

Peter Watkins  
Media Crisis

(traduzione dal francese di Roberto Verace)

## Introduzione

A preludio, può essere forse utile evocare l'evoluzione della mia personale coscienza sulla crisi dei media, e i miei primi tentativi per affrontarla.

Quando non ero ancora che un principiante, gran parte del cinema commerciale e della televisione degli anni '50 e dell'inizio degli anni '60 mi appariva già estremamente artificioso e convenzionale, e il pubblico destinatario di programmi prevaricatori e predeterminati.

Verso la fine degli anni '50, mentre sperimentavo lo stile "cine attualità" dei miei primi film, mi ricordo che uno dei miei principali obiettivi fu di sostituire al processo artificiale di Hollywood e delle sue costruzioni luminose i visi e le emozioni di persone autentiche. In particolare, è stata l'ambizione di un film come *The Forgotten Faces* (Id., Gran Bretagna, 1960) nel quale, per ricreare gli eventi della sollevazione in Ungheria del 1956, come se si sviluppasse davanti alla macchina da presa dei cinegiornali, lavorai con "persone comuni". In realtà, girammo nei sobborghi di Canterbury (Kent).

Un'altra dimensione del mio lavoro, iniziata con questo film "ungherese" e sviluppata nel corso degli anni '60, fu di proporre un modo per opporsi agli effetti delle ricostruzioni storiche d'appendice e delle informazioni televisive, condividendo col pubblico un'altra maniera di esplorare e di presentare la storia, e particolarmente la propria storia, passata o presente.

Mi sembrava, già a quell'epoca, che i mass media audiovisivi (MMAV) fossero diventati una specie di soprasistema che ingloba il processo sociale apparente e che approfitta del potere enorme di costruirlo (e di snaturarlo). Il silenzio, imposto dalla televisione del tempo, sul dossier della corsa agli armamenti nucleari è, da questo punto di vista, particolarmente significativo. In tal modo, il mio lavoro si è orientato verso l'obiettivo di trovare delle forme atte ad aiutare il pubblico a liberarsi di questo sistema repressivo, a staccarsi dai nuovi miti mediatici dell'"obiettività", della "realtà" e della "verità", e a ricercare i propri processi alternativi di informazione audiovisiva.

Le realizzazioni di *Culloden* (*L'ultimo degli Stuart*, Gran Bretagna, 1964) e di *The War Game* (id., Gran Bretagna, 1966) erano basate su questi postulati di base o, quantomeno, sulle loro formulazioni iniziali. Nel primo film, ho adottato lo stile delle attualità televisive diffuse durante la guerra del Vietnam per fornire un carattere familiare a scene che evocavano una battaglia del XVIII secolo, nella speranza che questo anacronismo contribuisse, allo stesso tempo, a scalzare i fondamenti stessi del genere.

Il mio secondo film è stata la prima delle mie opere ad unire volontariamente forme filmiche antagoniste (una serie di interviste statiche con personalità dell'establishment, illuminate con luce artificiale, violentemente contrastanti con sequenze alternate simulanti un attacco nucleare). Nonostante questo potesse essere applicato all'una o all'altra forma, quale rappresentava la "realtà"? Le finte interviste nelle quali delle persone citano vere dichiarazioni di personaggi pubblici, o le scene girate come sequenze d'attualità in una guerra che non aveva mai avuto luogo?

Con *Punishment Park* (id., USA, 1970), ho cercato di mettere in atto alcuni metodi impiegati in *Culloden* in un contesto contemporaneo, aggiungendo una dimensione allegorica all'effetto di "distanziamento" voluto. In che modo un film, così "reale" come appariva questo "documentario", poteva essere "reale", se lo stesso quadro dell'azione (un Parco della Pena negli Stati Uniti) non esisteva?

In *Edvard Munch* (id., Norvegia, 1973), ho aggiunto molti elementi personali e soggettivi alle regole di rappresentazione e montaggio dei film biografici.

Solamente verso la metà degli anni '70 ho iniziato a comprendere la struttura e il ruolo problematici della Monoforma (che io stesso avevo impiegato). La maggioranza dei miei successivi film, *The Journey* (id., un film internazionale sulla pace, 1983-86), *The Freethinker* (id., Svezia, 1992-94), *La Commune* (id., Francia, 1999), costituiscono altrettanti tentativi mirati ad emanciparmi totalmente da questa formula.

In sintesi, il mio lavoro, con (essenzialmente) attori non professionisti, è sempre stato motivato dal desiderio di aggiungere una dimensione e un processo che ancora mancano alla televisione attuale: ciò che permette al pubblico di partecipare direttamente, seriamente ed in profondità, ai mezzi d'espressione di questo medium per analizzare la storia, passata, presente o futura.

Questo spiega la mia costante preoccupazione per ampliare ed arricchire quanto possibile la relazione tra spettatori e mass media audiovisivi (compresi i miei film), ed offrire al pubblico l'opportunità di partecipare a questo lavoro. Ho cercato dei processi che permettessero agli spettatori, quanto a me stesso, di evadere dai limiti del piccolo schermo come dal tradizionale formato piramidale del documentario. Processi che hanno implicato la sperimentazione di differenti metodi d'alienazione o di messa a distanza, associati ad un intenso ed esigente investimento da parte dall'"attore"..., affinché i fili della storia, il passato ed il presente, potessero finalmente ttersi.

### **Cinque anni più tardi: la crisi dei media**

Nel 2003 ho completato la mia analisi sulla crisi dei media e l'ho diffusa in rete sul mio sito Internet. Essa è stata tradotta nel 2004 da mio figlio Patrick e pubblicata, nello stesso anno, da Alain Dichant nelle edizioni Homnisphères. Ad eccezione della presentazione, questa nuova edizione di *Media Crisis* (consultabile anche sul mio sito Internet) differisce poco dalla versione originale. Ma, dal 2003, la crisi nei media audiovisivi si è considerevolmente aggravata. Qualcuno, se non tutti i problemi legati ai mass media audiovisivi (MMAV) che avevo sollevato quattro anni fa hanno assunto dimensioni catastrofiche. Spero che questa nuova versione aggiornata permetta di apportare nuovi chiarimenti su una crisi che non fa che peggiorare.

Secondo un articolo della stampa inglese del febbraio del 2007 (*The Guardian Weekly*), l'ambiente scientifico ha lanciato il suo più acuto grido d'allarme, dichiarando che se i gas causa dell'effetto serra non fossero diminuiti rapidamente, tra qualche decennio avremmo dovuto confrontarci con cambiamenti climatici disastrosi. Se l'aumento delle emissioni proseguisse al ritmo attuale, concludeva il rapporto finale di un gruppo di esperti delle Nazioni Unite, le temperature medie potrebbero aumentare di 4 gradi centigradi sull'insieme del pianeta, e perfino di 6,4 gradi centigradi alla fine del XXI secolo. Le previsioni, dunque, si rivelano più allarmanti del previsto, soprattutto perché gli scienziati hanno scoperto che i continenti e le masse oceaniche stavano diventando sempre meno recettivi nell'assorbire il biossido di carbonio.

Il rapporto del Gruppo di esperti intergovernativi sull'evoluzione del clima (GIEC) è stato elaborato e redatto da centinaia di scienziati del mondo intero, ed è stato approvato dall'insieme dei governi del pianeta. Se ne deduce che l'attività umana è ampiamente colpevole e responsabile di questo stato di fatto. Il direttore del Programma per l'Ambiente delle Nazioni Unite ha dichiarato: "Il febbraio 2007 sarà ricordato come la data che ha messo un termine definitivo alle domande sulla responsabilità dell'attività umana".

Quest'ultima informazione sulla crisi globale dell'ambiente consegnata dai media omette di menzionare un'altra domanda cruciale, un'interrogazione che è egualmente in rapporto con l'attività umana, ma che ciò nonostante non è mai dibattuta pubblicamente: il ruolo dei MMAV in questi stessi problemi.

Nella stragrande maggioranza, la società rifiuta sempre di riconoscere il ruolo della forma e dei processi di diffusione e di ricezione delle produzioni dei MMAV. Ciò significa che le forme di linguaggio che strutturano i messaggi dei film o dei programmi televisivi, come gli interi processi (gerarchici o altri) di diffusione all'attenzione del pubblico sono completamente ignorati e non sono oggetto di dibattito.

Conseguentemente a questa assenza di dibattito critico pubblico, più del 95% dei messaggi diffusi dai MMAV sono strutturati secondo il principio della Monoforma.

La Monoforma è diventata il solo linguaggio utilizzato per pubblicare e strutturare le opere cinematografiche, le emissioni televisive, i telegiornali, i romanzi d'appendice, le soap opera, le commedie, i reality show... così come la maggior parte dei documentari, praticamente tutti sottomessi ai codici e agli standard rigidi che provengono direttamente dal cinema hollywoodiano. Ne risulta una forma di linguaggio caratterizzata da: uno spazio frammentato, ritmi ripetitivi, una macchina da presa in movimento perpetuo, un montaggio rapido e alternato, un bombardamento di suoni densi e aggressivi, e una mancanza di silenzio e di spazio di riflessione.

Tra i professionisti dei MMAV regna un silenzio assordante attorno all'impatto della Monoforma sulla società in generale e alle correlazioni tra la Monoforma e la crisi ambientale. I MMAV rifiutano di parlare di questi problemi, sia nei programmi televisivi e cinematografici, che nel quadro dei dibattiti pubblici.

Allo stesso modo, questo silenzio è rafforzato dalla reticenza (con un eufemismo...) del sistema educativo contemporaneo nel voler discutere la natura dei MMAV in termini critici e, più particolarmente, nell'analizzare l'impatto che può avere la Monoforma. Di questo impatto, anzi, la maggioranza degli insegnanti d'oggi sembrerebbe appena cosciente e per nulla coinvolta.

Sul ruolo dei MMAV anche la maggioranza dei movimenti politici alternativi (Associazioni, ONG, ...) mantengono il silenzio. Benché qualcuno ammetta talvolta che i MMAV possono avere della reticenza sull'informazione (la corsa agli armamenti, ad esempio) o che i MMAV possono avere un'influenza su certi avvenimenti (la guerra in Iraq), la maggioranza non tiene conto dell'impatto generale dei MMAV sulla società, ancora meno della loro relazione diretta con la crisi ambientale.

Infine, il silenzio intorno alla crisi dei media è mantenuto dalla maggioranza degli eventi mediatici internazionali pubblici, come i festival cinematografici, i forum documentaristici, i festival televisivi specializzati, i mercati audiovisivi e i sedicenti "congressi mondiali" che sono sempre più numerosi. Questi eventi giocano un ruolo centrale nella crisi dei media poiché sono strutturati in modo da evitare il dibattito significativo col pubblico ma, all'opposto, rinforzare l'assorbimento dei materiali collegati alla Monoforma. La stragrande maggioranza dei festival programma 200 o 300 film in 4 o 5 giorni di proiezioni, spesso obbligando lo spettatore a correre da uno spettacolo all'altro. Durante queste manifestazioni, gruppi di discussione animati da esperti, "master-class" diretti da registi riconosciuti e sedute di "pitching"<sup>(1)</sup> sono imposte in modo autoritario. I dibattiti sul ruolo dei MMAV nella società contemporanea sono molto rari, se non inesistenti, e la Monoforma non vi è mai menzionata.

Questi eventi internazionali, sconosciuti al grande pubblico in generale, sono una dimostrazione della potenza dell'industria dei MMAV.

A titolo d'esempio, più di 500 delegati di MMAV di 20 differenti paesi si sono riuniti a Manchester (Inghilterra) nel 2006 per il "World Congress of Science and Factual Producers" ("Congresso mondiale della Scienza e dei Produttori Fattuali"). Vi si trovarono riuniti dirigenti esecutivi e produttori di: ABC inc., Australian Broadcasting Corporation, ARTE France, BBC, BBC Motion Gallery, BBC Scotland, BBC World Wide, Canadian Broadcasting Corporation, Channel 4, Channel 4 International, Channel Five, Cineflix, International Distribution, Danish Broadcasting Corporation, Discovery Channel Canada, Discovery Communication, Discovery International, European Broadcasting Union, Exploration Production/CTV, France 5, Freemantle Media, German United Distributors, Granada, KCET, Media International Corporation, NDR-Norddeutscher Rundfunk, National Geographic Channel, National Geographic Channel International, National Geographic Channel Specials, National Geographic Channel Television, National Geographic Channel Television International, NHK, NOVA WGBH, NRK, ProSieben Television, RDF Rights, RTBF, RTE-Ireland Public Service Broadcaster, RTI, RTI SpA, SBS Independent, Smithsonian Networks, Société Radio Canada, Südwestrundfunk TV, SVT, Swedish Educational Broadcasting Company, Swiss

National Public TV, SWR TV, The History Channel, Thirteen/WNET New York, Twin Cities Public Television, UKTV, UR, VisionTV and S-VOX Company, VRT, VRT-Canvas, WDR, WGBH, WGBH International, YLE Finnish Broadcasting Company, ZDF/German TV...

Tra i mega festival, vi è il Congresso Mondiale (per la televisione) dei produttori di trasmissioni storiche, il Congresso Mondiale dei produttori di trasmissioni artistiche (arte e performance), il Banff (Canada), Festival Internazionale della televisione... Ogni anno, molte migliaia di professionisti dei media si ritrovano in queste manifestazioni e decidono le ultime produzioni. È in questi incontri che l'ideologia dei MMAV, basata sul consumismo, è concordata e preparata su scala mondiale, che la sua forma e i suoi contenuti vengono decisi, che i suoi programmi prioritari trovano definizione.

Avvenimenti come questi danno un'espressione tangibile alla repressione esercitata dai MMAV, perché è (ancora) durante queste grandi celebrazioni che si impongono i compromessi. È qui che i realizzatori si sottomettono all'esercizio umiliante del "pitching", a sforzi patetici per ottenere il privilegio di pranzare con un responsabile dei programmi di un canale ed arrivare a vendere le loro produzioni (all'occasione film documentari). È qui, infine, che si tengono le interminabili discussioni per definire le parole in voga che permettono di descrivere una "televisione d'eccellenza" ricorrendo ad espressioni come "pertinenza", "di punta" o ancora "superare il dibattito"...

A titolo esplicativo, la pubblicità su Internet di uno di questi avvenimenti impiegava una formula in voga: "Il principale obiettivo degli organizzatori del Congresso era di offrire una programmazione di punta, così come gruppi di discussione realmente informativi, in vista di facilitare la promozione e l'organizzazione degli incontri diretti tra i delegati; obiettivo raggiunto in base alle risposte entusiaste da parte dei partecipanti. Un evento elaborato dai membri partecipanti, con gruppi di discussione e dibattiti caratterizzati in maniera penetrante e illuminante da una grande convivialità così come da uno spirito di collegialità, e qualche volta da alcune controversie". Il tutto accompagnato da una fotografia che mostrava una fila di produttori televisivi e di accomandatari che ascoltavano una conferenza, con la seguente didascalia: "Più di 500 delegati, un record!, riempiono la sala per la conferenza d'apertura. Un successo folle!". Dov'è il Buzz (2)?

Per questo congresso televisivo in Gran Bretagna, la pubblicità proseguiva così: «In aggiunta alle importanti opportunità professionali, il congresso 2006 poteva vantare d'aver organizzato straordinari eventi mondani attraverso la città, come l'apertura al (...); gli ingressi al Museo Imperiale della Guerra e (...) in un ristorante cinese; una memorabile notte di karaoke (con hostess provocanti) e l'indimenticabile concorso "l'Idolo del congresso"».

Dov'è in tutto ciò il dibattito col pubblico sul ruolo dei MMAV nella società d'oggi? Dove si può discutere della Monoforma e del suo impatto? Dove sono i tentativi per esplorare, incoraggiare o plasmare forme alternative e multidisciplinari della comunicazione audiovisiva?

Per riprendere i termini di un realizzatore che partecipava a questi festival televisivi: "sapere ciò che succede al di là del mondo" e "avere le persone a portata di mano nello stesso posto", ecco le importanti caratteristiche di queste manifestazioni. Evidentemente tutto ciò non include il PUBBLICO. La priorità è concessa alle relazioni e ai contatti con altri professionisti dei MMAV, ma non col PUBBLICO. Come faceva osservare un regista di documentari durante una seduta di "pitching": "È come fare parte di un club, se siete membri di questo club, vi recate alla riunione annuale". Queste riunioni "di punta" non prevedono alcuna riflessione sulle conseguenze della sottomissione del pubblico alla Monoforma.

George Orwell affermava che se non possiamo controllare il nostro modo di parlare, non possiamo controllare il nostro modo di pensare. In breve tempo, perdiamo questa capacità perché perdiamo l'essenza stessa del linguaggio che utilizziamo. E poiché è in gran parte attraverso il linguaggio che descriviamo (e percepiamo) il mondo, la corruzione interna ai MMAV è ancora più grave. Prendete, per esempio, il termine "eccellenza". Prima, avevamo un'idea approssimativa del suo significato. Oggi non è

più così. Pertanto, il termine "eccellenza", utilizzato dai MMAV quando si riferiscono ai programmi televisivi ai quali aspirano (pretendono di aspirare), offre ormai un significato superficiale e (a causa di mimetizzazione) artificialmente "gonfiato" con un sottinteso nascosto.

Ma il sotterfugio diviene più chiaro se consideriamo ciò che sottende il concetto di "televisione d'eccellenza" messo in primo piano dai MMAV. Nei festival mediatici, le sedute di "pitching" rappresentano l'animazione più interessante. Esse sono diventate un passaggio così obbligato nel processo dei MMAV, che ora i realizzatori sono sottomessi all'insegnamento del "pitching". Gli incontri accordano 10 minuti (spesso meno) ai realizzatori per vendere le loro idee di programmi a un gruppo di responsabili con, in più, il volto sudato del realizzatore proiettato sul grande schermo. Questo processo superficiale ed arbitrario determina ampiamente il contenuto della programmazione televisiva globale. Orwell stesso non avrebbe potuto far meglio per descrivere questo processo decisionale che tanto beneficia la Monoforma.

Il Banff, festival televisivo ("Là, dove la grande televisione è nata"), opera la promozione dell'evento futuro in questi termini: "Una volta ancora, il Banff animerà le sedute di "pitching" offrendo un'esposizione inestimabile ad una larga audience di direttori di programmi, produttori, dirigenti finanziari e altri rappresentanti dell'industria. Per una volta, i finalisti avranno l'opportunità di tramutare le loro idee in realtà durante quello che sarà un istante unico nella loro carriera".

In realtà, la nozione di "eccellenza", per come viene definita dai MMAV, rappresenta un'ideologia reazionaria, nel quale il denaro, il prestigio e l'ambizione personale costituiscono valori cardinali a detrimento di tutto il resto. Un sistema di credenza cinica e disonesta, senza alcuna considerazione per il suo impatto disastroso sull'avvenire del nostro pianeta, che sta per essere o è già stato adottato dalle nuove generazioni. Ecco uno degli aspetti più spaventosi della crisi dei media: che le nuove generazioni che ereditano questa ideologia stiano già per trasmetterla alle generazioni future, sia nel quadro pedagogico che professionale, e ciò nella scala più ampia della società.

Più fondamentalmente, negli ultimi 20 o 30 anni, ciò che i professionisti dei MMAV hanno realizzato è il radicamento e la diffusione efficace di un "clima" psicologico che serve a sostenere l'ideologia consumistica. Un clima nel cui seno la sovversione del linguaggio, gli sforzi incessanti in vista di standardizzare il modo con cui noi percepiamo lo spazio, il tempo, i ritmi e i processi di comunicazione umana (audiovisivi e personali) sono percepiti come "normali". In altri termini, l'oggetto stesso del consumismo, che satura il rendimento dei MMAV, è rafforzato da numerosi livelli incoscienti, da un processo nascosto e gerarchico, con un suo proprio discorso sociale sotterraneo, attraverso cui apparirebbe che noi siamo incapaci (o non desiderosi) di volerlo identificare o di riconoscerlo.

Questo clima, accuratamente inculcato, iniettato nel più profondo della nostra psiche dalle forme alternate e frammentate del linguaggio dei MMAV e dall'industria del cinema commerciale su scala globale, ha comportato in noi una seria diminuzione nella nostra capacità di concentrazione, una mancanza di tolleranza per i processi sostenuti o per qualunque forma di comunicazione che esiga un'attenzione maggiore ai 10 secondi, un'amnesia sempre più generalizzata in rapporto alla nostra storia (soprattutto nei giovani), un bisogno perpetuo e accresciuto di cambiamento. Tutto ciò ha permesso di plasmare una società manifestamente più individualistica, nella quale regnano l'insicurezza e un'agitazione perenne. Una società dove il pensiero competitivo, l'egoismo, il guadagno personale e l'indifferenza verso la violenza e la sofferenza diventano sempre più la "norma" e dove scompaiono l'autentica pluralità e l'interazione comunitaria.

A sua grande onta, il sistema educativo nei confronti dei media (dal primario al terziario), tanto per cinismo quanto per difetto, per i suoi legami diretti con l'etica della globalizzazione, ha sostenuto l'emergenza di questo clima eliminando sistematicamente le forme critiche della pedagogia mediatica che esistevano negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, per sostituirgli un adattamento servile della

cultura popolare. In questo testo, descrivo come l'insegnamento professionale dei media indottrini sistematicamente i giovani che, nella professione, arrivano alla pratica della Monoforma, realizzando col pubblico una relazione totalmente gerarchizzata. Le università, i corsi di formazione degli insegnanti, le scuole di cinema e di audiovisivi, che dispongono di grandi risorse materiali, consacrano il loro tempo a formare i giovani all'arte della manipolazione di massa.

Ma dov'è l'opposizione? È sicuro che esistano dei giovani che contestano questo fenomeno sociale, e che criticano i MMAV? È sicuro che esistano dei realizzatori, degli insegnanti ed altri che, nel loro lavoro e nella loro vita personale, lottano per altri valori? Certamente che esistono!

Io non ho mai contatti con la "nomenclatura" della mia professione: è da molto tempo che questa casta non risponde più alle mie interpellanze sull'analisi critica dei MMAV. Ma ricevo e-mail dal mondo intero, anche da parte di insegnanti, di giovani realizzatori e di studenti, che si sentono coinvolti da questi problemi, e che esprimono, con frustrazione e in termini estremamente forti, la loro visione della crisi mondiale.

Allo stesso modo, vi sono dei realizzatori, di fiction e di documentari, che lavorano in modo complesso e alternativo con i media audiovisivi. Queste forme di linguaggio alternativo nella maggioranza dei casi provengono da imperativi creativi, e dalla necessità di rompere con la camicia di forza imposta dalla formattazione hollywoodiana "ufficiale" dei MMAV. Avviene anche che i realizzatori siano motivati dalla presa di coscienza dell'impatto non democratico della Monoforma. In tutti i casi, queste forme alternative, spesso marginalizzate dai media dominanti o, nel migliore dei casi, relegate nei circuiti dei festival, o del cinema d'arte e d'essai, sono estremamente importanti. Esse testimoniano della natura fluida del medium audiovisivo, della possibilità di disfarsi della Monoforma, e in tal modo di poter lavorare con suoni ed immagini che danno spazio agli spettatori, così come una maggiore interattività e complessità d'interpretazione. Esse mostrano soprattutto ciò che i MMAV avrebbero potuto diventare (da 20 o 30 anni a questa parte), e permettono di riflettere sul potenziale alternativo e sulle sue conseguenze positive sull'insieme del processo sociale e, per estensione, sul pianeta e sull'ambiente. Ma... ritorniamo alla situazione attuale.

Il film documentario sfugge alla crisi dei media? Certamente no! La maggior parte dei film documentari, soprattutto quelli prodotti dalla televisione, sono costruiti in modo talmente uniforme che è difficile differenziarli. Uno degli aspetti più caratteristici della Monoforma, che inonda il cinema, la televisione, gli schermi dei computer e dei telefoni portatili, è la sua capacità di confondere i messaggi audiovisivi, di fondere i soggetti e le preoccupazioni individuali in una massa amorfa. È (precisamente) questo effetto che sovverte il nostro senso delle priorità, la nostra capacità di intervenire sui problemi globali, così come la nostra attitudine a porre gli eventi nel loro reale contesto (senso ed entità). Il fatto che il più terribile disastro potenziale della nostra epoca sia stato programmato sotto i nostri occhi, mentre noi eravamo confortevolmente seduti, e completamente saziati dai MMAV, è una prova dell'efficacia di questo sistema. Abbiamo perduto la capacità di fare delle scelte.

