • «L'immagine politica» negli anni Settanta di Christian Uva per Mimesis

Il potere biopolitico del visuale

Alessandro Santagata

Le immagini possono essere armi con le quali costruire il discorso del potere, svelarne le contraddizioni e articolare la resistenza. L'ultimo libro di Christian Uva, studioso di storia del cinema e di storia politica italiana, ci riporta alle origini di questa riflessione, a quegli «anni Sessantotto» che, proprio grazie alle immagini dei film, dei videotape e della fotografia militante, sono entrati a far parte dell'immaginario nazionale (*L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, pp. 284, euro 24). Punto di partenza della ricostruzione è il ruolo svolto da alcune riviste nell'elaborare il discorso del «contropotere». Per Goffredo Fofi e Paolo Bertetto, redattori di «Ombre rosse», il cinema deve essere piegato alle esigenze della lotta di classe.

Il modello di riferimento, da superare «a sinistra», sono i documentari di Gregorotti, che con il suo documentario *Apollon* ha portato sugli scher-



L'uso «alternativo» di foto e televisione. Tra sperimentazione e «guerriglia semiologiche»

mi il conflitto di fabbrica. Contro il cinema «di partito» dell'Unitelme del Pci e la filmografia d'autore, il film-ciclostile si afferma dunque come uno strumento di controinformazione che, riprendendo la lezione di Debord e Godard,

intende «mordere la realtà» attraverso la rappresentazione delle lotte nelle università e nelle officine. Un momento chiave è rappresentato dalla strage di piazza Fontana.

Nell'indagine delle reazioni provocate dalle prese di posizione della stampa e del potere politico, Uva racconta come la mobilitazione del Comitato cineasti contro la repressione abbia coinvolto attori e registi del calibro di Volontè, Petri, Bertolucci e Pasolini. Quest'ultimo supervisionò il progetto di Lotta continua *12 dicembre*, con il quale l'organizzazione approda al campo della cinematografia militante con il fine di smontare le argomentazioni della stampa borghese sulla bomba e i suoi esecutori.

Di tutt'altro tipo sono invece prodotti come *Pagherete caro pagherete tutto*, una cronaca degli scontri dell'aprile 1975 a firma del Collettivo cinema militante di Milano, e *Filmando in città* - Roma 1977, ultima opera cinematografica legata al gruppo di (ex) Lotta continua. Siamo ormai alle ultime battute del film-ciclostile e anche in Italia la tec-

nologia video sta rivoluzionando l'informazione con l'allargamento della platea degli operatori «dal basso». Roberto Faenza va teorizzando la «guerriglia televisiva», il movimento femminista si è appropriato della macchina da presa e il movimento del '77 combatte la sua battaglia d'immagini contro i sostenitori degli «opposti estremismi».

In tale contesto si colloca *Anna* di Alberto Grifi, probabilmente il risultato migliore della video-arte di movimento. Presentata in forma ridotta al Festival di Berlino del 1975, questa produzione sperimentale consiste nella registrazione di circa undici ore della vita di una tossicodipendente incinta e senza fissa dimora. Quello di Anna - spiega Uva - è un «corpo indocile» che esprime un'istanza radicalmente antagonista alla biopolitica del potere. Il merito del regista sta nell'aver portato all'estremo il desiderio di realismo, fino allo svelamento dell'inconciabilità tra il progetto politico dell'autore e la vita nuda del «sottoproletariato». Nel cuore del decennio la