Un certo numero di realizzatori, cercando di differenziare il loro lavoro, hanno sviluppato e rinforzato un processo aggressivo nell'incontro con gli spettatori. Se si guarda qualche documentario recente (*The Corporation*, *Supersize Me*, i film di Michael Moore, e altri film critici su George Bush e la guerra in Iraq in particolare), si può constatare che, per lo stile e il processo filmico, spesso la personalità del regista è altrettanto importante del soggetto del film. Anche in questo caso, gli spettatori subiscono un turbinio di montaggi rapidi, frammentati ritratti verbali, movimenti di macchina discontinui e a scatti, potenti effetti speciali, e una mancanza di rispetto artificiale e diretta nei confronti dei rappresentanti designati delle grandi associazioni. Per la sua rilevanza tutto ciò è portato all'apice, ritenuto "punta di diamante" della critica radicale, ma che, in effetti, maschera a stento un processo autoritario del produttore nei confronti degli spettatori. Qualcuno di questi film si vanta anche di rappresentare delle produzioni

critiche verso i media. Ciò nonostante, non soltanto la loro forma di linguaggio è centralizzata e gerarchizzata (una doppia ironia nel caso di *Manufacturing Consent (La costruzione del consenso)* presentato da Noam Chomsky), ma non criticano mai veramente le forme e i processi dei MMAV (inclusi nei loro stessi film).

I professionisti dei MMAV potrebbero criticare la mia intolleranza apparente per la Monoforma, e proclamare ad alta voce che non capisco le "sfumature" del ruolo giocato dai MMAV nella nostra società. Mentre scrivo queste righe, sono perfettamente cosciente che i MMAV hanno, talvolta, prodotto film interessanti e significativi impiegando la Monoforma. Ma il problema non risiede soltanto nella struttura della Monoforma (almeno quando la si utilizza con moderazione), poiché non è che un linguaggio filmico tra numerose altre possibilità. La crisi è alimentata dal fatto che questa forma di linguaggio è applicata in modo repressivo, opprimente, senza la minima volontà di dibattito, e al servizio del consumismo più sfacciato.

Per ciò che riguarda la mia mancanza di comprensione per le sfumature invocate dai MMAV, devo confessare di rilevare pochissime sottigliezze nella crisi globale dei media, non più in effetti che nella catastrofe ambientale cui dobbiamo far fronte. Ancora una volta, esistono delle eccezioni in seno ai professionisti, persone ed entità che lottano per il cambiamento, ma essi non rappresentano che una piccola minoranza. La realtà è che la grande maggioranza dei professionisti dei MMAV perpetua le peggiori pratiche descritte qui, o vi si sottomette.

Un elemento particolarmente sconcertante in questa crisi è il silenzio dei professionisti dei media in relazione alla repressione esercitata nel loro (nostro) ambiente. Avremmo potuto sperare, se consideriamo il riferimento, spesso utilizzato, di "libertà d'espressione", che i realizzatori e i produttori sollevassero una comune interrogazione sulle restrizioni applicate nel loro linguaggio creativo. Sfortunatamente non è così. Lo zelo mostrato da molti professionisti dell'audiovisivo durante le sedute di "pitching", e il modo in cui acquiscono il loro talento in questo processo nefasto, dimostrano perfettamente il grado della loro autocensura, della loro complicità, del loro compromesso e della loro corruzione che imperversa nei MMAV di oggi.

Che la crisi dei media sia apparsa a causa di una mancanza di rigore professionale della maggioranza dei produttori dei MMAV, o come risultato di una paura, di un sentimento d'insicurezza o di qualunque altro fattore umano, non altera in nulla il prezzo pagato dalla nostra società. L'ininterrotto flusso di materiale audiovisivo standardizzato e impoverito all'attenzione del pubblico, senza dimenticare la repressione esercitata rispetto alle voci critiche, ha provocato, nel nostro tempo, la peggior crisi nella storia dei MMAV. La repressione nell'era del maccartismo era stridente, ma oggi la crisi dei media è soffocante per l'azione congiunta, visibilmente efficace, condotta dagli eventi mediatici, i festival e gli artisti comunicativi. Questi eventi non sono che farse, dei villaggi Potëmkin(3) destinati a mascherare la crisi.

La nozione di "obiettività", altro termine alla moda, è un fattore che rinforza questa repressione in modo definitivo. Da molti decenni, i MMAV, compresi la stampa e l'educazione ai media, in maniera assidua, hanno sviluppato il mito che i telegiornali e i documentari, così come gli articoli e gli altri rapporti giornalistici, siano "oggettivi" e "fattuali", e che esprimano "la verità". Quando ero ancora in fase formativa, ricordo che un dirigente ufficiale della BBC ci insegnava che, nel nostro lavoro, il nostro dovere era di non esprimere mai i nostri sentimenti personali, pena la violazione del nostro ruolo di diffusori "imparziali". All'epoca, come oggi, era impensabile discutere la validità di una siffatta etica professionale, tenuto conto della posizione gerarchica dei MMAV nella società e della natura manipolatrice e non obiettiva della Monoforma.

Che i MMAV americani siano stati indubbiamente soggettivi, sottomessi e parziali nella loro copertura mediatica "da operetta" sulla decisione del Presidente George W. Bush di attaccare l'Iraq, è un esempio

tra le migliaia della trasgressione dei MMAV del loro proprio codice etico. Il fatto che il codice sia distorto e utilizzato unicamente dai MMAV per consolidare il loro potere (una parola chiave) e mantenere la loro forza di persuasione, non esclude le grandi violazioni e l'ipocrisia oscena della loro copertura mediatica sul tema dell'Iraq. Certuni potranno obiettare il fatto che gli imperativi d'obiettività non sono più considerati validi dagli stessi MMAV. Questo è corretto solo in parte. Altri criteri come l'"esattezza", l'"equità", la "ponderazione" rimangono vincolanti nelle linee ufficiali. Queste nozioni sono altrettante contraddizioni, poiché non tengono mai conto del ruolo della forma linguistica utilizzata dai MMAV, né del processo non democratico nei confronti del pubblico.

Alcuni realizzatori potranno affermare che un'utilizzazione superficiale della Monoforma non costituisce un problema, poiché sono i temi e i messaggi dei loro film che hanno importanza e non la loro costruzione. Io trovo inconcepibile che una persona che utilizza un supporto audiovisivo per comunicare un messaggio possa pensare che il suo modo di organizzare, di montare, di strutturare e dare forma al proprio materiale non abbia alcuna conseguenza sulla recezione di questo stesso messaggio! Inconcepibile questa mancanza di considerazione da parte di professionisti dei media che si comportano nello stesso modo. Si possono immaginare degli scultori, dei pittori, dei compositori o degli autori che si mettono d'accordo per organizzare una forma e una presentazione del loro lavoro in maniera uniforme? Certo, la standardizzazione conseguente alla mondializzazione e le pressioni economiche colpiscono anche queste altre forme di espressione e di comunicazione, ma esiste ancora un'immensa differenza tra ciò che avviene nelle arti visive, nella letteratura, nella musica e nel teatro, e ciò che caratterizza la crisi dei MMAV oggi.

Non dimentichiamo l'aspetto economico. Nel 2006, il Banff dichiarava che, grazie al festival, 720 milioni di dollari canadesi erano stati realizzati per i produttori. In un mondo in cui la metà della popolazione vive con meno di 2 dollari al giorno, l'energia dispensata dai MMAV per procurarsi ma soprattutto per dilapidare questa grazia di Dio, rasenta l'oscenità.

Recentemente, un giornale canadese parlava di scacco economico di due film hollywoodiani (l'espressione esatta era "tanked", o affondato), dicendo che questi film erano costati alla produzione un totale di 215 milioni di dollari americani, ma al botteghino non ne avevano incassati "che" 75 milioni. Consideriamo ora ciò che un totale di 300 milioni di dollari americani spesi per la produzione e la diffusione di bobine di celluloidi avrebbero potuto realizzare in un mondo dove milioni di persone ogni anno muoiono di Aids o di malaria perché non hanno i mezzi per acquistare i farmaci. Che cosa pensare della cifra record di 9 miliardi (trilioni) di dollari USA di incassi al botteghino nel 2002? Anche se conserviamo la definizione anteriore di miliardi (trilioni) e riduciamo il numero di zero, significa che noi spendiamo comunque più di 2 milioni e mezzo di dollari americani al giorno per la nostra "emissione" audiovisiva (probabilmente questo dato riguarda solo il cinema hollywoodiano, e non include le varianti del cinema hollywoodiano dell'Asia e dell'America Latina).

La triste realtà di questo versante della crisi dei media è che siamo una maggioranza ad apprezzare i frutti di Hollywood, ed esprimiamo un'incoscienza reticenza nel criticare una fonte di piacere e di relax. Molti cinefili, ad esempio, pur adottando una posizione critica sul ruolo di George W. Bush e sulla popolarità delle televisioni americane nella guerra in Iraq, nel timore di passare per devianti o per guastafeste, rifiutano di fare paralleli col ruolo predominante del cinema.

Questo breve passaggio sulle conseguenze della mancanza di dibattito che riguarda i MMAV sarebbe incompleto se omettessimo di riferirci ai movimenti dei media alternativi e alla loro relazione con la crisi dei media.

Sfortunatamente, la maggioranza degli attivisti in seno a questi movimenti, così come coloro che passano per progressisti liberali, hanno spesso la tendenza ad annoiarsi a morte quando si evocano le

questioni di standardizzazione dei media, o la possibilità che il pubblico possa giocare un ruolo diretto nella creazione dei MMAV.

Se, oggi, il termine "crisi" è utilizzato dagli attivisti o da cineasti indipendenti, in relazione ai MMAV, è soprattutto per sollevare i problemi "politici" tradizionali, come: la questione dell'azionariato e della proprietà dei media corporativi, il ruolo delle multinazionali, e la libertà d'espressione giornalistica. Il problema risiede nel fatto che questi importanti problemi non sono validi se non sono integrati in prospettive più ampie, col rischio di lasciare senza risposte le questioni centrali riguardanti il ruolo dei MMAV nella crisi ambientale e nel declino dei diritti dell'uomo nella società occidentale. Oggigiorno, molti cineasti e attivisti danno l'impressione di avere un'opinione precisa su questi problemi, ma senza riferirsi al pubblico, e una risposta che soddisfa i nuovi media detti "rivoluzionari" nei processi direttamente ispirati alla Monoforma. Tra queste risposte limitate, il contrasto tra la loro preoccupazione per la libertà d'espressione in un giornalismo "alternativo" e la mancanza di preoccupazione per il pubblico è quello maggiormente degno di nota. Il riallineamento dell'ordine gerarchico, come quello rivendicato dagli attivisti, sembra ancora una volta escludere la comunità.

In tal modo, ad ogni livello, continuiamo ad evitare i dibattiti di fondo sul ruolo dei media audiovisivi nei nostri giorni. Su un piano pratico, qualunque materiale audiovisivo, indipendentemente dal linguaggio utilizzato, dal regista o dal tema, è collegato alla crisi dei media dai processi utilizzati nei confronti del pubblico, come da tutti gli elementi che hanno influenza sulla forma del linguaggio. Possiamo dire, ad esempio, che uno zoom utilizzato in un film "d'arte" ha meno impatto sull'audience che uno zoom utilizzato in una pubblicità televisiva aggressiva e manipolatrice? Che cosa significa l'impatto in questo senso?

Siamo in pieno possesso della forma di linguaggio che utilizziamo o è, piuttosto, essa (questa forma) che ormai ci controlla? Dopo 30 o 40 anni di zoom ripetitivi (e molti altri elementi strutturanti della Monoforma), possiamo pensare che, come nel fenomeno d'osmosi, il loro effetto abbia provocato un impatto che ha trascorso quello che noi speravamo provocare dal nostro messaggio individuale?

Come essere sicuri che l'impatto della struttura o della forma stessa non sovverta il senso del nostro messaggio? Il grado di interrelazione tra tutte le forme e tutti i generi di media audiovisivi, la crisi ambientale, la restrizione crescente delle libertà civili, le differenti forme di linguaggio più o meno pluraliste... tanti sono i problemi e le questioni che fanno parte dell'urgente dibattito nel quale ancora rifiutiamo di impegnarci.

Benché sia ottimista, poiché abbiamo ancora il potere di criticare la crisi dei media, sono pessimista sull'eventualità che si pervenga ad impegnare il dibattito per tempo. Sono ansioso all'idea che le nostre attuali relazioni, che includono la proliferazione delle telecamere video, dei telefoni portatili, di Internet, ecc. (in breve, il nuovo volto dei MMAV), ci hanno posto in un contesto sociale (e politico) in seno al quale lo sviluppo di una tecnologia sempre più potente non è accompagnato da una diversificazione nelle creazioni dei MMAV.

Al contrario, questa tecnologia ci inserisce ancor più profondamente in un mondo audiovisivo saturato. Un mondo nel quale il brivido (e il potere personale) procurato dall'utilizzazione di questa tecnologia, per far vedere o esprimersi, ha completamente trascorso ogni dibattito sul senso che questo poteva avere; allo stesso modo che ha devitalizzato ogni discussione sui problemi inerenti alle forme di linguaggio che utilizziamo per strutturare il messaggio che vogliamo esprimere.

Può la tecnologia aiutarci a sviluppare un medium non standardizzato? IL CAMBIAMENTO È POSITIVO! È ciò che indica un pannello pubblicitario luminoso nel pieno centro di Toronto. Benché i MMAV predichino la diversità (la pubblicità gioca qui un ruolo importante e integrale), non è evidentemente questo il loro obiettivo. Il problema è questo. Il "cambiamento" realmente predicato dai MMAV è il cambiamento permanente e frammentato veicolato dalla Monoforma che garantisce che non avremo mai il tempo

necessario per riflettere, o pensare in maniera critica, ma solamente il tempo per ingurgitare il messaggio destinato a lusingare i nostri desideri artificiali e la nostra sete di consumo.

Ma come sanno già i movimenti ecologisti ed altri, un numero crescente di specie viventi sono ormai direttamente minacciate d'estinzione a causa del consumismo insensato attivato da questo pannello luminoso. Una diversità autentica, di idee, di dibattiti critici, d'azioni comunitarie, di riforme, non è mai stata così disperatamente vitale.

In quanto questa introduzione alla nuova edizione di *Media Crisis* si riferisce agli ultimi cinque e più anni, a che punto siamo, in termini d'azione, per influire su questa catastrofica situazione? Personalmente, raccomando di non chiudere questo testo senza aver letto il capitolo: *Il pubblico – processi alternativi e pratici*. Se potessimo sviluppare l'idea che il pubblico può e deve giocare un maggior ruolo decisionale e creativo in ciò che gli (ci) è dato vedere attraverso i media audiovisivi, avremmo fatto un grande passo in avanti. Al centro di questa proposta, vi è il concetto che l'immaginazione e le iniziative del pubblico, se vengono tenute in considerazione nella creazione del medium audiovisivo, potranno aiutare ad eliminare le numerose forme gerarchiche e le pratiche dei MMAV.

In termini di azioni concrete destinate ad una critica della crisi dei media, vorrei terminare con tre proposte.

La prima implica un'analisi di fondo dei telegiornali, analisi che sviluppo in dettaglio nell'ultimo capitolo. Questo esercizio può essere praticato in qualunque istituzione educativa o comunitaria, o meglio ancora, in una combinazione delle due. Io incoraggio i gruppi di persone che hanno deciso di impegnarsi in questa pratica a coinvolgere degli insegnanti di media come dei realizzatori, non in quanto mentori ma piuttosto come collaboratori o colleghi. È probabile che gli insegnanti e i registi si sentano parte in causa durante questo processo, ma, nel corso dell'elaborazione di nuove relazioni, tutto ciò rientra nell'ordine normale delle cose. Un progetto come questo può costituirsi come punto di partenza per modificare e riformare la trasmissione e l'educazione ai media a livello della comunità. Per ciò che concerne l'aspetto educativo, propongo che i gruppi locali domandino alle loro autorità educative regionali e nazionali di mettere in atto un sistema generalizzato di educazione critica ai media. Se ciò non fosse possibile, spingerei alla creazione di università e di scuole ad hoc in situazioni particolari. L'obiettivo mercantile ostentato dai media e dai settori educativi legato ai media non deve costituire un ostacolo allo sviluppo delle conoscenze alternative soprattutto quando da questo dipende il futuro del pianeta.

In secondo luogo, incoraggio i professionisti che lavorano nei MMAV, compresi i realizzatori di documentari, a riformulare, nel loro lavoro, le questioni legate alla durata, allo spazio, alla struttura e al ritmo, come quella relativa al pluralismo nel processo di relazione col pubblico. I nostri messaggi tronchi e frammentati possono essere elargiti e distesi con ritmi e strutture più lenti, più lunghi, meno aggressivi e più complessi per permettere al pubblico di "entrare" nel materiale, di riflettere e, in tal modo, aprirsi alla formulazione di interpretazioni alternative e critiche.

Infine, suggerisco che questi importanti problemi e queste proposte alternative provengano dall'ambito dei diritti dell'umanità e delle libertà civili. Questa questione è spiegata nell'Allegato 11 di questo libro (*Cambiamento costituzionale*). Azioni dirette verso una riforma costituzionale potrebbero permettere al pubblico di giungere ad un autentico e democratico cambiamento: in questo caso, la scelta di accedere volontariamente alla Monoforma dei MMAV, o a forme audiovisive alternative e partecipative, e a dispositivi inediti di media educativi globali. Che alcun paese al mondo (a mia conoscenza) includa questi diritti nella propria Costituzione dimostra a qual punto sia grave la crisi dei media, e quanto sia lungo il cammino da percorrere.

Spero che questa nuova introduzione, così come i capitoli sviluppati in *Media Crisis*, potranno giocare un ruolo, per piccolo che sia, nella risoluzione di questi decisivi problemi.

Peter Watkins, Vilnius, aprile 2007

## Il ruolo dei MMAV americani, Hollywood e la Monoforma

I principali responsabili della crisi globale dei media sono i dirigenti e i collaboratori dei MMAV americani. Da parte mia, non è necessario che, in questa sede, ricordi le gravi minacce cui il Presidente George W. Bush e i suoi accoliti di estrema destra hanno esposto il nostro pianeta. Il modo in cui l'Amministrazione americana ha scelto di reagire agli eventi dell'11 settembre 2001, la vendetta piuttosto che la riconciliazione, ha gettato il mondo intero in una grave crisi dalle conseguenze incalcolabili. Ciò che qui ci interessa è che i MMAV americani hanno condiviso le tesi militariste e interventiste del Governo americano, abbandonando totalmente qualunque traccia di deontologia professionale che ancora restava loro in termini di dovere di correttezza e d'imparzialità, per non parlare di pluralismo dei punti di vista o d'opinione.

Per riassumere, le relazioni dei MMAV americani con Washington risultano identiche a quelle che venivano intrattenute dalla struttura di propaganda di Goebbels con la Cancelleria del Reich e il Partito Nazista a Berlino. Oggi essi non sono altro che uno strumento di propaganda dello Stato. Così abbiamo potuto osservare dei giornalisti della CNN, Fox Networks, ABC-TV ed altri *embedded* (cioè saliti a bordo, anzi "a letto con", secondo la terminologia impiegata per designare i giornalisti accreditati presso le unità combattenti dell'esercito americano), che realizzavano i loro reportage in diretta dal campo di battaglia iracheno, vestiti con l'uniforme militare americana, simbolo della loro "obiettività" ... Vale a dire incarnando esattamente il ruolo dei cameraman tedeschi della *Wehrmacht* lanciati alla conquista della Polonia, che riportavano immagini d'attualità del *blitzkrieg* al pubblico passivo e manipolato del III Reich. Altrettanto impressionante è stato il fervore quasi religioso col quale i MMAV hanno adottato questa posizione, gettando alle ortiche, in tal modo, la propria, ufficialmente proclamata, "obiettività giornalistica".

È nostro diritto domandarci cosa succede nel mondo dell'educazione ai media negli Stati Uniti. La formazione professionale ai media si è, conseguentemente, convertita alle tesi del patriottismo manipolatore, inventando un nuovo "codice etico e deontologico professionale" adattato alle nuove pratiche?

Nello stesso tempo, ricordiamoci che, per ciò che riguarda i media, i precedenti sono numerosi. Molto numerosi. Se è vero che, per la loro ampiezza, questi eventi contemporanei segnano una svolta (nella misura in cui l'attuale politica egemonica degli USA ci trascina verso una destabilizzazione su scala planetaria), è necessario non dimenticare che questa evoluzione dei media audiovisivi di massa è percepibile fin dalla metà degli anni Settanta.

La guerra delle Falkland e la prima Guerra del Golfo ci avevano già offerto qualche spunto sull'apparato di propaganda che i media potevano dispiegare. Nonostante ciò, abbiamo scelto (o siamo stati incoraggiati) di ignorare questi avvertimenti.

Altrove sono entrato nel dettaglio dei differenti aspetti negativi dei MMAV nel corso degli anni '70. Vi si ritrovano lo sviluppo della Monoforma, più tardi dell'Orologio Universale, la commercializzazione dei programmi documentaristici e storici, l'applicazione di un efficace e temibile sistema di repressione, e il crescente rifiuto di coinvolgere il pubblico in un dibattito democratico su questi temi.

Per coloro che mi leggono per la prima volta: la Monoforma è il dispositivo narrativo interno (montaggio, struttura narrativa, eccetera) adottato dalla televisione e dal cinema commerciale per veicolare i loro messaggi. È il bombardamento denso e rapido di suoni e di immagini, la struttura, apparentemente fluida ma strutturalmente frammentata, che ci è diventata così familiare. Questo dispositivo narrativo è apparso durante i primi anni della storia del cinema col lavoro innovativo di David Wark Griffith (4) ed altri che hanno sviluppato tecniche di montaggio rapido, azioni parallele, alternanza tra inquadrature d'insieme e piani ravvicinati ...

Ai nostri giorni, parallelamente, la Monoforma si caratterizza per intensi strati di musica, di voci e di effetti sonori, stacchi bruschi destinati a creare effetti choc, una melodrammatica melodia che satura le scene, dialoghi ritmati e una macchina da presa in perpetuo movimento.

Esistono numerose varianti della Monoforma: la struttura narrativa monolineare classica, utilizzata nelle opere cinematografiche, nelle sitcom e nei telefilm polizieschi; la fluida amalgama di temi e immagini apparentemente scollegati, propria ai canali televisivi musicali come MTV; la struttura alternata e frammentata dell'informazione televisiva del mondo intero come dei numerosi documentari (descritti da un regista come il metodo del "modello torta", ovvero il modello che riproduce all'infinito il ciclo intervista breve, inquadratura di passaggio, voce-off ...).

Queste varianti della Monoforma hanno caratteristiche comuni: sono ripetitive, prevedibili e chiuse ad ogni partecipazione degli spettatori. Contrariamente alle apparenze, esse si appoggiano tutte su un'utilizzazione estremamente rigida e controllata del tempo e dello spazio. Queste norme sono sviluppate da e per i media e non per servire l'enorme potenzialità dei desideri esistenti negli spettatori. È fondamentale comprendere che queste varianti della Monoforma sono tutte fondate sull'ipotesi convenzionale che gli spettatori siano immaturi, e che abbiano dunque necessità di dispositivi di presentazione prevedibili per essere "impegnati" (cioè manipolati). Questo è il motivo per cui tanti professionisti dei media si appoggiano sulla Monoforma: ingredienti come la rapidità, il montaggio-choc, la mancanza di tempo e di spazio garantiscono che gli spettatori non avranno modo di riflettere su cosa sta loro accadendo.

A questo punto è indispensabile capire che il processo audiovisivo (il modo in cui la televisione e il cinema sono organizzati e presentati) potrebbe incorporare innumerevoli forme narrative distinte. Tali strutture potrebbero inglobare combinazioni complesse e varie di immagini e di suoni, utilizzando la durata, lo spazio, il tempo e il ritmo in maniere radicalmente diverse da quelle della Monoforma. Dal punto di vista di queste differenze, molti di questi formati narrativi potrebbero altresì implicare nuove forme d'interazione con gli spettatori. In tal modo, questi processi alternativi potrebbero utilizzare la durata, la complessità, la dissociazione, l'ambiguità per liberare gli spettatori dall'espropriazione esercitata dalla Monoforma e dai suoi dispositivi narrativi hollywoodiani.

Durante una proiezione riservata a professionisti, un giovane montatore e realizzatore canadese di documentari in tono perentorio ha dichiarato: "La Monoforma è la televisione!"; per ciò che la televisione è diventata, egli ha perfettamente ragione. Tuttavia, egli si sbaglia profondamente se ritiene che questo sia il suo stato naturale. Al contrario, come ho appena sottolineato, la Monoforma non è che una delle innumerevoli forme narrative che possono servire al processo di produzione televisiva. Il problema è che la Monoforma ha arbitrariamente sopraffatto tutte le altre forme narrative audiovisive, e che è stata unilateralmente imposta per dominare i più potenti e attuali strumenti di comunicazione. La Monoforma non ha niente a vedere con l'enorme potere creativo della televisione o del cinema documentaristico. Le ragioni dell'asservimento dei media alla Monoforma sono di natura economica e politica.

Ai nostri giorni, la Monoforma struttura probabilmente più del 95% della produzione televisiva e del cinema commerciale, e colpisce in modo significativo le emissioni radiofoniche. Il metodo più semplice per identificare questa forma narrativa particolarmente manipolatoria è quello di seguire, nell'arco di più giorni, i telegiornali ed analizzare la forma attraverso cui vengono presentate le informazioni. Al livello iniziale, il più evidente, si notino i termini impiegati dal presentatore e dai giornalisti, la durata dedicata ad ogni soggetto e l'ordine di passaggio, le persone mostrate sullo schermo e il tempo di parola che è loro accordato (se si esprimono), le sequenze utilizzate per illustrare il soggetto ... Un'analisi approfondita di questo primo livello rivelerà non soltanto la parzialità della redazione ma anche le strutture ripetitive della narrazione.

Questa forma visibile del processo narrativo è in seguito inquadrata, tagliata, compartimentata e delimitata dalla parte profonda della Monoforma, che ingloba la maniera in cui il tempo e lo spazio sono strutturati dalla fase di montaggio. I movimenti di macchina, l'inquadratura e l'impiego del suono costituiscono egualmente dei componenti essenziali. La Monoforma può essere opportunamente comparata ad una griglia I-I-I-I-I-I (i tratti verticali rappresentano i tagli del montaggio) posta sul materiale vivo che frammenta la storia, i protagonisti e le emozioni, come un dispositivo meccanico per realizzare patatine fritte.

Una delle costanti particolarmente preoccupanti nel ricorso dei MMAV alla Monoforma è la rapidità. Eccessiva e ricorrente, che livella e frammenta, essa è diventata la "norma" imposta, anche nel settore della produzione documentaristica. Questo fattore, forse più d'ogni altro, è probabilmente una delle cause principali del consolidamento, in questi ultimi anni, del rapporto di potere gerarchico esercitato sul pubblico dai responsabili dei media.

Come dimostra la storia del montaggio nel cinema, la scelta di una cadenza rapida non è evidentemente da evitare nel linguaggio cinematografico. Le sorprendenti giustapposizioni realizzate dai cineasti russi Ejzenstein e Pudovkin, ad esempio, sono uno dei possibili modi di utilizzare immagini rapide in maniera complessa. (La giustapposizione di due immagini apparentemente dissimili con il fine di creare una terza immagine, questa mentale, fu una scoperta tecnicamente sorprendente che rompe col tradizionale processo narrativo dell'epoca). La rapidità, così come un ritmo lento e sostenuto, può essere utilizzata in modo complesso e creativo nel linguaggio audiovisivo. Ma le cose si deteriorano allorché non vi è altro che questo. Rapidità generalmente fa rima con laconicità. E quando se ne fa l'aspetto dominante della forma narrativa, tale struttura diventa un contro-processo, checché ne dicano gli intellettuali dei media.

Questo costante ricorso alla rapidità si trasforma in contro-processo perché uno dei tratti caratteristici dello spazio umano è che noi abbiamo un bisogno vitale di tempo, di durata e di spazio. Siffatti elementi sono indispensabili alla nostra capacità di giudicare, di riflettere, di interrogarci e di liberare il nostro pensiero. Ne abbiamo bisogno per progredire nel corso della nostra vita. Essi ci aiutano ad interrogarci e a comunicare con gli altri e col mondo che ci circonda. Sfortunatamente, molti decenni fa, gli intellettuali dei media hanno affermato che non abbiamo più bisogno né di tempo né di spazio per apprendere idee complesse. Siamo stati "educati" così bene alla lettura audiovisiva che è stato possibile accelerare il nostro ritmo di ingestione delle immagini.

Ma l'impiego permanente della Monoforma, con la sua assenza di spazio di riflessione, la sua vivacità narrativa (difficilmente percepibile tanto appare fluida), la sua progressione monolineare e ininterrotta (che coagula così la memoria negando ogni complessità dell'esperienza umana), a lungo termine ha avuto evidenti ed incalcolabili conseguenze sulle nostre emozioni. Ci ha reso insensibili, non soltanto in rapporto ad un certo numero di situazioni che appaiono sullo schermo, ma anche in relazione a tutto ciò che ci circonda (in particolare alla violenza e al destino degli altri).

Per la sua capacità di frammentazione e di divisione, questa forma narrativa genera forti impulsi antidemocratici nel consesso sociale. La mancanza di spinta, così diffusa nelle nostre società occidentali, per ogni forma di impegno collettivo a favore del suo contrario (comportamenti sempre più egoistici, autocentrici con privazione della sfera pubblica), non è che una delle manifestazioni degli effetti soggiacenti, a lungo termine, della Monoforma. La stretta relazione che esiste tra queste caratteristiche e il potere dei MMAV in quanto motore del consumismo di massa è ogni giorno più evidente.

Per dimostrare che la Monoforma non è che una delle strutture cinematografiche disponibili (attualmente dissimulata dai MMAV per sfruttare i suoi effetti e le sue caratteristiche peggiori), permettetemi di citare un film iraniano. *Il tempo dei cavalli ubriachi* dimostra che, se utilizzata con creatività, la Monoforma, come ogni altra forma, può chiaramente originare opere di valore.

Realizzato da Bahman Ghobadi, questo film ha ottenuto la Cinepresa d'Oro al festival di Cannes nel 2000. È il ritratto molto potente della miseria dell'infanzia in un mondo crudele e ingiusto. Si potrebbe dire che questo film è un "documentario di fiction" o un "docu-dramma". La storia si sviluppa sulle montagne desolate ed innevate del Kurdistan iraniano, nei pressi della frontiera irachena. Ayoub, il maggiore di un gruppo di fratelli e sorelle rimasti orfani, è costretto a fare del contrabbando nella speranza di salvare il fratello colpito da una grave malattia.

Il film evoca la sincerità e il realismo di una scuola documentaristica che sembrava esaurita, soprattutto per chi ricorda le opere di Visconti, De Sica, Rossellini e altri registi italiani del dopoguerra. Il ritmo narrativo de *Il tempo dei cavalli ubriachi*, pur essendo vicino alla Monoforma, dimostra che è possibile utilizzare in maniera positiva una struttura che è travicante e traviata con egual frequenza.

Il film adotta la Monoforma in modo creativo: ciò che si sviluppa internamente ad ogni scena ne fa un'opera eccezionale. La potenza e la verità della "recitazione" dei giovani attori, il modo in cui certe espressioni di sorpresa si fissano sui loro volti, la determinazione dei bambini ad agire per il bene altrui di fronte all'avversità più implacabile, tutto concorre a trascendere la classica applicazione della Monoforma.

In questo senso, è evidente che a sostenere *Il tempo dei cavalli ubriachi* collaborano la mancanza di una narrazione dominante, di effetti speciali, di una colonna sonora saturata e di un montaggio ad elettrochoc. Ma è principalmente il profondo ed evidente rispetto del regista per i suoi personaggi e la sua volontà di lasciare al pubblico un ampio ventaglio di interpretazioni che fanno di questo film un'eccezione, un esempio del potenziale della Monoforma per questo tipo di fiction documentaristica. Nello stesso tempo, *Il tempo dei cavalli ubriachi*, per il suo carattere eccezionale, rappresenta una pietra miliare nella crisi dell'audiovisivo.

Nell'attuale clima mediatico, *Il tempo dei cavalli ubriachi* avrebbe potuto essere prodotto dalla televisione? Se non altro in relazione alla sua durata di un'ora e venti minuti, probabilmente la risposta a questa domanda sarebbe negativa.

Questo ci conduce ad un secondo aspetto dell'utilizzazione antidemocratica della forma e dello spazio in televisione, elemento che ha dato il titolo ad un documentario di Geoff Bowie e Petra Valier, *L'orologio universale* [sul processo di realizzazione del film *La Commune* (Parigi, 1871)]. Il titolo *L'orologio universale* deriva dalla pratica contemporanea che consiste nel dare egual durata a tutti i programmi televisivi per adeguarli a formati orari standardizzati (una durata totale di 47 o 52 minuti per i "lungometraggi", di 26 minuti per i cortometraggi); obiettivo principale è quello di sottostare alla regolamentazione dei tempi specifici prevista per gli annunci pubblicitari ad ogni fascia oraria.

In questo modo, gli elementi di "informazione" audiovisiva, una volta adeguati al modello della Monoforma, sono ristandardizzati per un confezionamento in blocchi temporali uniformi.

Questo, con precisione, elimina ogni dibattito relativo al contenuto di ciò che viene mostrato in televisione ma anche l'idea che soggetti o stili di realizzazione possano richiedere lunghezze diverse: tutto è gettato nel vortice del tempo, tritato e riespulso in blocchi "monoformati" di egual durata. Ciò di cui si sta discutendo, degno di un romanzo di Orwell e di una volgare arroganza, è che i dirigenti dei media approfittano non soltanto del potere arbitrario di modificare la nostra nozione di tempo (un'ora televisiva è uguale a 52 minuti), ma anche di autoinvestirsi della capacità e del diritto di applicare questa norma temporale a tutto il pianeta. Senza contare che gli inserzionisti riescono a spingere i dirigenti dei media ad aumentare sempre più il tempo riservato alla pubblicità, a detrimento del tempo assegnato a ciò che pudicamente si definisce "il contenuto". Un progetto attuale prevede lo sviluppo di una tecnologia avanzata che, all'insaputa degli spettatori (e del regista), elimini qualche immagine ogni secondo di film trasmesso. In tal modo, impercettibilmente accelerato, il film potrebbe lasciare ancora più tempo alla pubblicità per ogni "ora" di televisione.

Come dichiara tranquillamente un responsabile di programmi ne *L'orologio universale*, la standardizzazione della durata delle trasmissioni, film e documentari televisivi permette ai canali di far fronte agli inattesi "buchi" di programmazione: niente è più facile che trovare un programma di sostituzione, qualunque sia il tema (o il soggetto), quando tutte le trasmissioni sono della stessa durata. Spulciando a caso nei loro archivi, i responsabili sono sicuri di trovare una trasmissione perfettamente calibrata per il "buco" che si è creato. Il problema del contenuto poi è irrilevante poiché tutto ciò che passa in televisione è non solo formattato ma anche politicamente sterilizzato (o piuttosto conformato al modello ideologico della globalizzazione liberale).

La Monoforma e *L'orologio universale* non sono le sole forme e pratiche mediatiche preoccupanti. Allo stesso modo è messa in discussione la struttura narrativa, vale a dire la forma che determina la disposizione delle scene e delle sequenze internamente ad una storia, prima che queste siano rese conformi al ritmo spaziale e temporale della Monoforma. Si tratta della struttura narrativa hollywoodiana classica, col suo processo monolineare costituito da un inizio, da un centro e da una (sedicente) fine, senza dimenticare i punti culminanti e i momenti di respiro definiti quelli che "trattengono la suspense e catturano la nostra attenzione".

Ecco un altro aspetto della crisi dei media: l'ossessione largamente condivisa presso una maggioranza di professionisti dei MMAV, compresi i giornalisti televisivi, che sia necessario non solo privilegiare i ritmi accelerati (rapidità fa rima con qualità) ma anche rispettare la struttura narrativa tradizionale ("raccontare belle storie" che "abbiano buone conclusioni"). Molti di questi professionisti, tra cui coloro che finanziano i documentari prodotti per la televisione, sono adepti incondizionati del "solido intrigo" e dei "personaggi forti". Se per caso vi capitasse di incontrare dei responsabili dei media che dissentono con le mie affermazioni, effettuatene l'esperienza voi stessi. Ovunque siate nel mondo, mettetevi davanti alla televisione per una settimana, poi passate la settimana seguente nelle multisale più vicine. Con freddo distacco tralasciate la storia, gli attori e non osservate altro che la forma e la struttura narrativa. La prova è lì.

Da moltissimo tempo, i dirigenti di Hollywood pretendono che i loro film siano assolutamente privi di considerazioni sociali o politiche: "Tutto ciò che ci interessa è raccontare buone storie, cariche di emozioni e di passione con personaggi forti con le quali le persone possono identificarsi". Questo rifiuto di assumersi ogni responsabilità per gli effetti politici e sociali che i film possono indurre sul pubblico è stata a lungo la fondamentale ragione che ha sotteso l'incapacità di Hollywood di accettare qualsiasi analisi sul proprio devastante impatto sulla società globale. Il problema non è tanto quello delle "storie" in sé stesse, quanto quello del modello narrativo unico ed uniforme imposto da Hollywood e dai MMAV.

Altrettanto problematico è il fatto che le "storie" hollywoodiane siano profondamente manipolatrici, al servizio di soggiacenti obiettivi politici e sociali che veicolano modelli e valori profondamente discutibili. Tali storie, quanto le strutture narrative che le veicolano, hanno una pesante responsabilità nella diffusione di valori imperialisti e della peggior specie di stereotipi, nel sostenere inimmaginabili livelli di violenza, di sessismo e di razzismo, nella moltiplicazione di comportamenti guerrafondai e di politiche consumistiche che aggravano la rovina del nostro pianeta. Il fatto che questi orientamenti siano mascherati dietro il processo, in apparenza "inoffensivo", del "divertimento" e de "l'arte di raccontare delle storie" ne costituisce un'aggravante ulteriore.

Spesso paragono la struttura narrativa hollywoodiana ad una montagna russa, destinata a proporre agli spettatori un viaggio emotivo, minuziosamente guidato e interamente predeterminato. I binari rappresentano la struttura narrativa che, nella salita e nella discesa, lega i punti culminanti e i momenti di pausa della storia. La Monoforma, controllando il livello di emozionalità e il grado di spazio concesso alla riflessione, assume il ruolo di sistema di regolazione individuale. Tutto ciò distrugge il mito assoluto secondo cui i film e i documentari, costruiti intorno a questo schema, altro non sono che divertimenti

neutri, apolitici e inoffensivi. Un mito tenacemente difeso come quello dell'"obiettività" custodito dai direttori di redazione delle informazioni televisive.

Fino ad oggi, l'assenza di dibattito pubblico sui diversi aspetti del ruolo dei mass media ha, di fatto, impedito qualunque apertura, anche riguardo a queste mitologie. Tuttavia, all'alba di un nuovo periodo della nostra storia, particolarmente intenso e pericoloso, è nostro dovere condurre un'analisi approfondita di tutto ciò che è in atto.

Consideriamo l'atteggiamento di talune produzioni hollywoodiane di fronte alle reazioni di paura e di aggressività latente della popolazione dopo l'attacco contro il World Trade Center di New York l'11 settembre 2001. L'uscita consecutiva di numerosi film "d'azione" (*Black Hawk Down*, *Dietro le linee nemiche*, *Danni collaterali*) mette in risalto la visione interventista di Hollywood in relazione alla politica mondiale. I film di guerra, crudeli e sanguinosi, che esaltano i valori del testosterone, del patriottismo, dell'amicizia virile e il culto dell'eroe, senza ombra di dubbio, non sono i migliori rimedi al profondo malessere che affligge la nostra società. (I rari film bellici hollywoodiani che sfuggono a questa categoria, *La linea rossa* ne rappresenta un esempio interessante, non possono offuscare la tendenza dominante).

I problemi di gerarchia e di centralizzazione sono più preoccupanti e ancora più insidiosi di questa forma di violenza (sulla quale ritornerò più avanti). Una verità preoccupante è che il racconto tradizionale, la struttura monolineare aristotelica ("c'era una volta", "e vissero felici e contenti"), ha sempre implicato una dimensione autoritaria, nel senso che mira a sottomettere un pubblico passivo ad un processo indotto di catarsi. Questa forma narrativa può (?) dimostrarsi relativamente (?) innocua (?) quando veicola le favole che si raccontano ai bambini prima di farli addormentare. Ma prende tutt'altra dimensione quando viene diffusa dai MAMV sugli schermi giganti delle sale cinematografiche o trasmessa dai programmi televisivi serali. In questi casi, non soltanto questo processo autoritario viene imposto per forzata alimentazione meccanica della coscienza collettiva ma, ciò che è peggio, la sua funzione viene distorta per propagare effetti meno digeribili, come l'invidia, l'ansietà, la paura, il consumismo, una visione angusta delle relazioni interpersonali, o ancora il rispetto della gerarchia.

Particolarmente preoccupante è il modo attraverso cui queste pratiche di standardizzazione, proprie ai MAMV, influenzano direttamente la realizzazione documentaristica, e ciò in ragione del numero crescente di documentaristi che si nutrono avidamente delle astuzie e delle strategie narrative create da Hollywood. Come ho già detto, i responsabili dei programmi e i dirigenti dei canali televisivi ormai insistono perché, nei film da loro finanziati, si trovino "buoni intrighi" e "personaggi forti". (La moltiplicazione delle voyeuristiche trasmissioni di "reality show" è una diretta conseguenza di questo processo).

Durante l'edizione 2002 del Festival del documentario televisivo di Banff, un alto responsabile della CTV (la televisione canadese) dichiarò: "Trasmettiamo (il documentario) in *prime time*, e le persone ne sono più ghiotte che mai ... Il pubblico adora i documentari che raccontano grandi storie. È un genere che sta tornando di moda".

L'ipocrisia sottesa a questa dichiarazione deve essere avversata. Innanzitutto, ciò che viene diffuso in prima serata nulla ha a che vedere con il cinema documentaristico. In più, se è vero che esiste un appetito per una nuova forma di mass media, sappiamo che certamente non è ciò a cui questo responsabile faceva riferimento. L'appetito di cui egli parla è l'appetito per le sciocchezze superficiali che così spesso fanno passare per documentari. Lui e i suoi colleghi non hanno alcuna idea di ciò che desidera il pubblico... e, d'altra parte, non sono neanche interessati a scoprirlo.

L'affermazione, sostenuta dai MAMV, secondo cui i soli documentari validi sono quelli che utilizzano la struttura narrativa tradizionale è fondata sul mito, alimentato nel corso degli ultimi anni dai professionisti dei media, di un pubblico stupido che trova soddisfazione in produzioni semplicistiche. Il dirigente del CTV con difficoltà può pretendere che "è un genere che ritorna di moda", poiché il genere

documentaristico al quale fa riferimento esiste solo da quando i suoi colleghi l'hanno imposto con la forza e la censura. I produttori di film hollywoodiani e i dirigenti dei media che producono documentari si servono della struttura narrativa per giungere agli stessi fini: distrarre lo spettatore e menarlo per il naso. Ben inteso, il divertimento deve essere sufficientemente coinvolgente per dissuadere ogni analisi del pubblico sulle forme e sui metodi a lui più convenienti.

I "personaggi forti", imposti da questi "controllori" dei media, traducono altrettanto bene il loro artificiale bisogno di effetti immediati quanto il loro orrore per tutto ciò che può ricordare la complessità dei rapporti umani. La contraddizione è, d'altronde, sorprendente. Per la televisione e per Hollywood, il tipo "forte" è un personaggio superficiale e caricaturale. Il partecipante ad un reality show che grida "siiiii!!!" alzando le braccia al cielo dopo aver vinto 50.000 euro per aver superato la sua fobia delle tarantole è un personaggio che può pretendere un contratto per un casting tra i "forti". Un candidato che esprimesse l'ambiguità delle pulsioni alla base del suo desiderio di partecipazione ad una siffatta trasmissione non supererebbe nemmeno le prime selezioni. (È superfluo affermare che i "personaggi forti" non andrebbero mai a criticare la militarizzazione del pianeta né gli attuali processi della produzione audiovisiva).

Senza dubbio il lettore avrà già compreso che uno dei temi che sottende la mia proposta riposa sulla mia convinzione che un tale stato di cose non è una fatalità. L'immensa tavolozza di possibilità offerte dal supporto audiovisivo è attestata da un'ampia quantità di film del passato ma anche da alcuni film recenti. I sorprendenti esempi di cui è incredibilmente ricca la storia del cinema dimostrano come si possa costruire opere attraverso forme cinematografiche complesse ed alternative.

A questo punto il lettore è in diritto di domandarsi: "Ma allora, dov'è la crisi?" Un primo livello di risposta, evidente quanto insufficiente, consiste nel comparare la quotidiana produzione di film (fiction e documentari) standardizzati con l'infimo numero di film autenticamente alternativi. Senza dimenticare che la maggioranza di questi ultimi non vengono mai mostrati al grande pubblico. Se si dovesse applicare questa standardizzazione ad altri campi della cultura, all'insieme del mondo letterario, ad esempio, si otterrebbe una produzione ridotta a "storie" elaborate su uno schema imposto da una narrazione semplicistica, breve e ripetitiva. Nel campo delle arti figurative, si può immaginare che il risultato sarebbe quello della "pittura in serie".

È urgente considerare le implicazioni delle conseguenze a lungo termine dell'attuale crisi mediatica. Forse è la nostra unica possibilità di poter ribaltare la tendenza che ci spinge verso un disastro globale. A forza di subire dal processo mediatico storie insignificanti, frammentate e clonate, rischiamo che sia la nostra stessa storia a scomparire. Perdendo il senso della storia, del ruolo complesso ed essenziale che riveste nella definizione del legame sociale, noi perdiamo anche noi stessi. Secondo lo storico americano Arthur Schlesinger Jr.: "La storia è per una nazione quello che la memoria è per l'individuo. Privati della memoria, gli individui sono disorientati e perduti, non sanno più da dove vengono e dove vanno. Allo stesso modo, una nazione, spossata dalla coscienza del proprio passato, sarà incapace di affrontare il proprio avvenire".

I danni provocati da decenni di soap opera e di altre storiche trasmissioni "popolari" (come *Jacqueline Omassis story*) si sono rivelati letali. Così come la quotidiana zuppa di telegiornali che ci servono informazioni monche, parziali e prefabbricate: una presentazione della nostra Storia che indebolisce il senso della nostra relazione col mondo, e della posizione che vi occupiamo.

Per i telegiornali, la storia contemporanea si riduce ad una serie di brevi interviste di uomini politici, a clip di trenta secondi dedicati all'ultimo incidente stradale, ai conflitti armati e agli ultimi gossip della stampa "popolare". Tale disparato assortimento di migliaia di piccoli frammenti di "attualità" conditi in salsa pubblicitaria ci fa pensare ad un puzzle angosciante. Così i MMAV del globo, sotto l'alto patronato

dei loro primigeni americani, strumentalizzano (anzi istituzionalizzano) la negazione della storia e il caos sociale e politico che essa implica.

Senza il riconoscimento della storia (di cui noi siamo il materiale vivente) e senza una modesta capacità di trarre insegnamento dai nostri errori, come dai risultati ottenuti e dalle conoscenze del passato, noi perdiamo una parte essenziale della nostra umanità. Siamo ridotti a non essere altro che statistiche della "realtà" mediatica, esseri ricostituiti secondo i costumi e i desideri del mondo audiovisivo, anch'esso modellato secondo gli imperativi del capitalismo mondiale e dell'economia di mercato (il *free-market*, "libero" degli anglofoni).

Da questo punto di vista, la Monoforma e l'Orologio Universale, che strutturano la quasi totalità dei programmi televisivi, hanno conseguenze disastrose per il settore creativo dei MMAV. Il fatto che questi formati siano oramai imposti dalla forza e dalla censura, evidentemente, non migliora nulla. Ma la vera tragedia, quella che motiva il nucleo delle mie proposte, risiede nell'impatto che tali realizzazioni hanno sul pubblico. Fin dagli anni '70, una tendenza sempre più affermata era quella di considerare il pubblico solo in termini di mega unità sottoposta all'audience che era possibile sballottare da una sperimentazione commerciale (o pseudo informativa) ad un'altra. Dietro la densa contraffazione sintattica del "politicamente corretto", l'attuale realtà della televisione è tutto fuorché "liberale". È incredibilmente triste vedere giovani produttori e presentatori presiedere programmi, tanto reazionari quanto manipolatori, molti dei quali espressamente destinati al mercato giovanile.

Di fatto, ciò che è particolarmente preoccupante è la totalità stessa del rapporto di dominazione esercitato sul pubblico dai MMAV. Essa è giunta ad eliminare qualunque nozione di dialogo, di scambio di idee e di desiderio, senza considerare la possibilità stessa da parte del pubblico di porsi in posizione creativa in quella che ancora si osa chiamare la "comunicazione di massa" (Cfr. l'appendice 1, *La teoria del controllore*, e l'appendice 2, *I MMAV e la mondializzazione*).

Come ho detto, questi sviluppi che lasciano presagire che il peggio deve ancora arrivare erano percepibili già alla fine degli anni Settanta del Novecento. Tuttavia, la meschinità dei professionisti degli audiovisivi e degli insegnanti dei media hanno impedito qualunque dibattito critico aperto su queste problematiche. La progressiva applicazione di un sistema repressivo sempre più efficace ha permesso che le sporadiche voci e le tecniche audiovisive dissidenti venissero marginalizzate. Non si può cogliere la posizione di dominio globale degli attuali MMAV, né la sorprendente assenza di ogni pubblico dibattito o di discussione su tale processo, senza misurare l'ampiezza di questa assunzione di potere.

Ma ritorniamo all'attuale ruolo dei MMAV americani e, per illustrarne uno dei principali aspetti, esaminiamo le informazioni televisive trasmesse negli Stati Uniti dopo gli avvenimenti dell'11 settembre 2001. Per prima cosa voglio sottolineare che non desidero affatto mancare di rispetto alle famiglie né ai parenti delle vittime dell'11 settembre 2001: lungi da me questa idea. La mia intenzione è dimostrare come gli uomini politici e i MMAV abbiano sfruttato e sviato il dolore personale, e quello più generale e astratto del pubblico, per creare un'atmosfera esplosiva carica di pubblica emozione che gli permettesse di sostenere l'intervento armato in Iraq nel marzo del 2003. Tale psicosi interventista non è assolutamente un male americano. Più volte ne siamo stati testimoni nel corso del XX secolo: prima della Seconda Guerra mondiale nell'Italia fascista e nella Germania nazista, in Inghilterra durante la guerra delle Falkland ... In ogni caso, il legame che unisce questi tragici eventi è il ruolo primordiale rappresentato dai mass media.

Gli uomini si sono sempre fatti la guerra anche prima dell'avvento dei mass media, questo è vero. Ma la specificità dell'influenza dei mass media audiovisivi consiste proprio nell'inquinare situazioni che potenzialmente potrebbero assumere una direzione pacifica. Il fatto che i politici richiedano ai media di aiutarli ad orchestrare una psicosi interventista non giustifica affatto il ruolo che i MMAV accettano di ricoprire.

Dall'11 settembre l'hit parade dei manipolatori di massa della televisione americana include: CNN, ABC, NBC, Fox Network, e centinaia di canali locali affiliati. I loro strumenti sono stati:

La strumentalizzazione delle emozioni con lo scopo di creare le condizioni di una psicosi propizia alla preparazione di una guerra: vittimismo, nazionalismo interventista, la glorificazione del culto dell'eroe, la paura dell'altro, il crudo desiderio di vendetta. In tal modo, dopo l'11 settembre 2001, la televisione americana raggiunge bassezze sconvolgenti: le false sembianze di "oggettività" vengono gettate alle ortiche a favore di un impressionante groviglio di furbizie a buon mercato chiaramente impiegate per dirigere l'opinione pubblica. Alcuni aspetti della messa in scena e dell'ideologia appaiono direttamente ispirate al film *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1934), opera di propaganda nazista diretta da Leni Riefenstahl.

Lo spettacolo offerto dalla CNN per la commemorazione del World Trade Center, un anno dopo l'attacco, fu particolarmente edificante: interminabili panoramiche sulle bandiere americane ondegianti al vento; una successione di dissolvenze e di zoom, avanti e indietro, sui volti in lacrime dei parenti in lutto; collegamenti in diretta dalla Cattedrale di Saint Paul di Londra e dalla base aerea di Bagram in Afghanistan; la sequenza dell'attacco al World Trade Center passata a ciclo continuo (commentata da una musica narrativa); le inquadrature delle famiglie delle vittime che leggono la lista dei morti (i cui nomi scorrono nella banda inferiore dello schermo, nello spazio normalmente riservato alle informazioni flash e agli indici di borsa); i commenti servili dei presentatori della CNN che esaltano i meriti del presidente George W. Bush (del tipo: "Quest'anno egli ha apportato una grande determinazione ...").

Altrettanto spaventose furono le scene diffuse dopo la ricostruzione del Pentagono: il Presidente George W. Bush e il Segretario alla Difesa Donald Rumsfeld che fissano una gigantesca bandiera americana che si dispiega in lenta caduta lungo la facciata; un generale americano che benedice il Pentagono con queste parole: "Noi siamo i difensori della morale".

La personificazione della storia.

Il modo attraverso cui ogni persona coinvolta negli avvenimenti dell'11 settembre è stata immediatamente trasformata in eroe dimostra, in modo particolarmente evidente, quanto i media americani abbiano speculato sul dolore. Le vittime erano eroi così come eroi erano i membri della loro famiglia. Gli eroi sono diventati icone mediatiche assediati dalle telecamere (tutti tranne quelli chiusi in un feretro): i MMVA americani hanno trasformato l'evento in un'interminabile e crudele soap opera (romanzo d'appendice all'acqua di rosa) nella quale le famiglie delle vittime erano instancabilmente spinte a testimoniare il loro dolore di fronte alla perdita di un figlio, di una figlia, di un padre o di una madre. Il tutto accompagnato da sequenze dei volti rigati di lacrime alternate ai ritratti degli scomparsi.

Durante una trasmissione di Oprah Winfrey, la sequenza dei gemiti fu assicurata da un piccolo gruppo di vedove dell'11 settembre. Venne loro richiesto di guardare un monitor che diffondeva una sequenza di fotografie dei loro defunti mariti. I responsabili della trasmissione organizzarono la ripetuta alternanza delle immagini del montaggio fotografico con quello delle vedove in lacrime. Dopo qualche minuto di questo traumatizzante dispositivo, mi resi conto che i visi non erano più gli stessi. Mi ci è voluto qualche secondo prima di rendermi conto che ero sprofondato in una pubblicità del Paxil, una marca di farmaci antidepressivi. La dissolvenza era stata così sottile che era difficile capire con certezza se le persone che comparivano sullo schermo evocassero i loro "turbamenti psichici" o la paura di un prossimo attacco terroristico.

Durante questo opprimente processo di manipolazione dei sentimenti, il ruolo dei presentatori ed animatori era particolarmente sorprendente: "Come si sente?", "Dove trova tutto questo coraggio?", "Lui/Lei le manca?". Trasudanti di compassione, non smettevano di intromettersi, di sollecitare, di incalzare, di suggerire. Risultava chiaro come questo subdolo processo, l'esibizione di queste povere famiglie che piangevano i loro morti con annessa aneddotica (come quella del cane che aspettava sotto il

letto coniugale il ritorno del proprio padrone), non avrebbe avuto termine fino a quando i media avrebbero potuto trarne vantaggio. Poiché tali immagini, offerte alla coscienza collettiva, corrispondevano perfettamente a ciò di cui la televisione e i rappresentanti del Governo avevano bisogno. Esse non solo erano conformi ai canoni della narrazione hollywoodiana, ma concordavano perfettamente col vittimismo paranoide nel quale sempre più affondava l'America (e dal quale dipendeva l'opzione militare).

Nella numerosa famiglia dei cloni de *L'Ophra Winfrey Show* (nel quale il pubblico americano è invitato ad esibirsi e nel quale emette esclamazioni d'orrore quando un adolescente di 16 anni osa dire "vai a farti fottere" a suo padre), esiste una trasmissione chiamata *The Maury Show*. Qualche giorno prima dell'anniversario dell'11 settembre, l'animatore annunciò: "Non possiamo pensare miglior omaggio alle vittime che mostrare i loro nomi. Guardate attentamente, ecco i nostri eroi!". La sua immagine venne prontamente sostituita dalla lista delle 3000 vittime, che scorreva rapidamente sullo schermo, mentre in sottofondo un artista pop cantava: "ci sarà sempre un posto per te nel mio cuore".

Ma il cuore, per essere precisi, non c'era proprio. I nomi scorrevano troppo in fretta per poter essere letti. Tutto ciò, invece, dava la spiacevole impressione che l'unica funzione della lista fosse quella di lasciare sufficiente spazio alla successiva interruzione pubblicitaria (la cui durata di presentazione del testo offriva, al contrario, un'ottima comodità di lettura). La similitudine di velocità di scorrimento tra questa lista e i titoli di coda delle serie poliziesche o delle soap opera non era di natura tale da rassicurarci sulla sincerità delle motivazioni della trasmissione.

Una delle domande preferite dai presentatori americani alle famiglie in lutto era la seguente: "Avete deciso di voltar pagina?". Per i media americani (e per l'Amministrazione Bush) al contrario, era fuori questione voltar pagina! Essi erano certi di avere imboccato "un buon filone": una psicosi collettiva organizzata che, abilmente orchestrata, poteva simultaneamente generare tassi record di audience per la televisione e il cinema commerciale, e sostenere l'amministrazione nella sua politica di aggressione militare. Tutta questa nauseabonda campagna altro non era che un preludio popolare, la lunga presentazione della serata di gala.

È così che, mese dopo mese, è stato perpetuato un processo cinico di sfruttamento e di manipolazione del popolo americano (con la complicità, bisogna disgraziatamente ammetterlo, del tutto volontaria, di un certo numero di individui). È evidente che una siffatta teatralizzazione mediatica del dolore non abbia lasciato spazio alcuno ai temi del perdono e della compassione per i popoli oppressi e per i Paesi meno fortunati, né ai tentativi per provare a capire le possibili ragioni storiche e geopolitiche che hanno potuto motivare un tale attacco contro gli Stati Uniti.

La vendetta.

Parallelamente alle descrizioni della psicosi americana, numerosi audaci giornalisti statunitensi (tra cui Lewis H. Lapham de *l'Harper's Magazine*) hanno attirato la nostra attenzione su altri importanti aspetti legati alla crisi del dopo 11 settembre 2001. Soprattutto sul fatto che gli Stati Uniti avrebbero potuto approfittare dell'attacco al World Trade Center per dar vita ad una presa di coscienza morale e politica collettiva, farne il fulcro di una profonda riflessione sull'impatto che l'America ha sul resto del mondo, sugli effetti dell'interventismo militare della propria politica e sul livello scandalosamente elevato del proprio consumismo. Che era possibile afferrare questa opportunità per provocare un dibattito nazionale a favore di una maggiore solidarietà e di una migliore comprensione delle problematiche mondiali piuttosto che galvanizzare il pubblico in un'acritica sete di vendetta.

È mia opinione che la società contemporanea sia, già da molto tempo, preparata a seguire la via indicata dal Presidente George W. Bush. Molti dei processi descritti per il passato (la nostra relazione con la violenza, la centralizzazione del potere, il sentimento d'insicurezza e i desideri stimolati dalla società dei consumi) sono stati ampiamente provocati dagli ambienti iper-mediatizzati applicati fin dalla Seconda

Guerra mondiale. In tal modo, in occasione dell'11 settembre, nessuno si è sorpreso nel vedere i MMAV abbandonare il loro "meraviglioso attributo di responsabilità" per ritornare alle proprie tradizionali consuetudini fondate sulla paura, l'angoscia e la violenza, e tutto ciò solo per meglio vendere i loro programmi e i loro spazi pubblicitari.

Il silenzio e il doppio linguaggio.

Heather Mallick, giornalista canadese del *Daily Globe and Mail*, ha pubblicato un articolo di critica contro la conformistica atmosfera del dopo 11 settembre: "Sono stata in silenzio per mesi, come molti altri nutrita dall'ideologia americana. Molti editorialisti hanno scritto con grande serietà che 'ormai siamo tutti Americani' ... Io non sono d'accordo con questa dichiarazione secondo cui siamo tutti Americani. Io non lo sono. Nemmeno gli Americani lo sono. L'atmosfera soffocante alla Ceaușescu che è discesa sull'autunno del 2001 è vergognosa. Non vi è nulla di cui esser fieri".

La soppressione di ogni analisi critica, che ha fatto seguito agli eventi dell'11 settembre, ha ricordato l'epoca di McCarthy e la sua caccia alle streghe. D'altra parte tale situazione non si è limitata ai soli media americani.

Durante i bombardamenti in Afghanistan, i reporter della BBC World Service evocavano la sfida con la quale il nostro pianeta si confrontava: "La modernità e il pluralismo o il terrorismo". Al di là della polarizzazione frequentissima nei media, soffermiamoci sulla scelta dei termini utilizzati. I giornalisti parlavano di "valori condivisi" sottolineando che il 90% degli Americani sostenevano il bombardamento dell'Afghanistan, e che il 53% ritenevano che il livello di risposta fosse "più o meno proporzionato".

"Scelta"?

"Modernità" (e il bombardamento dell'Afghanistan?)

"Valori"? "più o meno proporzionati"?

Non ci è stata risparmiata nemmeno l'inevitabile dichiarazione del Presidente George W. Bush appollaiato su una portaerei: "I terroristi sono gli eredi del fascismo ... essi hanno la stessa sete di potere, la stessa ambizione planetaria. E noi li affronteremo nello stesso modo". Orwell diceva che se non si può controllare il proprio modo di parlare non si può controllare il proprio modo di pensare. Nel sentire quotidianamente queste contraddizioni in termini e questo duplice linguaggio impresso nel nostro subconscio dai MMAV, George Orwell deve rigirarsi nella tomba.

D'altra parte, gli effetti dei MMAV americani sulla nostra relazione con la storia (il nostro livello di conoscenza del passato, il senso e l'importanza della storia nella nostra vita) sono stati catastrofici. L'immagine degli ufficiali americani che, con la mascella serrata, rispondono a domande sul rapporto tra la storia e le motivazioni alla base dell'attacco dell'11 settembre, rappresenta uno spettacolo sinistro. Essi si accontentano di ripetere con freddezza: "Non esiste il minimo rapporto!". Altrettanto agghiacciante è la totale assenza di reazioni a queste smentite da parte dei media cosiddetti "obiettivi".

L'11 settembre 2001 è stato seguito da una miriade di commemorazioni negli Stati Uniti, tra cui la celebrazione della Giornata Nazionale del Ricordo nella Cattedrale Nazionale di Washington. A Londra, la regina Elisabetta II ha assistito ad un servizio commemorativo alla Cattedrale di Saint Paul. In tutta Europa, le televisioni hanno trasmesso funzioni religiose, le bandiere sono state poste a mezz'asta, lunghe file d'attesa si sono formate per firmare i libri delle condoglianze ufficiali, intere città hanno osservato un minuto di silenzio, le chiese si sono riempite di folle rattristate, le banche del sangue sono state sommerse, le manifestazioni politiche sono state sospese, gli incontri politici e i concerti riprogrammati per rispetto delle vittime.

Ma dove sono le commemorazioni per il numero infinitamente più numeroso di persone torturate e uccise in Nicaragua, in Grecia, in Colombia, in Indonesia, nel Laos? Per tutti coloro che hanno sofferto le conseguenze dirette del colonialismo britannico? Del colonialismo portoghese? Dalla Seconda Guerra mondiale siamo stati testimoni di innumerevoli tragedie che, spesso, hanno comportato perdite di vite

umane ben più elevate di quelle dell'11 settembre, tragedie provocate, talvolta, dall'intervento diretto degli Stati Uniti negli affari di altri Paesi. Questi drammi evidentemente non meritano i concerti commemorativi di Paul McCarthy, né i messaggi d'amore e di perdono dell'arcivescovo di Canterbury. Le folle del mondo intero hanno continuato il loro lavoro e la loro strada, senza fermarsi per testimoniare silenziosa solidarietà. E i parlamentari inglesi hanno continuato il loro lavoro. Può essere tutto ciò dovuto ad una grave amnesia da parte nostra? Ad una mancanza di informazione degli eventi che avvengono al di fuori degli Stati Uniti e dell'Europa occidentale? Ad una vasta ipocrisia? All'etnocentrismo? Una amnesia così profonda (sostenuta dai media) da farci diventare incoscienti? Le fosse di centinaia di migliaia di altri esseri umani, che segnano la nostra storia recente, non meritano né commemorazione né riconoscimento? Non costituiscono anch'esse una parte indelebile della nostra storia?

Qualunque siano le motivazioni e le ragioni, l'attacco al World Trade Center ci ha fornito l'occasione per dimostrare, ampiamente e spudoratamente, i formidabili e perversi effetti di questa selettiva e mistificante memoria, forma di ipocrisia accuratamente consegnata (e perciò legittimata) alla posterità da ossequiosi MMAV. La palma del processo di degenerazione può fin d'ora essere attribuita al Segretario di Stato americano Colin Powell per il suo soddisfatto commento sulla CNN: "Non esiste paese al mondo nel quale gli Stati Uniti non siano intervenuti senza ripartirne lasciandosi dietro una situazione migliorata".

Uno sguardo sul modo attraverso cui i MMAV americani hanno dato copertura ai combattimenti può maggiormente illuminarci sull'ipocrisia e la follia di questo processo.

La norma era diventata la rapidità. Le immagini sfilavano ad una cadenza infernale, rendendo impossibile ogni forma di riflessione o di analisi. Il 95% del tempo dedicato dal canale al testo era monopolizzato dai presentatori, dagli "esperti" militari e dagli inviati speciali (integrati, coinvolti, incorporati, saliti a bordo, *embedded*). Per il pubblico, i civili ansiosi e oppressi, e perfino i soldati sul campo di battaglia, non rimaneva, accidentalmente, che qualche piccolo buco di 5 o 7 secondi.

Tutto concorreva a dare alle immagini l'apparenza di un videogioco: gli effetti speciali digitali (sovrapposti alle immagini satellitari dell'Iraq), le immagini deformate dei telefoni cellulari, le fantomatiche scene registrate dalle telecamere equipaggiate per le riprese notturne. Ma i più surrealisti erano i presentatori stessi. Smorfiosamente simpatici con gli uni, ringhianti di rabbia contro chiunque si opponesse alla guerra, e alternanti dagli uni agli altri con maggior frenesia di quanta ne contenessero gli stacchi pubblicitari che accompagnavano le notizie della guerra in Iraq: offerte eccezionali di materassi, di vetture d'alta gamma, di gastronomia, di creme di bellezza ...

Il prossimo esempio è sintomatico dell'insieme di questo processo lugubre e surreale: il 6 aprile 2003 sul canale WKBW (Buffalo) viene trasmesso un tipico reportage di ABC News. Il servizio si compone di 21 stacchi di montaggio per una durata totale di 1 minuto e 20 secondi e mostra le popolazioni locali favorevoli alla presenza delle truppe americane in Iraq, con una sequenza relativa alla messa celebrata in favore di uno dei soldati deceduti. I presentatori vi sovrappongono i loro commenti nazionalistici e, parlando degli autoctoni, insistono sul fatto che essi "mostrano il loro lato patriottico". Il servizio termina con il breve estratto di un'intervista di un pensionato americano che dichiara: "Combattono per noi, che Dio li benedica tutti". Improvvisamente, ci troviamo di fronte all'immagine del Papa che prega in Vaticano, con in sottofondo una voce allegra: "Cercate un'idea per il divertimento e lo svago di tutta la famiglia?". Scomparsa del Papa sostituito da un vortice di pubblicità, tra cui quella passata precedentemente che propone un'offerta speciale sui materassi. Dopo di che, si ritorna alla supplica del Papa, di 23 secondi, in favore della pace, cioè 7 secondi in meno della famosa pubblicità sul supporto del riposo ... (Cfr. l'Appendice 3 – Per un'analisi più approfondita della copertura operata dai MMAV americani sulla guerra in Iraq).

Ma l'atto più incredibilmente cinico dei MMAV americani (che, per quanto ne so, non è ancora stato apertamente contestato), fu il manifesto sostegno alle vergognose menzogne dell'Amministrazione Bush che pretendeva che l'attacco all'Iraq fosse destinato a distruggere le "armi di distruzione di massa" di Saddam Hussein. La stessa Amministrazione Bush ha ormai ammesso, anche se con mezze frasi, di aver costruito tale minaccia. Per quanto mi consta, non abbiamo avuto diritto ad un'analoga confessione da parte dei media audiovisivi che hanno, ciò nonostante, quotidianamente dato a bere alla popolazione americana queste controversie. Non vi è stata alcuna smentita ufficiale da parte dei MMAV americani sulle false premesse che hanno causato lo scoppio della guerra ... come se la menzogna non fosse mai esistita.

Benché gli esempi per dimostrare il ruolo di volano giocato dai MMAV americani in questo oscuro periodo della nostra storia potrebbero essere moltiplicati, nulla sembra poter intaccare il fermo rifiuto dei dirigenti e dei produttori televisivi nel riconoscere la benché minima parte di responsabilità in questa situazione. Questi "professionisti" si sentono talmente sicuri del loro diniego da pensare di non dover dare conto alcuno all'opinione pubblica. Una tale situazione è stata resa possibile a causa della mancanza di ogni dibattito, del silenzio quasi istituzionale imposto alla totalità della nostra società contemporanea, e non soltanto agli Stati Uniti.

Anche se i MMAV americani hanno giocato un ruolo centrale in questa crisi, non sono stati certo i soli. Essi sono stati sostenuti e sostituiti nel mondo intero da MMAV accondiscendenti e complici, anch'essi altrettanto astuti e disonesti.

### **I MMAV europei, canadesi e scandinavi**

Questo capitolo è relativamente breve, in quanto il numero di elementi legati alla crisi globale dei media è già stato affrontato nei capitoli precedenti. Dopo tutto, la crisi dei media non è soltanto americana ma globale.

Le principali televisioni pubbliche e private del resto del mondo hanno una pesante responsabilità nella crisi dei media. Ciò è particolarmente vero per le televisioni dei paesi membri del "club dei grandi" (un'espressione ridicola per cui vanno matti i MMAV): Canada, Europa, Scandinavia, Austral-Asia, Cina e Giappone. Se sottolineo questi Paesi e queste regioni, e non l'America latina, il Medio Oriente, l'Africa del nord, l'Africa sub sahariana e il resto dell'Asia, è a causa dell'influenza culturale e politica, ahimè, dominante che i media del "club dei grandi" esercitano sul piano mediatico.

Tra i canali presi in esame: la BBC del Regno Unito, CBC del Canada, SVT in Svezia, NRK in Norvegia, DR in Danimarca, ABC in Australia, TF1, France 2, France 3 e M6 in Francia, le tredici stazioni di ARD in Germania, NZTV in Nuova Zelanda; innumerevoli canali privati (benché la distinzione tra le televisioni private e il "servizio pubblico" sia sempre più sfumato); migliaia di canali tematici via cavo o satellite, che si tratti di storia, di reportage, di sport o di cinema. Questa lista è arbitraria nella misura in cui non include i canali televisivi, altrettanto complici, del Benelux, d'Italia, di Spagna, di Grecia, della Turchia, della Russia, dell'Europa dell'est, ecc.

Nella mia introduzione, parlo del ruolo "meno evidente, ma altrettanto pericoloso" dei MMAV situati al di fuori degli Stati Uniti. Ciò nonostante, per un gran numero, anzi per la maggioranza degli europei, i loro MMAV non sono così pericolosi e manipolatori come i MMAV americani.

Numerosi fenomeni possono spiegare tale resistenza ad una valutazione critica del ruolo dei MMAV mondiali nel resto del mondo occidentale. Tra le altre cose, il solido mito secondo cui i loro MMAV sarebbero sia più "obiettivi" che più "educativi". Una percezione che deriva dalla tonalità curiosamente meno aggressiva e più posata delle televisioni altre da quelle americane, e dal numero proporzionalmente

più alto di trasmissioni "educative" in rapporto alle pubblicità e ai quiz televisivi (questa differenza tende, tuttavia, a ridursi).

Più concretamente, so che numerose persone in Canada o nel Regno Unito difenderebbero strenuamente la BBC e la CBC per l'atteggiamento tenuto durante la guerra contro l'Iraq, considerato ben più critico di quello che si poteva osservare sull'insieme dei canali americani.

Ad esempio, un recente articolo pubblicato in Internet da un professore dell'Università di Granada in Spagna stabiliva una comparazione tra le televisioni europee e la CNN, nelle rispettive coperture della seconda guerra del Golfo. Intitolato *Quale guerra guardate?*, l'articolo sosteneva che le differenze di trattamento erano tali che era difficile credere che i MMAV americani ed europei parlassero dello stesso conflitto. Esso comparava l'esaltazione della potenza e dei successi messi in primo piano dai media americani, e le innumerevoli scene delle sofferenze imposte alla popolazione civile diffuse dai media europei (ciò che non sembra esser avvenuto nei canali televisivi americani). Altro tema modificato dai media europei, è quello della campagna di disinformazione orchestrata dai MMAV e dai militari americani, con relativa chiusura delle emissioni e degli schermi, ad ogni espressione critica sulla guerra e sul regime di Bush. Questo professore spagnolo concludeva il proprio articolo con ciò che considerava come la principale differenza di trattamento mediatico tra i due continenti (nel mio testo, io collego i canadesi agli europei): il pubblico americano non aveva informazioni sulle possibili alternative all'intervento militare mentre i media europei, per uscire dalla crisi, accordavano ampio spazio ad altre opzioni: diplomatiche, economiche, ecc.

Ad un certo livello d'analisi tutto ciò è totalmente esatto. Da parte mia, spesso ho sottolineato queste notevoli differenze, nella copertura della guerra in Iraq, tra le televisioni americane ed europee. Tuttavia è importante comprendere che tali confronti non sono in grado di far altro che sfiorare la crisi dei media. Come i media americani, anche gli altri MMAV mondiali sono altrettanto efficienti nel dissimulare la verità, nel promuovere il nazionalismo, nel tacere gli orrori della guerra... allorquando questo può servire i loro interessi.

Il ruolo giocato dalla stampa popolare inglese durante la guerra delle Falkland è stato scioccante almeno quanto gli eccessi commessi recentemente dalla CNN. La critica (legittima) all'atteggiamento dei media americani potrebbe perfettamente applicarsi al modo in cui i MMAV britannici hanno completamente occultato la questione della corsa agli armamenti dell'Inghilterra negli anni Cinquanta e Sessanta. Già all'epoca ci si preoccupava poco del costo potenziale in vite umane, della libertà di espressione o dell'obbligo di informare il pubblico. Nel corso della recente campagna di bombardamento condotta in Afghanistan dalle forze della coalizione, la BBC World Service ha apertamente deriso i dissidenti americani che osavano criticare la politica del presidente George W. Bush. Possiamo allora interrogarci sul mutismo dei MMAV del mondo intero che hanno deliberatamente scelto di ignorare le circa 3000 vittime civili afgane di questa campagna di bombardamento? In verità, l'atteggiamento opportunistico che consiste nello "svelare i fatti quando ci conviene, e dissimularli nel caso contrario" è diventato la norma adottata dai MMAV del mondo intero.

Ma ritorniamo al problema più profondo connesso ai MMAV non americani ed alle illusioni abilmente sostenute di una loro "equità" e di una loro "oggettività". In realtà, lo stile "pluralista", che prevale nei programmi europei e scandinavi, costituisce allo stesso modo un'abile manovra di dissimulazione nella considerazione del suo vero ruolo e dei suoi obiettivi. Perché, pur aprendo una finestra (il cui accesso è rigorosamente controllato) all'espressione critica, questi media non rimettono assolutamente mai in causa la natura fortemente gerarchica della loro relazione con lo spettatore, né la marginalizzazione di tutte le forme e di tutti i processi audiovisivi alternativi.

Nei miei precedenti testi, ho descritto le diverse pratiche repressive impiegate dalle reti europee e scandinave (d'altra parte è interessante notare come questi aspetti della mia critica siano passati quasi

inosservati). Mi sembra che, spinti dai guardinghi flussi dello sciovinismo, abbiamo la tendenza a difendere e sostenere i nostri media nazionali. Tutto ciò rivela il debole livello di dibattito nei confronti del ruolo dei media, proprio nel momento in cui dovremmo esser pronti a sfidare le forze manipolatorie, ovunque si trovino e qualunque sia la loro nazionalità (Cfr. Appendice 4 – Per un'analisi del ruolo dei MMAV inglesi nel caso della morte della Principessa Diana).

Ciò che segue è un'altra illustrazione del rifiuto dei MMAV, canadesi questa volta, nell'assumere la benché minima responsabilità per le loro pratiche manipolatorie.

Nel marzo del 1985, nel corso del montaggio de *Le Voyage* (un film di 14 ore per la pace nel mondo) all'Ufficio Nazionale del Film Canadese, insieme ad altri colleghi, ho realizzato un rapporto sulla copertura da parte del Canadian Broadcasting Corporation (CBC) del summit di Shamrock, tra il Presidente americano Ronald Reagan e il Primo Ministro canadese Brian Mulroney. Tra i temi all'ordine del giorno di questo incontro, che si teneva nel week end di San Patrizio, il primo riguardava l'intenzione di Reagan di ottenere il sostegno del governo canadese per lo sviluppo del programma americano di missili anti balistici conosciuto come "Guerre stellari". Negli incontri dei capi di stato, questo può esser ricordato come un classico del genere, con molti discorsi compiacenti, sontuosi banchetti, visite ai monumenti storici da parte del Presidente americano (al di fuori della copertura mediatica), uno sparuto gruppo di manifestanti controllato dalla polizia, e galà di chiusura animato dai più grandi artisti canadesi (con la coppia presidenziale americana posta come i membri della famiglia reale in un palco d'onore del teatro). Il mazzo di fiori finale fu consegnato da Reagan stesso, salito sul palco per intonare *When Irish Eyes are Smiling* (Quando sorridono gli occhi irlandesi). La copertura da parte della CBC delle 48 ore di durata dell'evento fu altrettanto cerimoniosa.

La nostra analisi si incentrava sull'uso della Monoforma, agli eventi coperti (o non coperti) dalla CBC, ai tempi concessi a ciascun soggetto, al ruolo giocato dai presentatori del meteo (il cui obiettivo era quello di sdrammatizzare ogni problematica considerata troppo seria), al fragrante delitto consistito nel rimontare un'intervista del Ministro della Difesa americana Caspar Weinberger.

Inviata a duecentocinquanta membri della CBC, questa analisi ha immediatamente suscitato una piccola bufera di panico, al punto da spingere la rete a nominare una commissione incaricata di ricusare le nostre accuse, alla testa della quale ha chiamato uno dei suoi alti dirigenti in pensione. Alle nostre lettere, abbiamo ricevuto complessivamente solo sei risposte della CBC. Cinque provenivano da membri del personale che replicavano a titolo personale (due relativamente sensibili al nostro rapporto, gli altri tre ostili, anzi apertamente aggressivi, come un noto presentatore che si è messo ad urlare al telefono), la sesta era la confutazione ufficiale della "Commissione" della CBC. Questo triste episodio rafforza nell'idea che la CBC non aveva alcun interesse in un dibattito democratico o in uno scambio costruttivo, dal momento che la sua unica preoccupazione era quella di consolidare le proprie fortificazioni difensive. La confutazione della CBC conteneva una frase di ringraziamento per il nostro interesse e, soprattutto, ci facevano presente che noi non capivamo assolutamente nulla del tema di cui avevamo parlato. Ovviamente, il nostro rapporto fu ben presto gettato alle ortiche e mai più apparso.

La legge canadese sulla radiodiffusione del 1968 stabilisce che "la programmazione offerta dal sistema canadese di radiodiffusione deve essere tanto varia e ampia quanto possibile e capace di fornire al pubblico la possibilità ragionevole ed equilibrata di esprimere punti di vista divergenti su temi interessanti". La nozione di "equilibrio" è definita più precisamente da un'altra serie di principi della CBC:

- "L'etere appartiene a tutti, ed ogni cittadino ha il diritto di conoscere i principali punti di vista su ogni questione importante".
- "L'etere non deve esser sottoposto al dominio di individui o di gruppi la cui influenza dipende dalla loro particolare situazione" (come la CBC, nota dell'autore).
- "Il diritto di replica è indissociabile dal diritto alla libertà di espressione".

- "La libera circolazione delle idee e delle opinioni è una delle principali salvaguardie della libertà delle istituzioni".

Sulla deformazione delle informazioni televisive, ecco un altro esempio tratto da un'esperienza scandinava. Nel quadro di un corso sui media che ho tenuto al Red Cross Folk High School, all'inizio degli anni '90 in Svezia, in collaborazione con un insegnante del liceo di nome Lasse Euler, abbiamo chiesto agli studenti di analizzare una serie di informazioni trasmesse dalla televisione svedese. L'obiettivo era quello di decifrare le tecniche di manipolazione messe in opera dietro la superficie dal tono piacevole, il montaggio rapido e la struttura pseudo narrativa. Uno dei soggetti, realizzato da un'équipe della STV, era dedicato alla breve visita della coppia reale svedese in Estonia, qualche anno dopo l'emancipazione del Paese dal dominio dell'Unione Sovietica. Analizzando le immagini, gli studenti si sono resi conto che qualcosa "stonava" in una inquadratura che mostrava giovani studenti che acclamavano la delegazione reale sventolando bandiere svedesi ed estoni. Interpellati dagli studenti, i giornalisti coinvolti hanno finalmente ammesso di aver manipolato la scena chiedendo agli studenti di recitare la scena dell'acclamazione mentre la coppia reale era impegnata altrove. I giornalisti, perplessi di fronte ad una tale critica sulla loro integrità, hanno avuto una reazione che bene tradisce la percezione che i media hanno della "realtà": "Beh, questo è esattamente quello che sarebbe successo se la coppia reale fosse passata di là!".

I corsi sono stati altresì l'occasione per gli studenti di scoprire la maleducazione e l'arroganza dei dirigenti della televisione, in particolare quando essi hanno tentato di intervistare questi ultimi e porre loro domande in relazione al paradosso di realizzare notizie sedicenti "obiettive". Per la stragrande maggioranza dei professionisti dei media, il problema non è assolutamente quello di render conto al pubblico, ancor meno ad un gruppo di giovani studenti... (Cfr. Appendice 5 e 7: Per una informazione sulla situazione nell'Europa dell'Est).

Ritorniamo ora al Canada, nel quale la crisi dei media ha un andamento simile. Uno dei principali responsabili dei programmi documentaristici della CBC è stato recentemente ascoltato dal Comitato permanente dei trasporti e della comunicazione del Senato, nel quadro di un'indagine sui media d'informazione canadesi. Nel suo intervento al Comitato, questo responsabile ha dichiarato che il Canada ha sviluppato "un settore mediatico pericolosamente debole" e che il sistema nazionale radio televisivo era "inoperante o disfunzionale". Secondo lui, tale situazione era determinata dal fatto che "le industrie nazionali della comunicazione e della cultura non fanno parte delle principali priorità delle politiche nazionali".

Secondo questo responsabile (che si è dilungato sul modo in cui gli attuali distributori non considerano il pubblico se non in termini di attori del mercato), la soluzione del problema sarebbe quella di sviluppare il settore pubblico della televisione, in continua contrazione nell'offerta audiovisiva, e creare una seconda rete della CBC, la CBC2.

È interessante notare che questo responsabile non ha mai parlato del pubblico in termini di partecipazione. Tale omissione deriva dal fatto che il servizio pubblico non ha niente di pubblico, almeno per quanto riguarda la dimensione partecipativa che io auspico nelle mie aspettative.

In base alle definizioni correnti, la televisione pubblica dovrebbe essere un servizio nel quale i contenuti non sarebbero scopertamente commerciali e i cui programmi dovrebbero riflettere la diversità degli "interessi del pubblico". I limiti inerenti a questa concezione del pubblico sono evidenti. Il "pubblico" non partecipa all'individuazione degli "interessi del pubblico", e nemmeno alla definizione cui questi termini rimandano. Il pubblico non è chiamato neanche a partecipare alle scelte della propria programmazione, né a discutere le forme narrative che la strutturano. In altri termini, la relazione tra questo tipo di media e il pubblico è di natura altrettanto gerarchica quanto le più commerciali delle televisioni private.

Questa contraddizione è perfettamente illustrata in Canada: Una storia popolare, grandiosa e dispendiosa saga storica prodotta dalla CBC. Benché sia il risultato della collaborazione di produttori e registi diversi, questa serie della durata di 30 ore, che copre la totalità della storia canadese, è un puro prodotto della Monoforma. Nella saga, presentata attraverso uno stile ampolloso e piatto che traspira da ogni episodio, ogni capitolo della storia canadese, al di là del soggetto trattato, è proposto attraverso il medesimo, uniforme schema.

Particolarmente inquietante (se si considera che la serie vuole fornire una versione popolare della storia) è il fatto che il popolo non vi appare che sotto forma di comparse, che deambolano a centinaia di fronte alla cinepresa. Le battute degli attori principali sono accuratamente recitate, con voce impostata e teatrale, mentre una voce narrante, intensamente professionale, interviene lungo tutta la parabola del film.

Senza polemizzare ulteriormente sui principali difetti, questa serie destinata al grande pubblico avrebbe potuto rappresentare un esercizio particolarmente ricco di insegnamento per i canadesi e, in generale, per la democratizzazione dei media. In effetti, una tournée della produzione in tutto il Canada avrebbe permesso di fare nascere una serie di pubblici dibattiti dedicati alla difficoltà di fare emergere le voci e i visi del popolo canadese in televisione, e i modi per rimediarvi.

Ma appare poco probabile che i direttori della CBC, o dei MMAV del mondo intero, siano animati da un sincero interesse per il "popolo". Le loro principali motivazioni sembrano essere dettate dalla ricerca del potere personale, dalla volontà di emarginare ogni forma alternativa di realizzazione audiovisiva, e dal semplice principio che il pubblico non rappresenta che una serie di percentuali di audience. Tutto ciò, senza dimenticare che questi dirigenti sono posti nel cuore della standardizzazione dei media che essi pretenderebbero di voler far evolvere.

Nel suo discorso fiume, di fronte al Comitato del Senato, il dirigente della CBC è stato decisamente molto chiaro: "È indispensabile che la rete si sviluppi per diventare uno dei maggiori produttori su scala mondiale... (Noi) dobbiamo essere competitivi nel mercato mondiale dell'industria cinematografica e televisiva... Il Canada può diventare uno dei grandi beneficiari del nuovo ordine dell'informazione". È comunque vero che questo stesso dirigente ha dichiarato: "la libertà di scelta, alla radio, alla televisione o al cinema, deve esser definita come libertà di produzione televisiva e non come sola libertà di consumo". Ma questa definizione di libertà di produzione contraddice veramente quella della televisione commerciale? Se così fosse, perché la CBC avrebbe accantonato il nostro rapporto sulla loro copertura del Summit di Shamrock nel 1985? E come spiegare, allora, la produzione di una serie fondata su una visione così limitata della storia del Canada?

Per concludere questo capitolo, vorrei sottolineare ancora una volta il legame fondamentale che unisce i MMAV americani coi loro equivalenti europei, scandinavi e canadesi. Tutto si focalizza sul sistematico utilizzo della Monoforma, dell'Orologio Universale e della struttura narrativa aristotelica (come precedentemente descritta) per strutturare la quasi totalità della loro programmazione, in particolare i potentissimi e tendenziosi telegiornali. Il rifiuto globale di aprire un dibattito pubblico su questi processi di programmazione è un'altra caratteristica problematica che trascende le specificità nazionali. Una delle conseguenze, è che la maggioranza dei telespettatori del mondo intero continua a giudicare la televisione per il contenuto, e mai per la forma né per il processo che essa impone al pubblico.

Certamente, il contenuto stesso della stragrande maggioranza dei programmi trasmessi dai MMAV è, senza dubbio, discutibile. Attraverso un filtro strettissimo che mira a mettere in evidenza i temi più "inoffensivi" o pseudo-controversi, i responsabili dei programmi dei MMAV, permanentemente, occultano i temi fondamentali per l'umanità, tra cui la questione del ruolo dei mass media. Le tematiche essenziali che, nonostante tutto, raramente, giungono alla superficie mediatica sono, in ogni modo,

irrimediabilmente neutralizzate dalla Monoforma, dall'Orologio Universale e dalla struttura narrativa standardizzata. (Cfr. Appendice 1 – La teoria del controllore).

Dappertutto nel mondo, gli spettatori sono condannati dai MMAV a non essere altro che statistiche generali di audience. Privati di ogni individualità, di ogni specificità o differenza fondata sul sesso, l'età, la cultura o la religione, tutti gli spettatori sono passati attraverso il tritacarne dei MMAV (quello che gli intellettuali dei media chiamano "la cultura popolare"). Attraverso questa parodia della "comunicazione", mentre gli si impedisce ogni possibile accesso alla comprensione delle tecniche di manipolazione messe in atto, al pubblico viene negato ogni vero processo di indagine e di dialogo.

Le apparenze di un universo non americano dei MMAV, che si vorrebbe più civilizzato e più critico, sono tanto illusorie quanto pericolose. Tale mito è carico di minacce per il futuro: non soltanto perché getta un velo di rispettabilità su un processo sociale antidemocratico, gerarchico e paternalista, ma perché impedisce o, quanto meno, ritarda la nascita di un contro potere, globale e autenticamente critico, nei confronti di ciò che si trama in seno ai MMAV americani e ai suoi oggettivi alleati.

### **Educazione ai media, cultura popolare e violenza.**

Quando parliamo del pubblico, del suo tenue livello di informazione e, perciò, di senso critico sul problema dei media, non possiamo non pensare al ruolo determinante ricoperto da un'altra categoria di attori di questa crisi: i numerosi insegnanti dei media che, soprattutto nei cicli d'insegnamento superiore, da più di vent'anni divulgano i precetti acritici e pro-hollywoodiani della cultura popolare.

Parallelamente alla crisi dei MMAV, alla fine degli anni '70, molti professori di mass media, pericolosamente, hanno iniziato ad abbandonare l'insegnamento critico della propria materia. L'educazione ai media, perciò, è stata dirottata verso la difesa della "cultura popolare" e verso la realizzazione di stage di formazione professionale ai mestieri della televisione e del cinema, per la didattica dei quali, sempre più frequentemente, le università disponevano di strumentazioni di alto livello. La critica ai media, sviluppata nel corso degli anni '60 a seguito del notevole impulso degli insegnanti marxisti, è stata progressivamente abbandonata, anzi bandita dai programmi scolastici e universitari fino a scomparire quasi completamente fin dalla fine degli anni '70. L'era dei corsi sulle soap opera, della produzione della forma narrativa hollywoodiana, dell'illimitato sviluppo della Monoforma ... e della perdita del nostro senso della storia era appena iniziato (Cfr. Appendice 8 – *L'insegnamento della cultura popolare*).

Sia la rete pressoché industriale dei corsi/stage di realizzazione cinematografica, video e televisione sviluppati nelle università, nelle scuole di cinema, nei centri di formazione per insegnanti e negli istituti di formazione professionale, sia le istituzioni specializzate in comunicazioni di massa che propongono corsi analoghi, vale a dire gran parte del sistema dell'educazione ai media, è diventato subordinato ai MMAV: l'obiettivo fondamentale è, ormai, insegnare ai giovani ad accettare i mass media come attori neutri, informativi ed utili del processo sociale e, soprattutto, incitarli a servirsene come strumento di promozione professionale.

Queste implicazioni, particolarmente apprezzate dal sistema educativo globale, hanno così insegnato ad un elevato numero di giovani i modi di riproduzione e i processi audiovisivi che, in questa sede, noi mettiamo sotto accusa. D'altra parte, moltissimi insegnanti sono, essi stessi, preparati da questo tipo di formazione. Le visite che, nel corso degli ultimi anni, ho compiuto in numerose scuole ed università mi hanno convinto che una larga parte degli insegnanti dei media non si interessano più alla trasmissione del pensiero critico sui mass media. Questo problema può rivestire forme diverse: dall'insegnamento acritico di una cultura popolare mediatica fondata sul divertimento e sul consumo, al prestigio personale

e professionale di molti insegnanti dei media, legittimati da una concezione di "professionalità dei media" direttamente ispirata da pratiche, da forme narrative e dall'ideologia hollywoodiana.

Un gran numero di questi insegnanti opera in quello che potremmo definire il settore della "formazione professionale ai media", quello che conosce il più alto tasso di crescita del sistema educativo ai media. In pratica si tratta di insegnare ai giovani come gestire i dispositivi di controllo della tecnologia audiovisiva, e di istruirli sui principi della realizzazione, del montaggio, della fotografia, della sceneggiatura, eccetera. Dal momento che l'obiettivo dichiarato di questa formazione professionale è di fornire allo studente le competenze necessarie al suo ingresso nel mondo dei media, non sorprende affatto che, oggi, questo tipo di insegnamento rappresenti un enorme business a livello mondiale. Molte università si sono equipaggiate di studi televisivi e certi istituti secondari propongono ormai strutture educative di formazione professionale ai media. Questo tipo di educazione sostituisce progressivamente la maggior parte delle altre correnti pedagogiche, a cominciare dalle rare varianti dell'insegnamento critico dei media miracolosamente sopravvissute agli anni '80.

La "logica", che parafraso con queste mie parole, è diabolicamente semplice: "Viviamo in un mondo commerciale. Che ci piaccia o no, siamo dominati dalle forze globali del mercato. La nostra responsabilità nei confronti degli studenti è di aiutarli a trovar lavoro in questo quadro ideologico".

Questo concretamente significa che è necessario persuadere (o incoraggiare, se la persuasione è superflua) gli studenti ad utilizzare immagini in movimento per manipolare il pubblico, e fornire loro gli indispensabili strumenti strutturali (la Monoforma e la struttura narrativa lineare) e ideologici per farlo. Una delle chiavi di volta di un tale apprendimento risiede nell'assimilazione della dottrina considerata normale che tra regista e pubblico vi sia una relazione gerarchica rigidamente canalizzata.

Questa "logica" viene elaborata nel seguente modo: "In nessun caso, insegnate ai giovani ad adottare un atteggiamento critico, poiché esso è suscettibile di generare tre dannosi effetti collaterali: a) si ritorcerebbe sugli studenti marginalizzandoli rispetto alle correnti dominanti dei mass media, rendendoli potenzialmente inadatti al mercato del lavoro; b) rischierebbe di ritorcersi su di noi (gli insegnanti), isolandoci dagli individui della nostra professione e dal mondo dei media, con tutti i rischi che questo comporta, soprattutto in relazione ad eventuali riduzioni del budget di sostegno fornito dai media locali (strumentazione, studi di registrazione, ...); c) creerebbe dei problemi coi nostri amministratori, sempre più sottomessi all'imperativo di trasformare l'università in "unità economicamente redditizie".

Questa, in sintesi, l'ideologia e le paure profonde cui, purtroppo, hanno ceduto molti insegnanti dei media, soprattutto nelle università. Non vi è alcun dubbio che alcuni sceglierebbero di lavorare diversamente se l'amministrazione delle università gliene lasciasse la possibilità.

Altri insegnanti dei media non hanno bisogno di pressioni esterne per preparare i loro studenti alla manipolazione degli spettatori. D'altronde, alcuni di essi sono vecchi professionisti dei media formati nel girone dell'ideologia dominante. Altri sono intellettuali, legati all'ideologia della cultura popolare, che appaiono veramente convinti che il legame tra democrazia e mass media non possa esistere al di fuori del quadro ristretto della cultura contemporanea dello spettacolo.

Il risultato di questa catastrofica situazione risiede nel fatto che migliaia di insegnanti, operanti nel settore della formazione ai media, continuano a non offrire ai loro studenti nessuna alternativa al sistema dominante. Essi rifiutano di trattare il tema dei media e della democrazia, rifiutano di dibattere questioni morali o etiche legate all'industria audiovisiva, e sono perfino restii a permettere agli studenti di venir in contatto con altri docenti, fautori di idee critiche o alternative. Per la grande maggioranza dei responsabili della formazione professionale, la sola "vera professionalità" è quella della scuola dominante di Hollywood. Questo processo educativo include lo stereotipo di un pubblico instupidito che ha bisogno

di forme narrative autoritarie, semplici e frammentate per trangugiare i soggetti (consumistici) della televisione.

La "pedagogia della paura" insegnata nella formazione professionale ai media (senz'altro la struttura pedagogica dominante a livello mondiale) rappresenta l'origine di gran parte della crisi che io descrivo in questo libro. Senza usare mezzi termini, il lavaggio del cervello che gli studenti subiscono in seguito a questo tipo di formazione mira chiaramente a farne dei piccoli soldati del professionismo mediatico, pronti ad accettare le rigide regole e il quadro limitato imposto dai gruppi che dirigono i media commerciali. Il ciclo viene così a chiudersi: i giovani alimenteranno il sistema servendo al pubblico la stessa, unica ideologia, prima di formare, a loro volta, la prossima generazione di professionisti che riprodurrà il sistema ... Questo ciclo è vigorosamente sostenuto dai mass media al punto d'aver suscitato la recente dichiarazione di un insegnante: "L'educazione ai media è oramai interamente gestita dai mass media".

Tra le reazioni più comuni alle preoccupazioni qui esposte possiamo citare: "Perché tutto questo trambusto? I media sono superlativi! Sono divertenti e molto istruttivi! In televisione vi sono ottimi documentari ... non siate così pessimisti!".

Curiosamente, quest'ultimo commento non impedisce di ascoltare anche: "E allora? È la realtà. È lo stato attuale delle cose!".

Non è inutile cercare la genesi di queste asserzioni e di queste percezioni. Esse derivano da un'esperienza concreta dei mass media che per noi non esistono se non nella forma attraverso cui li conosciamo da sempre e che si perpetua anche oggi.

Con poche eccezioni, possiamo affermare che noi non abbiamo conosciuto altro ambiente audiovisivo al di là del modello attuale. Le nostre prospettive e i nostri riferimenti ci derivano esclusivamente da ciò che conosciamo del cinema, della televisione e delle relazioni che intratteniamo con questi media ai nostri giorni. In generale, il nostro quadro referenziale si è forgiato all'interno della filosofia commerciale hollywoodiana degli ultimi trent'anni, non certo attraverso l'esperienza di forme e di processi alternativi di comunicazione audiovisiva. In tal modo, precludendo agli studenti ogni contatto con analisi critiche e alternative, in contraddizione col principio stesso di un insegnamento ricco ed equilibrato, l'infernale ciclo della crisi dei media continua ... e si aggrava.

Il confronto dell'insegnamento dei media con altre forme d'espressione e di comunicazione (musica, letteratura, arti figurative, teatro) rivela sorprendenti differenze nel processo educativo. L'analisi delle idee e degli stili, anche di quelli non convenzionali, costituisce parte integrante dell'insegnamento delle arti figurative, della musica, della letteratura e del teatro. Le opinioni e i processi alternativi, generalmente, sono rispettati ed apprezzati. Ad esempio, sarebbe sorprendente che si rifiutasse agli studenti l'accesso alle opere di Edvard Munch, col pretesto che, nel 1890, egli era un artista "controverso" che dipingeva in modo "bizzarro". Allo stesso modo, sarebbe senza dubbio difficile vietare agli studenti di interessarsi a compositori, scrittori o scultori contemporanei col semplice pretesto che essi vengono considerati degli emarginati.

Nell'insegnamento dei media, invece, è proprio la logica opposta che si impone. Certamente, talvolta avviene che agli studenti vengano mostrati film o documentari originali o inusuali (Cfr. Appendice 10 – I corsi di Scott Macdonald negli Stati Uniti), ma in generale, le opere presentate si accordano con l'ideologia degli insegnanti, e con il legame personale che essi intrattengono con Hollywood e con le correnti commerciali del cinema e della televisione. Che sia "radicale" o pro-hollywoodiano, questo tipo di programma pedagogico (basato sulle preferenze personali) è spesso gelosamente difeso. Benché non siano dello stesso ambiente ideologico, nondimeno i due atteggiamenti vengono presentati ai discenti con lo stesso dogmatismo, con lo stesso rifiuto di ogni atteggiamento contestatario, soprattutto di quello apportato dagli estranei all'istituzione.

Il rapporto gerarchico istituito tra i media e il pubblico, l'accanito rifiuto di ogni partecipazione o scambio costruttivo sono, dunque, frequentemente, iniziati (o perseguiti) nelle aule scolastiche, similmente alle relazioni stabilite tra alcuni insegnanti e i loro allievi.

Questo problema è particolarmente serio quando gli insegnanti si ostinano ad indottrinare i giovani sull'ideologia hollywoodiana e sulla cultura popolare consumistica. In questo caso, la motivazione dell'insegnante non è più il semplice desiderio della riuscita professionale bensì la paura, profonda, di aprire il "vaso di Pandora" delle forze ingovernabili che un insegnante alternativo potrebbe liberare, soprattutto quando si basa sul concetto di partecipazione del pubblico.

Le responsabilità del settore educativo nell'attuale crisi dei media possono essere così riassunte:

- Non soltanto l'insegnamento classico dei media ha occultato qualsiasi forma di pedagogia alternativa e critica, ma ha attivamente contribuito ad accelerare il movimento di centralizzazione del potere dei media. Questo ha prodotto generazioni di studenti (cittadini) acritici, e lo sprofondamento di ogni possibilità di veder emergere un dibattito pubblico sui mass media.
- Invece che dirigere i mezzi e le risorse universitarie nella ricerca critica sull'impatto globale dei mass media, il sistema dell'insegnamento ai media (in particolare nel settore terziario) ha trasformato numerosi istituti di formazione in cloni dei centri hollywoodiani di produzione. Tra gli argomenti maggiormente trascurati dall'insegnamento terziario, segnaliamo l'effetto dei mass media audiovisivi sulla nostra relazione col tempo (e sulla nostra capacità di concentrazione), con la violenza e con la storia.
- Invece di condurre un'analisi critica sulla gravità e la specificità dell'impatto prodotto dalla Monoforma sulla nostra società, l'insegnamento dei media ha legittimato l'utilizzazione generalizzata di questo linguaggio di manipolazione.
- L'insegnamento dei media ha convalidato la crescente marginalizzazione degli insegnanti e dei registi che, nel corso degli ultimi vent'anni, hanno difeso forme alternative e critiche di pedagogia dei media. Di conseguenza, in conformità con una politica sviluppata negli anni '80, molti dipartimenti universitari dedicati ai media hanno promosso criteri di assunzione particolarmente selettivi, garantendo così che nelle università, nei licei professionali e nelle scuole di cinema vi fosse una maggioranza di insegnanti sensibili alla cultura popolare e ai media dominanti. Allo stesso modo, si è diffuso il rifiuto generalizzato di dibattere, francamente e pubblicamente, le tematiche qui sollevate.
- Per l'insegnamento di forme narrative brutali quanto la Monoforma che incoraggiano gli studenti ad accettare senza problemi la violenza sullo schermo, in tutte le sue declinazioni (sessismo, spirito di competizione, e ogni altra forma di aggressività umana), l'insegnamento dei media ha giocato un ruolo principale nell'escalation della violenza.
- Con troppa frequenza, l'insegnamento dei media ha eluso la tematica dell'eguaglianza dei sessi, e non ha sufficientemente analizzato il devastante impatto dei MMAS sulla percezione che abbiamo delle donne e del loro ruolo nella società.
- Sottomettendosi alle forze culturali audiovisive più "populiste" e più egemoniche, ai primi posti delle quali si trovano la televisione e il cinema americani, l'insegnamento dei media ha ampiamente contribuito ad indebolire le iniziative locali e regionali di sviluppo dei media comunitari e le forme audiovisive alternative.
- In generale, l'insegnamento dei media ha deliberatamente scoraggiato i propri studenti ad adottare un atteggiamento critico verso la società consumistica e le conseguenze dirette della globalizzazione capitalistica: lo sfruttamento, il profitto, la corruzione economica e la devastazione del pianeta. I programmi di educazione ai media, raramente, hanno portato gli studenti ad avviare una riflessione critica sui sistemi sociali e politici in cui vivono.

L'insegnamento dei media ha occultato l'analisi delle pratiche e delle forme mediatiche alternative, potenzialmente capaci di rovesciare il rapporto di forza esistente tra il pubblico e i mass media. Sottovalutando, ad esempio, l'importanza del coinvolgimento delle comunità locali nei loro esercizi pedagogici, non ha stimolato gli studenti a condurre esperienze costruttive di interscambio col pubblico. Se si considerano gli eventi mondiali, i più recenti e quelli dei nostri giorni, l'elemento più inquietante di questa lunga lista è il ruolo dell'insegnamento dei media sulla violenza audiovisiva. A parte qualche eccezione di rilievo, mi sono reso conto che la maggior parte degli insegnanti dei media (diversamente da ciò che avviene nei Dipartimenti di Storia, di Letteratura, di Sociologia) non s'interessano al tema della violenza nei media, oppure reagiscono negativamente quando la si critica. Tollerando la violenza sullo schermo, negando i suoi effetti nocivi e sostenendo che "non vi è nesso di causalità tra la violenza nei media e la violenza reale", questi professionisti danno prova di considerevole irresponsabilità. Uno dei principi di base dell'insegnamento dei media, d'altra parte, riposa sull'idea che il conflitto sia uno dei più efficaci motori del dramma: "Alimenta l'intrigo ... e mantiene viva l'attenzione degli spettatori".

Numerosi insegnanti dei media sono inoltre reticenti nel criticare le immagini più crude della brutalità sullo schermo: atti di una violenza tanto rivoltante quanto barbara.

Verso la fine degli anni Settanta, gli intellettuali della cultura popolare hanno iniziato a condividere la concezione secondo cui la brutalità sullo schermo è assolutamente accettabile. Una concezione che trattava con derisione "piccolo borghese" ogni tentativo di critica alla violenza nei media. Attorno a questa grave incomprensione (o, piuttosto, a questa intolleranza) degli insegnanti dei media sono state pianificate le condizioni che hanno permesso ai MMV la totale libertà per desensibilizzarci progressivamente, ad un livello senza precedenti, nei confronti della violenza. Ancora, la complicità (forse involontaria) degli insegnanti dei media filo-hollywoodiani e pro violenza ha avuto un impatto culturale globale devastante e una relazione diretta nella crisi che oggi ci troviamo ad affrontare.

Il problema è in gran parte legato alla reticenza degli insegnanti dei media nell'analizzare la violenza strutturale insita nella Monoforma. In altri termini, il rifiuto di ammettere che la violenza non si limita al contenuto delle immagini sullo schermo, ma che essa è parte integrante del linguaggio utilizzato dai mass media.

La "banalizzazione del male" è un'espressione coniata dal filosofo Hannah Arendt per definire lo zelo dei burocrati nell'amministrazione e nell'ottimizzazione della macchina di sterminio nazista. Nondimeno, possiamo utilizzarla in una dimensione attuale, applicandola al livello di violenza e di aggressività mediatica che è oramai accettabile ma che, una volta, sarebbe stato considerato estremamente scioccante e preoccupante.

Come già sottolineato, il problema della violenza si è seriamente aggravato con la recrudescenza dell'attuale cultura popolare nell'insegnamento dei media. Qualche anno fa, il direttore degli studi cinematografici di una scuola nazionale di formazione australiana dichiarava: "Come milioni di altre persone vado a vedere film come *Mad Max*. Anzi, allo stesso tempo, incoraggio i miei allievi a vederli, non perché io ami la violenza, ma perché mi piace la rappresentazione fantastica della violenza. La differenza è importante. La prima uccide. La seconda diverte. E impone ai registi di comprenderne la differenza".

Credere che la violenza nei media non produca alcun effetto secondario richiede una straordinaria e funambolica capacità intellettuale in flagrante contraddizione con le innumerevoli prove del contrario. Oltre ad un'ampia quantità di casi documentati di autentici atti di violenza commessi da individui che riproducono nel dettaglio le brutalità viste in televisione, a dimostrazione dell'impatto della violenza mediatica, ancor meglio dell'analisi condotta dai ricercatori in scienze sociali e degli educatori, sarebbe più efficace osservare il pubblico e gli effetti personali che esso subisce. In fondo, non disponiamo che di pochissime informazioni su queste testimonianze di base. La ragione è semplice: i mass media e il

sistema educativo dominante non si interessano assolutamente a ciò che pensa il pubblico e, ancor meno, sono inclini a sviluppare una sorta di banca dati delle reazioni individuali alla violenza nei media, informazioni che dovrebbero essere trasmesse agli studenti.

I professionisti e gli specialisti dei media non possono, d'altronde, contestare il dato che gli strumenti audiovisivi abbiano, di fatto, un'incidenza sui nostri pensieri e sulle nostre azioni! La pubblicità in televisione ne è uno degli aspetti più eloquenti: pochi professionisti dei media possono avere l'audacia di smentire l'influenza della televisione sulle nostre opinioni, quando milioni di dollari vengono impegnati negli annunci per la modificazione dei nostri comportamenti di consumatori. Così come è difficile seriamente sostenere che le sitcom e le altre soap opera non abbiano alcun effetto sugli spettatori.

Ciò nonostante, benché la sua messa in scena sia al centro della maggior parte delle produzioni audiovisive attuali, con uno scandaloso voltafaccia intellettuale, questi stessi professionisti sono tra i primi a negare gli effetti della violenza utilizzata dai media. I mezzi impiegati per la sua banalizzazione televisiva, in termini di tecnologia e sapienza tecnica, sono ben superiori a quelli che vengono consacrati alla pubblicità e alle sitcom.

L'assurdità del ragionamento è difficile da dissimulare quando viene applicato al consumo del tabacco. Perfino le grandi corporazioni del tabacco hanno finalmente ammesso che la pubblicità televisiva incitava i giovani all'acquisto delle sigarette e che il fatto di fumare era una delle principali cause del cancro ai polmoni. Da parte dei mass media e degli insegnanti, tuttavia, non si trova traccia alcuna dell'equivalente riconoscimento della relazione di causa ed effetto, vale a dire della concreta volontà di ammettere che la violenza dei media possa spingere la gente a farsi del male o a farne agli altri.

I media e i loro insegnanti parallelamente rifiutano di prendere in considerazione la possibilità che la prolungata violenza mediatica possa essere all'origine di un ambiente sociale gravato da pulsioni aggressive e irrazionali (responsabile di sentimenti di insicurezza, ansietà, paranoia). Con analogo atteggiamento essi rifiutano l'idea che questa violenza possa avere un'influenza sulle scelte politiche degli individui. Per coloro che hanno scarsi riferimenti, tra centinaia di altri esempi, citiamo il sostegno quasi automatico degli americani e degli europei alla campagna di bombardamento aereo sull'Afghanistan, nell'ottobre 2001 (evento oggi praticamente dimenticato).

Le critiche espresse in questo capitolo derivano dalla mia ferma convinzione che la diffusa mancanza di informazioni e di analisi pubbliche concernenti il ruolo dei mass media (soprattutto nel clima del dopo 11 settembre 2001) costituisce un grave atto di accusa contro il sistema dominante dell'educazione ai media per la sua indifferenza nei confronti delle popolazioni in pericolo. Tuttavia, naturalmente, non bisogna considerare tutta l'educazione alla stessa stregua. Soprattutto su Internet, è possibile scoprire ricercatori che, proprio sul ruolo dei media contemporanei, sollevano numerosi problemi critici, così come esistono ancora alcuni insegnanti che cercano di trasmettere ai propri allievi una visione critica dei mass media.

Ma nella maggioranza dei casi, questi insegnanti sono l'eccezione che conferma la regola. Essi si muovono in ambienti ostili, generalmente sottomessi alla pressione di istituzioni prone alle leggi del profitto, vale a dire dispensanti una formazione (tradizionale e acritica) destinata a far rientrare gli studenti nei ranghi dei MMAV.

La loro emarginazione in seno al sistema educativo è un altro importante problema. L'ambiente professionale nel quale questi insegnanti operano è ampiamente ostile alle idee e ai metodi di insegnamento che questi ultimi difendono. Nella mia esperienza (che non è certamente unica) come visiting professor per l'insegnamento dei media, mi sono reso conto che, molto spesso, quando sono stato invitato ad incontri sul tema della crisi dei media, organizzati da studenti nel settore degli audiovisivi in università e in istituti di formazione professionale, i docenti dei corsi coinvolti avevano deliberatamente scelto di non esser presenti! Allo stesso modo, ho fatto l'esperienza di trovarmi davanti ad una sala quasi

deserta, sentendomi dire dal docente del dipartimento che il soggetto non interessava i suoi allievi. Il "giubilo" col quale mi veniva comunicato questo "disinteresse" era di tale natura da indicarmi che questo insegnante non era affatto lontano dal condividere il supposto sentimento dei suoi studenti.

In un'occasione sono stato invitato ad intervenire in un auditorio misto presso un celebre liceo pubblico inglese. Ho appreso successivamente che nessuno degli studenti di cinema era presente, sia perché non erano stati informati dal proprio docente, sia perché quest'ultimo li aveva dissuasi. Pur tuttavia, il docente in questione era presente. Seduto tra il pubblico, le mani sulle anche, mi osservava con aria minacciosa. Quando ho affrontato il tema della Monoforma egli è esploso, sostenendo che non vi era alcun interesse ad insegnare questo genere di cose ai suoi allievi, poiché la Monoforma non presentava alcunché di sbagliato.

Nel corso di una serie di conferenze organizzate in Svezia, sono intervenuto in una scuola rurale di periferia. Una volta giunto sul posto, sono stato informato che tutti gli insegnanti della sezione media erano in "servizio esterno", efficace tecnica per evitare ogni forma di dialogo.

Questi aneddoti, benché "spettacolari", sono rappresentativi di una tipologia di reazioni che ho spesso dovuto affrontare nel corso dei miei ultimi trent'anni di interventi nelle scuole, nelle università e nei centri di formazione per insegnanti in Australia, in Nuova Zelanda, in Scandinavia, nel Regno Unito, in Canada e negli Stati Uniti.

A mio modo di vedere, questa opposizione del sistema educativo è ampiamente ispirata dal sentimento di insicurezza condiviso da taluni insegnanti. Coloro che operano nel settore audiovisivo, protetti dai vecchi precetti hollywoodiani e dalla cultura popolare, si sentono particolarmente minacciati perché l'oggetto delle mie critiche concerne il contenuto e le pratiche del loro insegnamento, ciò che percepiscono come un attacco personale alle loro stesse funzioni. Ciò è altrettanto vero per alcuni insegnanti che, benché sedicenti "radicali", si sono sentiti offesi dalle mie critiche all'insegnamento dei media.

Il direttore del dipartimento "Media" di una grande università britannica palesemente si inquietò per la mia proposta di andare a dialogare con gli studenti. Nonostante la richiesta di un modesto onorario (150 euro circa), mi rispose che era "ben al di sopra delle sue possibilità". Tuttavia, il nucleo della sua lettera lasciava chiaramente trasparire che il problema del denaro non costituiva la sua principale preoccupazione. Commentando la mia lettera, mi scriveva le seguenti righe: "La sistematica critica del lavoro intrapreso nell'insegnamento superiore di questo Paese mi sembra male informata e paternalistica. Leggere una lettera di tale arroganza che giunge da un regista di cui ammiro i film è un'esperienza deprimente. Il vostro rigetto del lavoro svolto nell'insegnamento superiore non può che avere l'effetto di demoralizzare coloro tra noi che, senza dubbio, sarebbero stati felici di lavorare al vostro fianco per un obiettivo comune".

Risposi spiegando che le mie critiche dell'insegnamento dei media non volevano essere arroganti e che, al contrario, testimoniavano la sincerità delle mie preoccupazioni sul tema della crisi dei media. Proposi, perciò, di rinunciare al mio onorario, suggerendo che la mia visita, almeno, avrebbe potuto rivelarsi interessante, se non altro per stimolare un dibattito con gli studenti. Il direttore non ha mai dato seguito alla mia richiesta.

Successivamente, ho indirizzato tre lettere al direttore del dipartimento del film documentario di un'altra grande università britannica situata nella stessa città. Quest'ultimo non si è nemmeno dato il disturbo di accusare ricevuta. In sostituzione, ho ricevuto la risposta di un docente di scienze politiche che mi proponeva di organizzare un incontro con i suoi allievi. Mi rivedo ancora percorrere a grandi passi il corridoio in cerca della sala prevista, scoprendo sale di montaggio piene di studenti al lavoro. Anche in questo caso, evidentemente si era "omesso" di informarli del mio intervento presso gli studenti di Scienze politiche.

Ricordandomi queste esperienze, mi viene in mente la nozione militare di "ritirata strategica". Le opposizioni, d'altra parte, non riguardano solo le idee e gli insegnamenti ma anche i film. Non a caso, per esempio, i miei film sono proibiti in Svezia e ampiamente censurati in tutta la Scandinavia. Il mio film pacifista, *Il viaggio*, prodotto dal Movimento pacifista svedese nel 1983-86, non è stato mai proiettato: né alla televisione, tanto meno nelle scuole, né negli istituti di insegnamento dei media ... da nessuna parte. *Il libero pensatore*, prodotto dal Nordens Folk High School, presso Stoccolma nel 1992-94, non ha maggior popolarità ...

*Il libero pensatore*, un film di 4 ore e 30 minuti sulla vita del drammaturgo svedese August Strindberg, prodotto con una ventina di allievi nel settore dei media di un liceo pubblico, ciò nonostante, è un buon esempio di lavoro alternativo sviluppato in un quadro istituzionale classico. Benché unico nel suo genere (o a causa di ciò) negli annali del sistema educativo svedese, questo film è ormai fortemente boicottato dal sistema stesso, come del resto gli altri miei film. Il principale centro di formazione per insegnanti dei media rifiuta di utilizzarlo, senza parlare del resto del sistema educativo che non ne riconosce nemmeno l'esistenza.

Queste sciagurate esperienze non ricoprono, per fortuna, la totalità dei miei rapporti con le scuole e le università. Le cito solo a titolo di esempio a dimostrazione della forte resistenza del mondo dell'insegnamento dei media ad ogni idea critica, sia che provenga da interventi esterni o da qualche isolato insegnante che lotta per mettere in discussione la pedagogia insegnata.

Più positivamente, questi ultimi trent'anni mi hanno fornito l'opportunità di organizzare un certo numero di incontri con gli studenti, senza alcuna resistenza né interferenza. Nei casi migliori, gli insegnanti hanno permesso l'organizzazione di veri e propri corsi semestrali, articolati attorno al progetto d'analisi delle informazioni televisive di cui ho parlato precedentemente. A questo titolo, vorrei esprimere i miei più vivi ringraziamenti a David Hanan dell'Università di Monash in Australia, Roger Horrocks dell'Università di Auckland in Nuova Zelanda, Birgitta Östlund del Nordens in Svezia (che ha prodotto *Il libero pensatore*), Lasse Euler della Red Cross Folk High School e Lena Israel dell'Università di Halmstad in Svezia, Peter Harcourt dell'Università di Carleton e Peter Bexter dell'Università del Queens in Canada, Scott MacDonald dell'Università di Utica nello Stato di New York, Ken Nolley dell'Università di Willamette nell'Oregon, Joseph Gomez dell'Università di Stato di Wayne nel Michigan, il personale del Dipartimento del film e video dell'Università di York a Toronto che ha vigorosamente sostenuto il mio lavoro, Ken Nolley dell'Università di Willamette e Nigel Young del Programma di studi per la pace all'Università Colgate di New York che hanno enormemente collaborato al film *Il viaggio*.

In questa sede, vorrei citare il lavoro di Lena Israel dell'Università di Halmstad in Svezia. Da molti anni, Lena ha intrapreso l'analisi delle differenze tra la Monoforma e le strutture "epiche" di film di registi come Andrej Tarkovskij e Werner Herzog. Il suo lavoro è presentato in un testo dal titolo *Filmdramaturgi och vardagstänkande* (Drammaturgia filmica e pensiero quotidiano, Gothenburg, 1991). In sintesi, Lena avanza la tesi secondo cui la drammaturgia di un certo tipo di film, quelli nei quali la struttura non lascia alcun posto alla partecipazione attiva e creativa, portano lo spettatore a diventare passivo, mentre altri film, al contrario, attivano le sue potenzialità. I suoi lavori indagano anche il problema della spettacolarizzazione crescente della nostra realtà, conseguenza del pensiero sempre più dipendente delle produzioni diffuse dai mass media audiovisivi (Cfr. Appendice 9 – Lena Israel e il cinema epico).

Scott MacDonald, insegnante e storico del cinema che vive nello Stato di New York, è autore di una serie di libri che documentano le opere di registi alternativi come Stan Brakhage, Michael Snow, J. Murphy, Yvonne Reiner, Trinh T. Minh-ha e altri. Nell'appendice 10, cito estratti di un articolo di Scott che descrivono il lavoro innovativo di tre registi americani d'avanguardia, nei quali egli fornisce esempi di utilizzazione alternativa del cinema, sia sul piano formale che sul piano processuale, che nulla hanno a

che vedere con la Monoforma e la narrazione hollywoodiana (Cfr. Appendice 10 – Scott MacDonald e il cinema americano alternativo).

## **Registi, festival e repressione**

Eccoci arrivati alla quarta area di responsabilità nella crisi dei media: il ruolo stesso dei produttori e dei registi, ivi compreso quello della scuola documentaristica. Quanti di questi professionisti mettono in discussione la situazione descritta nei capitoli precedenti?

Per iniziare, esaminiamo sinteticamente alcune zone d'ombra del mondo del cinema e i compromessi che vengono imposti a molti registi. Al di là degli aspetti della crisi dei media appena descritti, i registi e i tecnici del cinema sono ulteriormente sottomessi a nefaste influenze supplementari:

1. Il ruolo negativo giocato da alcuni tipi di festival che rinforzano la crisi.
2. L'influenza dei programmisti televisivi e del processo chiamato "pitching" (5) (la sintetica presentazione di un progetto a eventuali finanziatori).
3. La repressione generalizzata in seno ai media.

Esaminiamo in dettaglio alcuni di questi elementi:

### **I festival cinematografici**

Col passare del tempo, sempre più festival cinematografici e televisivi, compresi purtroppo i festival dei film documentari, si sono venduti corpo e anima allo spirito e al mercantilismo di Hollywood. Interminabili limousine per accompagnare le star, feste di ogni genere, articoli di gossip da critici e paparazzi... L'era dei festival glamour incombe su di noi.

Inoltre, un crescente numero di festival cinematografici e documentaristici sono disseminati d'interminabili "dibattiti tematici", di atelier e di master class animati da registi, di seminari per dibattere "come restare nel giro". Si comprende velocemente che questi eventi non sono altro che farse, villaggi Potëmkin (6) nei quali le espressioni collegate ("il più fulgido", "il più brillante", "il film del decennio", "l'avanguardia") servono di copertura al mercantilismo più infimo, analogamente a come funziona il riciclaggio del denaro sporco.

"Atelier" e "dibattiti" sono generalmente organizzati nella più pura tradizione della Monoforma, un flash di coriandoli e lustrini gettati alla folla: 20 minuti di estratti di film per 20 minuti di domande-risposte col pubblico... Si cambia regista e si ricomincia: 20 minuti di estratti, eccetera. Di conseguenza, anche considerando l'improbabile ipotesi che si fosse affrontato il tema della crisi dei media, il tempo attribuitogli sarebbe stato altrettanto effimero quanto l'esistenza delle falene d'estate.

Alcuni pretendono che la superficialità e il mercantilismo abbiano poca importanza, poiché i festival ci consentono di vedere film che non avremmo mai potuto visionare altrimenti. Ciononostante, possiamo avanzare qualche dubbio sui benefici che si possono trarre dalla diffusione di film, qualunque essi siano, in ambienti di tale rigidità da impedire la creazione di reali dibattiti col pubblico e rafforzare il rapporto gerarchico intrattenuto dai MMAV con gli spettatori. Tutto ciò perché, in questo processo fumoso, nel quale l'ipocrisia sul "dibattito" e la "diversità" non serve che a mascherare una realtà "commerciale infima", il pubblico è presente solo per "mollare il denaro" (il più possibile) e guardare l'ultima pellicola alla moda. Non gli si domanda niente di più e non ci si aspetta nulla di più; il resto è solo un problema di decoro.

In considerazione di questi problemi, e dell'impressionante quantità di film proiettati (un festival internazionale recentemente ha programmato 345 film in una settimana), è difficile non scorgere

un'ulteriore manifestazione della mercificazione audiovisiva che angustia il nostro pianeta e che ci allontana sempre più dalle forme propriamente umane della realtà e dell'esperienza. In tal modo, al loro posto, troviamo un mondo sostitutivo nel quale "la storia", "la realtà" e "l'esperienza" non sono altro che processi sintetici elaborati da altri. È un po' come se lo spazio umano si fosse messo ad inebriarsi di suoni e di immagini in movimento. Non sembriamo più capaci di staccare lo sguardo dallo schermo, di separarci dalla cagnara e dal luccichio per domandarci cosa succede. Più sono grandi gli eccessi dell'audiovisivo, più facilmente accettiamo processi discutibili come quelli della Monoforma, e più i bambini percepiscono le sitcom e, in generale, i programmi televisivi come manifestazioni della "realtà". Numerosissimi festival di film e di documentari legittimano in tal modo questi eccessi, instillando la crisi e i suoi effetti nel cuore della coscienza collettiva, senza ombra di domande o dibattiti. (1) (2)

Gli organizzatori di festival di film in generale, e dei più "prestigiosi" in particolare, probabilmente saranno in disaccordo con le mie proposte. Essi si considerano difensori del "cinema di qualità" e gli artigiani della democratizzazione dell'accesso pubblico ad opere rare. Molti grandi festival, in tal modo, hanno diffuso alcuni miei film come *Il libero pensatore* e *La Comune* (Parigi, 1871). Film che sono, bisogna ammetterlo, difficili da vedersi altrove, soprattutto a causa della marginalizzazione della mia opera in televisione. Ma, di questo problema, bisogna avere una prospettiva più ampia di quella della propria esperienza come regista.

Il problema fondamentale con la maggioranza dei festival attuali è che, malgrado (o a causa) della plethora di proiezioni di film di "qualità" (senza tuttavia dimenticare la forte proporzione di film dichiaratamente commerciali), l'inasprimento della crisi mondiale dei media prosegue, pressoché tranquillamente e senza intoppi. Il classico calendario festivaliero che presenta 10 giorni di tour de force per consumare film a volontà, non lascia spazio alcuno per una rivalutazione critica del ruolo dei MMAV. Questo, come regola generale, lo sottolinea ancora, non è l'obiettivo di questi eventi.

Molti di coloro che organizzano e partecipano giustificano questi eccessi col fatto che tali programmi apportano allo spettatore la necessaria "diversità". Ma, pur essendo favorevole (come ho già detto) allo sviluppo di forme alternative di esperienza audiovisiva, ritengo sia necessario, innanzitutto, intendersi sui termini. Per molti MMAV, "diversità" significa una varietà di esperienze audiovisive centralizzate e standardizzate. Vale a dire un'infinita scelta di registi e di film che hanno per obiettivo la soddisfazione dei loro bisogni: del loro ego, di una pulsione creativa, di una preoccupazione estetica o di una scelta professionale. La produzione di film non deroga mai a questa regola, e il pubblico non è mai considerato in modo diverso da un gruppo di spettatori passivi chiusi in un processo a senso unico. Nel suo senso dominante, la "diversità" altro non è che una formula per mascherare gli eccessi audiovisivi precedentemente descritti.

Essenzialmente, il processo audiovisivo contemporaneo può essere paragonato alla svendita di un ipermercato nel quale i clienti si affannano da un reparto all'altro. D'altra parte, il fenomeno dell'obesità, che affligge una crescente percentuale della popolazione dei paesi ricchi, soprattutto tra i giovani, non è estraneo alla crisi dei media. L'obesità, cioè il consumo eccessivo, non si manifesta unicamente attraverso lo stato fisico del nostro corpo.

In effetti, è difficile non considerare i grandi festival contemporanei come prolungamenti "logici" del modo di vita egocentrico che domina le nostre società occidentali: milioni di persone confortevolmente immerse nell'oscurità, che amministrano la loro nuova dose audiovisiva, mentre, al di fuori, il mondo corre verso la rovina. A prescindere da qualsiasi altro fattore, è decisamente preoccupante considerare l'enormità delle somme investite nella produzione e il consumo di tutti questi film, mentre un sempre maggior numero di persone soffre per la crisi economica e per l'aumento delle disuguaglianze.

Un giornale canadese descriveva l'insuccesso commerciale di due recenti film hollywoodiani ("morti" secondo l'espressione utilizzata), la cui produzione era costata complessivamente 215 milioni di dollari

ma che, al botteghino, avevano incassato "solo" 75 milioni di dollari. Per un istante immaginiamo cosa si sarebbe potuto fare con questi milioni di dollari dilapidati in qualche assurda bobina di celluloidi. In Africa, ad esempio, dove numerose persone muoiono di malaria o di AIDS, semplicemente perché non possono pagarsi le medicine disponibili a combattere queste pandemie.

Che cosa suscita nel nostro animo il record, nel 2002, di vendite di biglietti cinematografici per un totale di nove miliardi (bilioni in inglese) di dollari? È vero che esistono due versioni, che confondo costantemente, per definire cos'è un miliardo (bilione): la differenza tra gli americani e gli europei, mi sembra, è dell'ordine di tre zeri di più o di meno (7). Ma anche quando scegliessimo le cifre meno elevate, in ogni caso arriveremmo all'inverosimile somma di due milioni e mezzo di dollari spesi ogni giorno per pagare la nostra dose audiovisiva (probabilmente queste cifre si riferiscono solo ad Hollywood e non a "Bollywood" e alle sue varianti d'Asia e America latina).

Questa colossale somma, 9 miliardi di dollari, contempla "solo" il consumo, senza tener conto dei fondi immensi impiegati nella produzione e nella promozione dei film che, nella maggioranza dei casi, hanno budget compresi tra i 40 e i 100 milioni di dollari e più ciascuno. Come possiamo reagire a questa situazione, e prendere in considerazione il modo in cui questo denaro potrebbe essere fruttuosamente impiegato nella lotta contro la povertà, l'analfabetismo, l'AIDS?

Il problema è che, per noi, tutto ciò non ha più alcun senso. Il mondo dei MMAV è ormai talmente scollegato da ogni realtà sociale che il recente articolo di un critico cinematografico recensiva i peggiori film hollywoodiani del 2002 basandosi sulle somme ottenute al botteghino come criterio di selezione! Questa lista citava in particolare: *The Adventures of Pluto Nash* (*Pluto Nash*, 4,41 milioni di dollari), *Treasure Island* (*L'isola del tesoro*, 32,8 milioni di dollari), *Windwalker* (id., 40 milioni di dollari), *The Windowmaker* (*K19: The Windowmaker*, 35 milioni di dollari), *The Four Feathers* (*Le quattro piume*, 18 milioni di dollari), *Reign of Fire* (*Il regno del fuoco*, 43 milioni di dollari), *Collateral Damage* (*Danni collaterali*, 40 milioni di dollari), *Hart's War* (*Sotto corte marziale*, 19 milioni di dollari), *Rollerball* (un remake di *Rollerball*, 19 milioni di dollari), eccetera. La lista non solo rappresenta 250 milioni di dollari sprecati (senza contare le somme inghiottite nella fase produttiva) ma il suo autore faceva precedere la descrizione di ogni film dall'avverbio "solamente": "... fino ad oggi, ha realizzato solamente 32 milioni di dollari..."!

## Il "pitching" e i responsabili della programmazione

La crisi che attualmente colpisce la maggioranza dei registi di documentari può esser così riassunta: invece di cercare finanziamenti attraverso incontri e discussioni con i funzionari della televisione (la televisione rappresenta la principale fonte di finanziamento per i documentari), oggi è necessario sottoporsi al "pitch". Il processo è il seguente: una volta accettato il progetto del film, dopo una preselezione altamente competitiva, il regista è invitato a presentarsi ad un festival cinematografico o televisivo (spesso indicato dai vocaboli "mercato" o "forum") dove, in un auditorium affollato, è atteso da una folla di responsabili della programmazione televisiva armati di block-notes e di cronometro. I registi, che avanzano, in fila, uno per uno, hanno 5 minuti ciascuno per presentare il loro progetto. Un campanello annuncia la fine dei 5 minuti e dell'obbligatoria interruzione della presentazione. Il campanello risuona una seconda volta per dare il segnale di un altro ciclo di 5 minuti, questa volta destinato a rispondere alle domande dei responsabili della programmazione televisiva sul progetto. Un nuovo suono segna la fine della presentazione. È il turno di un altro regista...

Molti festival cinematografici di fiction e documentari fanno di queste degradanti sedute il momento culminante del loro spettacolo (e delle opportunità commerciali). Il pubblico, all'occorrenza anche i professionisti coinvolti, invariabilmente è presente in gran quantità. I volti dei registi, imperlati dal

sudore, vengono proiettati su schermo gigante. Il "pitching", incrocio tra le arene romane e i processi stalinisti, è ormai diventato uno sport altamente spettacolare e particolarmente osceno. Non si può che esser nauseati nei confronti dello spettacolo del potere dei responsabili della programmazione televisiva di fronte ai visi grondanti e imploranti di questi registi.

Nel 2002, un articolo inquietante (e, se possibile, anche di più, dal momento che il suo autore sembrava completamente incosciente della crisi che descriveva), pubblicato in un grande quotidiano canadese, raccontava una "seduta di pitching" al Festival televisivo di Banff, in Canada (nel luogo stesso dove è nata questa idea di "pitching"). Il punto culminante di questa sessione particolare era un "super pitch", nel corso del quale tre registi di documentari dovevano affrontarsi per conquistare i 50.000 dollari messi in palio per il finanziamento dei loro progetti. Questa volta i registi non avevano a disposizione che 3 minuti ciascuno per il loro "pitch" (sfido chiunque a descrivere seriamente un film, il contenuto, il senso, lo stile, in così poco tempo). Per un pitch concernente l'universalità dell'umorismo, il regista raccontò una barzelletta mediorientale nella quale un personaggio si lascia sfuggire un peto... Vi lascio indovinare quale progetto ha raccolto i favori dei responsabili della programmazione...

Chi sono dunque questi responsabili e qual è la loro funzione?

Questi funzionari appartengono al ristrettissimo club dei privilegiati della televisione che controllano ciò che il canale acquista e diffonde: analogamente sono preposti a selezionare i progetti che beneficeranno del sostegno alla scrittura e alla produzione.

Ambiziosi, influenti e (spesso) spietati, si sono nutriti della crisi dei media per salire la scala del potere e giungere alla loro attuale posizione di controllo quasi assoluto su tutti i programmi diffusi alla televisione. Questa piccola corporazione di funzionari (in genere da due a sei persone per canale) detiene le redini del potere su tutto ciò che la televisione finanzia (dall'"intrattenimento" fino alla fiction passando per i documentari). Essi controllano non solo le strutture, gli stili e i contenuti dei programmi ma partecipano altresì, in collaborazione con i responsabili delle griglie di programmazione (altri influenti personaggi), alla decisione finale di trasmissione o di non trasmissione del documento in questione.

Questi funzionari televisivi, ovviamente, non sono mai stati eletti mediante un qualunque procedimento democratico o partecipativo. Essi sono completamente ignoti al pubblico, che non conosce né il loro nome, né le loro funzioni. Ciò nonostante, questi individui sono responsabili di un declino della televisione che non ha precedenti dalla nascita del medium, verso la fine degli anni '40. Essi hanno la responsabilità (attraverso le sedute di "pitching" che orchestrano) dell'indiscutibile standardizzazione degli stili e dei contenuti, della corruzione dei principi etici e dell'endemica distruzione delle rare nicchie di creatività. La cultura del "pitching" che questi individui hanno promosso, e il loro culto delle peggiori icone mediatiche (la superficialità, l'eccesso, la facilità, la volgarità, il sensazionalismo, il preconfezionato, il mercantilismo, la stupidità), hanno segnato il fallimento di alcune vestigia positive che la televisione, in quanto medium, rappresentava ed hanno affrettato la morte programmata della scuola del cinema documentaristico.

Il "pitching", la Monoforma e l'Orologio Universale costituiscono, ormai, il kit regolamentare per l'omologazione dei documentari prodotti dalle televisioni del mondo intero. I responsabili della programmazione televisiva vi giocano un ruolo tanto importante quanto catastrofico.

In Canada, ad esempio, si domanda alle emittenti televisive di non coprire più del 25%-35% del budget totale di un film. Il resto del finanziamento proviene generalmente da diverse fonti pubbliche e private, come i Fondi Canadesi della Televisione, che possono finanziare fino al 55%-60% del budget totale. La metà delle somme emanate da questi Fondi proviene dai contribuenti canadesi attraverso l'intermediazione del Ministero del Patrimonio Canadese; l'altra metà dalle industrie della televisione via cavo. In più, un regista non ha il diritto di beneficiare della sovvenzione dei Fondi Canadesi della

Televisione se non dopo l'ottenimento di un impegno vincolante con un'emittente che si impegna ad anticipare dal 20% al 35% del budget. Le emittenti vengono così ad essere, in ogni senso, i guardiani del tempio.

Questo problema tocca in profondità anche la produzione dei film di fiction. In Francia, per esempio, su una recente informata di 120 lungometraggi, soltanto 10 sono stati prodotti senza alcun finanziamento della televisione.

## La repressione

Come avrete potuto constatare, oggi è difficilissimo per i registi concretizzare i loro progetti cinematografici, in seno ai circuiti commerciali della televisione o del cinema, senza sottomettersi alle norme quasi obbligatorie de:

1. l'ideologia della cultura popolare
2. lo standard della Monoforma

Questa è la ragione per cui un così ampio ventaglio di forme della comunicazione audiovisiva è volontariamente ignorato dai "professionisti della professione". Una marginalizzazione che, in particolare, prende di mira i film che utilizzano forme narrative alternative, montaggi più lenti, comparativi e complessi, e tutti coloro che disdegnano i temi semplicistici e violenti, a favore di preoccupazioni sociali e riflessioni critiche.

La natura e l'estensione di questa repressione risiedono tra i segreti meglio protetti dallo sguardo del pubblico. I MMAV rifiutano di discutere dell'importanza di questi temi e utilizzano tutte le loro forze per emarginare i film o i programmi televisivi che tentano di farlo al posto loro. Secondo me, non c'è alcun dubbio che il muro di silenzio che circonda i miei film dagli inizi degli anni '80 è legato alla mia volontà di mettere in discussione il centralismo antidemocratico dei MMAV e sfidarlo attraverso esempi concreti di realizzazioni alternative.

Questa repressione non colpisce soltanto i miei film ma anche le mie dichiarazioni pubbliche. Il rifiuto ad aprire un dibattito intorno all'analisi critica presentata nella mia pubblicazione in due parti *The Dark Side of the Moon (Il lato oscuro della Luna)*, due risposte ottenute su cento invii indirizzati a insegnanti dei media e ad alti dirigenti dei MMAV fu una delle forme di tale repressione. Il rifiuto da parte della CBC, Canadian Broadcasting Corporation, del Rapporto sulla copertura della CBC del Summit di Shamrock del 1985, ne rappresentò un'altra.

Coloro che controllano i MMAV partono dal principio che a loro è permesso sia di poter ignorare le critiche e i tentativi intrapresi per impostare un dibattito pubblico sul ruolo dei mass media, sia di poter impedire le voci critiche attraverso l'intimidazione. E se questo ancora non è sufficiente, possono sempre emarginare il regista. Tutto sembra confermare che queste tattiche funzionano alla perfezione.

Il gruppo dei dirigenti della televisione mondiale è, in effetti, molto ristretto. Come descritto in precedenza, la maggioranza di questi quadri dirigenti, controllori dei media, si riunisce ogni due o tre mesi, in occasione dei meeting commerciali della televisione, feste del cinema e "altre sedute di pitching" organizzate in tutto il mondo: l'occasione per scambiarsi pettegolezzi e consolidare gli interessi e il potere della propria rete planetaria. È qui, davanti ad un caffè o ad un bicchiere di vino che, a seguito di una casuale e informale discussione, il processo di marginalizzazione viene iniziato, prima di essere confermato per telefono, e-mail o fax.

Una delle tattiche più sicure per screditare le opere degli individui che a loro appaio troppo critici (ne ho io stesso fatto più volte l'esperienza) consiste nel classificarli tra i film "amatoriali... non troppo

professionali... di una qualità insufficiente per essere trasmessi in televisione"... Fin dagli anni '60, è precisamente il tipo di accusa con cui i professionisti della televisione classificano i miei film.

La BBC, ad esempio, ha pubblicamente affermato che se ha vietato la trasmissione di *The War Game* per 20 anni, è stato semplicemente perché questo film rappresenta un esperimento televisivo fallito (oggi sappiamo invece che la vera ragione consisteva nella minaccia che il film rappresentava per la politica della Difesa del Governo della Gran Bretagna!). Fino agli anni '90, la BBC ha continuato a spiegare a chi voleva ascoltare perché i miei film non venivano programmati: "I film di Peter Watkins non hanno superato la prova del tempo". È la stessa motivazione, probabilmente, per cui l'Istituto del Film Britannico (BFI) di Londra, nell'edizione del 1995 dell'*Enciclopedia del Cinema Europeo*, ha scelto di omettere ogni menzione che mi concerne in quanto regista e ogni referenza in relazione ai miei film.

Ho descritto nel dettaglio (vedi il mio sito Internet lituano, [www.peterwatkins.lt](http://www.peterwatkins.lt)) la "logica" invocata in Francia dal canale televisivo Arte perché il mio ultimo film, *La Comune* (Parigi, 1871), venisse trasmesso in una fascia oraria così inoltrata da trovare la stragrande maggioranza del pubblico già profondamente addormentato. "Vi rendete conto, Peter, che non avete ottenuto lo scopo che vi eravate prefissato?", mi ha spiegato un alto responsabile della programmazione in risposta al mio rifiuto di modificare il montaggio in conformità alla struttura della Monoforma. E tutto ciò con lo scopo, cito testualmente, "di aiutare gli spettatori".

Uno degli aspetti più offensivi, a livello personale, della marginalizzazione della mia opera risiede nel fatto che essa avviene nonostante i giudizi positivi che i professionisti del settore danno dei miei film e nonostante il mio lavoro, fin dagli anni '60, abbia aperto la strada al "documentario-fiction" o "docu-dramma". È stato anche detto che il mio lavoro abbia influenzato numerosi registi.

Al di là delle lettere di sostegno che ricevo dal pubblico o da qualche giovane regista, che sinceramente apprezzo, mi è difficile accettare tali elogi quando giungono dagli appartenenti ai MMAV, persone che collaborano a pratiche audiovisive indissociabili dalla crisi dei media. Per dare un recente, tipico esempio, un importante produttore di una società nazionale di diffusione ha pubblicato un libro per promuovere una serie di documentari appena realizzati nel quale, a più riprese, riconosce il debito nei confronti del mio lavoro degli anni Sessanta. Tuttavia, non è mai passato per la mente del produttore, né della società che rappresenta, di chiedermi di lavorare a questa serie. Allo stesso modo, non si sarebbero mai sognati di produrre uno dei miei progetti cinematografici per una qualsiasi rete nazionale. La serie in questione, d'altra parte, se non ad un livello molto superficiale, non ha assolutamente niente a che vedere col mio lavoro.

Tali ipocriti omaggi ai "vecchi tempi" rappresentano una specie di grido della coscienza per questi operatori dei MMAV, che sanno di essersi venduti al sistema ma che si ricordano l'epoca nella quale la televisione era tutt'altro medium. Gli stessi che, passata la malinconia, si impegnano a marginalizzare i loro colleghi che osano criticare l'odioso sistema di repressione, clientelismo e mercantilismo che questi falsi nostalgici hanno contribuito a mantenere.

Tutto ciò comporta che la mia opera sia, ormai, quasi completamente censurata nella totalità del mondo occidentale e che i miei tre ultimi film [*Il viaggio*, *Il libero pensatore* e *La Comune* (Parigi, 1871)] figurino al primo posto dell'indice stabilito dall'insieme delle televisioni. (Per un'analisi più profonda delle reazioni alla maggioranza dei miei film nel corso degli ultimi trentacinque anni, vedere il mio sito Internet [www.peterwatkins.lt](http://www.peterwatkins.lt)).

La situazione nella quale si trovano i miei film non è che un sintomo di una crisi molto più ampia. Coloro che tentano di analizzare il ruolo dei media e coloro che, semplicemente, vogliono intraprendere un serio lavoro di realizzazione oggi vengono trattati con un disprezzo senza precedenti nella storia dei media audiovisivi. Tale è il grado attuale di incredibile interferenza dei responsabili della programmazione su

tutti i livelli del processo creativo, al fine di uniformare i programmi alla Monoforma e ai diktat del mercantilismo.

Ad un regista britannico, di lunga esperienza e di ottima fama, che non intendeva amputare il proprio film per far posto agli annunci pubblicitari, la BBC ha risposto: "Lei non lavorerà mai più per la BBC!". Un giovane regista del sud-est dell'Inghilterra è stato informato che il suo progetto sul conflitto tra i pescatori e l'industria del turismo non avrebbe potuto raggiungere il pubblico se non integrando nella sceneggiatura un prestigioso chef! Un giovane regista francese mi ha raccontato la storia da incubo del suo lavoro con Arte per completare il montaggio di un film. Anch'egli aveva subito ripetute interferenze da parte del responsabile della programmazione: prima l'ordine di aggiungere della musica, poi della narrazione, poi il contrordine per toglierle, quindi l'ingiunzione definitiva per aggiungerli un'ultima volta. L'inventario delle interferenze, delle umiliazioni e della repressione subite in questi ultimi vent'anni dai registi a causa dei funzionari e dei responsabili dei programmi della televisione potrebbe da solo alimentare un sito Internet tanto voluminoso quanto angosciante.

Parallelamente a questa breve presentazione del ruolo dei festival, del "pitching" e della repressione, non bisogna dimenticare che questa crisi è profondamente legata alla degradazione dell'insegnamento dei media. Negli istituti dedicati all'insegnamento dei media, il "pitching" viene ormai insegnato non per effettuare l'analisi critica di questa pratica degradante ma per apprendere a utilizzarla con successo. È difficile illustrare con maggior chiarezza la complicità oggi esistente tra l'educazione ai media e i MMAV. Non dimenticherò mai la visita effettuata qualche anno fa, in un dipartimento cinematografico di una scuola d'arte londinese. Discutevo con alcuni studenti di ritorno da un festival, nella regione delle Midlands, dove un responsabile dei programmi aveva loro illustrato la legge di standardizzazione dei "flussi temporali" (l'Orologio Universale). Uno di questi giovani registi, visibilmente scosso da ciò che li attendeva nel mondo dei media, mi domandò: "È realmente questo, quello in cui stiamo per avventurarci?".

Veniamo alla questione fondamentale del ruolo dei registi e dei produttori di documentari. In quale misura questi professionisti hanno affrontato la crisi che stiamo descrivendo? Come hanno lavorato col pubblico per affrontare le tendenze e le pratiche dei MMAV presentate in queste pagine?

Non ci aspettiamo certo che la contestazione provenga dai registi commerciali hollywoodiani. Per contro, è difficile ammettere che la maggioranza dei registi e dei produttori di documentari si adattino senza batter ciglio alla crisi dei media! Pur lamentando la mancanza di fondi o i limiti precedentemente descritti, la maggior parte dei professionisti dei MMAV, tra cui numerosi registi e produttori di documentari, accettano implicitamente, se non apertamente, le regole del gioco che sono all'origine stessa di questa crisi.

In privato, alcuni di questi professionisti possono dar prova di cinismo o essere addirittura critici verso i MMAV. Ma ciò non impedisce loro di far massiccio uso del telefono, con i funzionari televisivi, per riservare il posto alla prossima seduta di "pitching". Coloro che fanno finta di non esser al corrente della crisi, vi risponderanno invariabilmente: "È così!".

Per molti registi e produttori di documentari il compromesso è frutto di un insieme di paura, rassegnazione e pressioni economiche oppure dell'adattamento ad un sistema corrotto che sembrano apprezzare a fondo. Se si vuol dar credito ai loro siti Internet, molti tra loro sembrano andar matti per le sedute di "pitching".

Pochissimi registi impegnati sono realmente disposti a denunciare apertamente queste tendenze della loro professione e tantomeno al rischio di compromettere il budget del loro prossimo film. Indiscutibilmente, i MMAV sono pronti a tutto pur di difendere le loro pratiche isolazioniste ed egoistiche, comprese quelle che sanzionano i professionisti critici. Perciò, l'esistenza stessa di questo genere di

minacce non dovrebbe essere una motivazione ulteriore per alimentare una maggior resistenza in seno alla professione?

Purtroppo, con l'eccezione di qualche voce isolata, è gioco forza constatare che la nostra epoca si caratterizza per una marcata assenza di opposizione organizzata e collettiva agli eccessi che affliggono il nostro mestiere.

Le citazioni di registi e produttori che seguono sono estratte dal sito Internet di un festival documentaristico e da una sezione dedicata alla promozione della loro seduta di "pitching":

"È stata un'esperienza favolosa. Mi ha aperto gli occhi sul modo di finanziare un documentario senza intaccare le proprie risorse".

"... Un'esperienza e contatti preziosi con distributori internazionali opportunamente riuniti nello stesso luogo e nello stesso momento".

"In quanto produttore esordiente, per me è stata un'esperienza formidabile (anche se snervante). Mi ha dato la precisa percezione di ciò che interessa i distributori e l'opportunità di trovare contatti per nuovi progetti. Inoltre, l'atelier di "pitching" è stato geniale: accessibile, allegro e molto fecondo".

"È stato bellissimo vedere tutte queste persone riunite assieme; una vera opportunità per creare o riannodare legami con la comunità internazionale del documentario".

"... In generale, proficuo all'incontro con nuovi produttori e al consolidamento delle relazioni".

"È stato straordinariamente produttivo e istruttivo per i produttori e i loro rappresentanti".

"Abbastanza grande per essere dinamico pur restando sufficientemente intimo per ritrovarsi con buoni interlocutori".

"Un luogo positivo per far scoprire ai distributori ciò che succede nel resto del mondo".

"Il successo (del festival...) risiede nel fatto che i distributori e gli acquirenti, per dieci giorni, non fanno altro che star seduti ad ascoltare i registi lanciare (pitch) i loro progetti".

Queste citazioni mettono chiaramente l'accento sulla ricerca dei finanziamenti e la creazione dei contatti professionali. In nessun caso si fa cenno al pubblico, sia che si tratti del modo in cui esso viene danneggiato dalla crisi dei media o dalle decisioni prese durante le sedute di "pitching". Stabilire legami, in questo caso, significa sviluppare contatti con i registi non col pubblico. Il pubblico è totalmente escluso da queste opportunità "di apprendere cosa succede nel resto del mondo" e "di vedere tutte queste persone riunite".

Nel corso di una "seduta di pitching", durante l'edizione 2002 del Festival Televisivo di Banff (Canada), un documentarista canadese di alto livello osservò: "È una specie di club; se ne siete membri potete assistere alle riunioni annuali".

Dichiarazioni come questa, che indicano il basso livello di coscienza o di autocritica sul ruolo dei registi in questa crisi globale, sono sintomatiche dell'ambiente sempre più elitario e inaccessibile che caratterizza gran parte della dominante corrente documentaristica.

Per ciò che riguarda l'elogio del "processo di pitching", una siffatta pratica incoraggia (o forza) la nascita di una nuova generazione di video a basso costo e film digitali. Se questo fenomeno apportasse una rinnovata relazione democratica col pubblico e producesse programmi che rimettessero in discussione l'ortodossia attuale, non potremmo che gioire di una tale evoluzione. Purtroppo, gran parte di questa nuova generazione di programmi televisivi a basso budget fallisce clamorosamente su entrambi i fronti. Numerose delle figure che escono dalle scuole di cinema o da istituti equivalenti sono fin troppo contenti di poter fornire alla televisione la sua materia hollywoodiana: "documentari" formato standard, attualità in pillole, videoclip in salsa MTV, reality-show...

Un collega, che aveva appena terminato di partecipare alla giuria di preselezione di un festival sul documentario, mi ha confermato che soltanto 2 film su 20 non erano influenzati dalla Monoforma, dalla musica narrativa, dagli effetti speciali, dal montaggio rapido...

Nella seguente dichiarazione, pronunciata da un regista durante una seduta di "pitching" del Festival Cinematografico di Banff, sentiamo produrre un'altra pericolosissima nozione per la scuola documentaristica: "Non potrei mai realizzare un film di fiction poiché ciò implica di controllare ogni cosa e di non lasciare nulla al caso... Nel documentario, l'intrigo si sviluppa naturalmente. Tutto è spontaneo e, spesso, molto intenso. Niente viene scritto".

Il mito di un documentario televisivo sceneggiato e controllato in misura minore rispetto ai film mistificatori di Hollywood viene veicolato dalla nostra professione alla stessa stregua del concetto di "obiettività". Le dichiarazioni "spontanee" nelle interviste delle "teste parlanti" o gli eventi imprevisti che intervengono durante le riprese non modificano il fatto che questi elementi siano successivamente selezionati, controllati, manipolati e conformati al modello totalmente rigido e non spontaneo che viene infine proposto al pubblico, processo che avviene, di norma, nel corso della fase cruciale del montaggio.

Queste tematiche raramente vengono dibattute nell'ambiente documentaristico, sia dai registi che dagli insegnanti. Il pubblico e gli studenti dei media sono perciò costretti a pensare che i criteri e le pratiche di manipolazione dei MMAV sono "professionali" e "normali", e che non esistono altri modi di fare un film.

Questo non vuol dire che esista un prodotto audiovisivo che eviti ogni tipo di manipolazione del pubblico, poiché tale prodotto non è realizzabile. Il semplice fatto di utilizzare una macchina da presa poggiata su un treppiede per registrare staticamente le dichiarazioni di una persona non è né neutro, né obiettivo. Chi decide l'angolo di ripresa? Chi decide il tipo di obiettivo e l'illuminazione, la durata dell'inquadratura, le scene sopresse in fase di montaggio? Queste scelte, che sono sempre il frutto di decisioni umane effettuate nel corso del processo audiovisivo, implicano inevitabilmente decise scelte personali o collegiali.

I MMAV, così come gran parte del settore documentaristico, sfortunatamente sono impantanati nella produzione su grande scala di contenuti (soggetti e temi) e ignorano orgogliosamente le reali questioni che investono i processi della comunicazione. Gli stessi contenuti sono ampiamente devitalizzati dal concetto arcaico (e totalmente falso) di oggettività e sono bloccati dalle limitazioni e dalle considerazioni commerciali qui descritte.

Le potenziali soluzioni a questa crisi (o le idee alternative sulle questioni di forma e sul processo pubblico) non rappresentano moneta corrente nell'attuale universo del cinema e della televisione. Esse vengono raramente dibattute e, ancor meno, considerate nella fase concreta di preparazione di un progetto audiovisivo. Ancora una volta, la responsabilità ricade in egual misura sul settore educativo e su quello televisivo le cui esigenze, svelate soprattutto durante le "sedute di pitching", conducono alla standardizzazione dell'offerta. Corresponsabile di questa situazione è l'autocensura che predomina tra i professionisti immersi in un clima di paura.

In una diversa considerazione, molti realizzatori di documentari semplicemente non vogliono opporsi ad una crisi che percepiscono esclusivamente come stimolante stato di tensione e di innovazione per la loro energia creativa o per il loro percorso artistico. Questo punto di vista non è difendibile se non nel contesto di un'interpretazione tradizionale della realizzazione che ritiene l'atto creativo in sé come elemento di importanza capitale (e, di conseguenza, stimolante). L'atto creativo, considerato da questo angolo visuale, diviene una manifestazione dell'ego che non prevede la partecipazione del pubblico a nessun livello possibile.

Due decenni di programmazione e di ideologia basati sulla Monoforma più stringente, le attrattive di una formazione ai media impregnata di cultura popolare, l'eccitazione e la "libertà" rese disponibili da una tecnologia digitale sempre più compatta e sofisticata e un ambiente professionale che isola costantemente e progressivamente la maggioranza dei registi dal loro pubblico: ecco gli ingredienti di un dramma dalle tragiche conseguenze.

Se prendiamo in considerazione i soggetti che potrebbero essere analizzati e discussi attraverso la partecipazione attiva del pubblico, la realizzazione è completamente scollegata dalle aspettative degli spettatori. Nell'attuale situazione, i soggetti e i contenuti sono predeterminati dai registi e dai programmisti televisivi, mentre temi e processi alternativi sviluppati in collegamento con le comunità pubbliche semplicemente non esistono. In altri termini, i bisogni del pubblico sono predeterminati arbitrariamente, esattamente come le forme e i processi attuati nella maggior parte dei documentari.

Prendiamo un esempio classico: il modo in cui vengono strutturati i telegiornali. Le interpretazioni e le reazioni del pubblico ad un evento particolare sono decise dai professionisti dei MMAV ben prima che il programma venga trasmesso. Questi ultimi non vogliono che le idee, il discernimento o l'analisi del pubblico intervengano a disturbare il processo interpretativo. D'altro canto, non apprezzano nemmeno la lettura pluralistica. La Monoforma, che impedisce ogni forma di riflessione e di contributo degli spettatori, è perciò la forma di linguaggio ideale che meglio si adatta ai loro obiettivi rigidamente controllati e profondamente centralizzati.

L'idea che dei documentari (e quindi delle informazioni televisive) possano implicare una qualunque partecipazione del pubblico costituisce, per i MMAV, una vera eresia. Suggestire ai direttori dei telegiornali che potrebbero sperimentare forme e processi che lasciassero al pubblico una propria autonomia interpretativa non potrebbe suscitare, in una categoria chiusa a difesa del proprio potere, che qualche beffardo sorriso. In qualche modo, mi sembra che qui si tocchi il nervo sensibile del problema che agita la crisi dei media. (Approfondisco ulteriormente queste problematiche e suggerisco qualche possibile alternativa nell'ultimo capitolo dedicato al pubblico).

## **Il ruolo dei Movimenti di Giustizia Mondiale**

Veniamo ora ad un tema particolarmente delicato: il ruolo dei Movimenti di Giustizia Mondiale (MGM) nella crisi dei media. Mi riferisco qui all'ampia coalizione di organizzazioni e di movimenti alternativi opposti alla globalizzazione (nella sua concezione puramente economica) e al predominio delle forze del mercato, che uniscono movimenti pacifisti ed ecologisti, gruppi che stanno creando strumenti d'informazione critica e alternativa su Internet, come Indymedia, Mediawatch, ZNet... Conscio della grande diversità delle opinioni, delle tattiche e delle ideologie in seno ai MGM, spero sinceramente che mi si perdoneranno le inevitabili generalizzazioni che accompagneranno le mie riflessioni.

In primo luogo, vorrei riaffermare la mia convinzione dell'importanza delle manifestazioni organizzate prima e dopo la guerra contro l'Iraq (così come quelle organizzate precedentemente contro la globalizzazione), che sono state, indubbiamente, una grande fonte di ispirazione per tutti noi. Allo stesso modo, nonostante le motivazioni talvolta oscure e interessate, l'opposizione di taluni governi alla decisione unilaterale presa dall'Amministrazione Bush di attaccare l'Iraq costituisce un importante precedente. Come molti commentatori, anch'io credo che un tale livello di opposizione dimostri la possibilità, probabilmente per la prima volta da decenni, di una reale trasformazione a breve termine.

Tuttavia, penso anche che sia necessario esaminare il ruolo dei movimenti alternativi nel contesto più ampio, trattato in queste pagine, della crisi dei media. Le mie preoccupazioni e i miei quesiti essenziali possono essere così riassunti: in quale misura i Movimenti di Giustizia Mondiale riconoscono l'ampiezza e le conseguenze della crisi dei media, e che cosa fanno per affrontare il problema?

Nell'occasione, a sostegno del mio punto di vista, riporto le mie esperienze personali. Nella seconda sezione del mio sito Internet, descrivo i molteplici rifiuti da parte del movimento pacifista internazionale, nel 1983, alle mie domande di sostegno per la produzione di *The Journey*, il mio film-fiume per la pace nel mondo. Benché un ridotto

numero di gruppi pacifisti, soprattutto svedesi e neozelandesi, abbiano vigorosamente sostenuto la colletta di fondi per fare questo film, la grande maggioranza (in particolare le grandi organizzazioni pacifiste in USA e in Europa) ha rifiutato di apportare il benché minimo contributo. I finanziamenti, in sostanza, sono giunti da gruppi locali e da individui interessati negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Germania, in Danimarca, in Norvegia, in Messico, in Polinesia, in Mozambico, in Canada e altrove. I due movimenti pacifisti che hanno prodotto il maggior lavoro per creare e sostenere *Il viaggio* sono stati la Swedish Peace and Arbitration Society e la New Zealand Foundation for Peace Studies.

Sono convinto che la ragione per cui così tanti movimenti pacifisti europei e nordamericani hanno rifiutato di sostenere finanziariamente *The Journey* e di diffonderlo dopo l'uscita (mentre, negli ultimi vent'anni, per reclutare nuovi aderenti, gli stessi non si sono certo astenuti dal proiettare *The War Game*) risieda nel fatto che è sembrato loro particolarmente problematico collaborare ad un film apertamente critico verso i mass media. Forse oggi la reticenza nella critica ai mass media è superata, così come il ruolo dei MMAV nella crisi mondiale è diventato dolorosamente più evidente; tuttavia uno sguardo al passato è più che necessario.

Nel 1965, *The War Game* criticava i mass media (soprattutto la televisione) per il loro silenzio sul problema della corsa agli armamenti nucleari, messaggio che sembra essere stato ben compreso dai movimenti pacifisti dell'epoca. Ciò nonostante, nel corso dei successivi quindici anni, una larga frangia del movimento radicale si è progressivamente compromessa col processo mediatico: movimenti pacifisti si sono messi ad utilizzare dei clip video per diffondere i loro slogan antinucleari durante le manifestazioni o le interviste televisive; associazioni ecologiste hanno iniziato a realizzare pubblicità seducenti, infarcite di effetti visivi e sonori, per promuovere la loro causa e le loro azioni. Sospetto che alcuni rappresentanti del movimento pacifista si siano sentiti a disagio di fronte ai contenuti di *The Journey*, film che attacca apertamente il processo manipolatorio dei MMAV. Altri hanno certamente ritenuto che il suo ritmo inusuale e la sua durata di quattordici ore e trenta minuti ne facessero un film scomodo e noioso. Di qui le reazioni espresse da numerosi movimenti pacifisti che hanno ritenuto *The Journey* "troppo difficile" per un pubblico profano che, secondo i precetti dei MMAV, ha bisogno delle tecniche accentratrici e sintetiche della Monoforma e della narrazione classica per poter cogliere il messaggio. Tutto ciò chiarisce perché *The Journey* sia, ancora oggi, così poco diffuso dai movimenti alternativi. In altri termini, da questa mia esperienza ricavo che alcune correnti dei MGM hanno adottato, nelle loro relazioni audiovisive con il pubblico, le pratiche dei MMAV.

Sono cosciente dell'esistenza di importanti articoli critici, firmati da personalità del movimento radicale tra le molte altre, autori e giornalisti come Edward W. Said, John Pilger, Arundhati Roy, George Monbiot, David Edwards, e pubblicati in Internet o nella grande stampa progressista (*The Guardian*, *Le Monde diplomatique*...). Numerosi siti Internet (ZNet, *Democracy Now!*, ad esempio) diffondono documenti di valore che denunciano la guerra contro l'Iraq e analizzano le problematiche legate all'unilateralismo della posizione americana. Allo stesso modo, vi si trovano articoli critici sul ruolo dei MMAV e dei tabloid, e in particolare sui loro atteggiamenti bellicosi.

Tuttavia, è necessario sottolineare che, per ciò che riguarda la copertura americana della guerra contro l'Iraq, tali articoli sono quasi esclusivamente dedicati all'aspetto apertamente reazionario dei MMAV: le preconcepite posizioni editoriali che escludono le voci e le analisi degli oppositori alla guerra... Senz'altro è un aspetto importante, ma è indispensabile andare ancora più avanti e puntare il dito sugli aspetti ancora ignorati dalla maggioranza degli articoli e dei critici dei media, in particolare l'assenza del dibattito sul potenziale di partecipazione del pubblico al processo mediatico in sé.

Questa mancanza d'interesse per l'aspetto partecipativo del pubblico si ritrova anche in seno ad un certo numero di organizzazioni legate ai MGM: da un lato, esse credono nell'efficacia delle grandi manifestazioni pubbliche, ma da un altro sembrano reticenti a mettere in discussione un processo gerarchico di produzione che confeziona messaggi unidirezionali per un pubblico passivo, così come sembrano riluttanti ad una trasformazione attraverso l'introduzione di metodi alternativi fondati su processi permanenti o sulla critica delle normali prassi dei mezzi di comunicazione. Esse paiono credere che il problema scompaia semplicemente modificando i contenuti e i

responsabili dei media. Le contraddizioni inerenti a questa posizione ci riportano al punto di partenza delle relazioni tra i media e il pubblico.

Le seguenti domande in relazione al ruolo dei MGM e dei mass media possono, forse, aiutare a chiarire l'attuale problema:

- Perché esistono così pochi testi e così pochi dibattiti sulla Monoforma e i suoi effetti, come sull'autoritarismo dei MMAV nel processo sociale? Perché è così difficile sviluppare l'analisi del ruolo coperto dai MMAV nella nostra percezione dello spazio, del tempo, del ritmo e della storia?
- Perché si dibatte così poco sull'emergenza potenziale di un nuovo ruolo del pubblico? Elemento che potrebbe, nondimeno, rovesciare il rapporto di forza esistente.
- Perché le opere che evocano questi problemi vengono marginalizzate dai movimenti pacifisti? Perché la durata e i complessi processi introdotti dalle forme audiovisive alternative sono giudicati di così difficile accesso?
- In che modo i giornalisti alternativi pensano di poter risolvere la crisi dei media cambiando esclusivamente il contenuto e i responsabili, senza intervenire sulle questioni della forma, del processo e della relazione col pubblico?
- Tutte queste domande meritano di essere affrontate con una prospettiva olistica perché, al di là della nostra posizione politica, conservatrice o radicale, è necessario comprendere come tutti noi siamo cresciuti nell'inconscio collettivo di una società globale, completamente abituati ad un rapporto gerarchico tra MMAV e pubblico.
- Per considerare un esempio recente, consideriamo il video di una manifestazione del movimento alternativo realizzata da un collettivo americano di registi militanti. Benché in un formato leggermente meno rigido (la durata media di una sequenza è di 30 secondi contro i 5 consueti), nondimeno il programma è completamente impregnato dalla Monoforma, la più classica, con la sua abituale struttura narrativa, illustrazioni musicali...
- I registi di questo documento replicherebbero certamente che, in opposizione ai MMAV tradizionali, il loro film dà la parola alle voci alternative. Effettivamente questo è vero e non bisogna sottovalutare questa differenza. Tuttavia, credo di aver già sottolineato che la storia della crisi dei media deriva da questa contraddizione: se non si è capaci di superare le questioni del contenuto per affrontare apertamente il dibattito sulle forme e sul processo gerarchico che riproduciamo, in che cosa siamo differenti dai MMAV?
- Non si tratta, ovviamente, di negare l'esistenza (soprattutto in Internet) delle numerose critiche radicali ai MMAV. Ma come spiegare la quasi totale assenza del pubblico dibattito sui MMAV? Dove sono le alternative che dovrebbero mostrarci l'esempio di un medium audiovisivo che utilizza forme e processi democratici e pluralisti?
- Senza alcun dubbio, io credo che esista un nesso diretto tra il silenzio pubblico che circonda tali problemi e l'approccio tradizionale dei movimenti alternativi in relazione al linguaggio mediatico. Il ricorso generalizzato dei MGM alla Monoforma, il loro disinteresse per procedimenti e forme narrative diverse o la loro tendenza a sottovalutare le idee alternative e critiche a favore di procedimenti mediatici standardizzati e gerarchici, impediscono ogni messa in discussione del rapporto classico imposto dai MMAV commerciali sul pubblico. Il rapporto rimane lo stesso, quale che sia la radicalità del messaggio espresso.
- In un certo senso, lo stesso mezzo che ha contribuito alla diffusione di idee importanti e critiche, Internet, è diventato una parte del problema. Moltissimi gruppi militanti hanno concentrato tutta la loro attenzione e la loro energia in questo medium a detrimento della crisi dei media audiovisivi. Di conseguenza, i MMAV rimangono un problema crescente, e senza contrasto, nella società contemporanea.

## **Il pubblico: procedimenti e metodi alternativi**

Non possiamo realmente pretendere di affrontare la crisi dei media senza porci la questione, fondamentale e insopprimibile, del pubblico. Gli individui e i gruppi della comunità possono e devono

giocare un ruolo maggiore nella scelta e nella costruzione di ciò che essi vedono sugli schermi dei media audiovisivi di massa. Purtroppo, questo principio e la volontà di applicarlo sono totalmente assenti dai nostri dibattiti quotidiani.

Integrate nel processo creativo dei MMAV, le idee e le iniziative del pubblico potrebbero, nondimeno, contribuire ad abbattere le forme e i metodi gerarchici dei MMAV.

Le proposte che seguono sono state raggruppate in categorie, ognuna connessa direttamente alle altre, e raggruppate sotto la stessa voce. Non si tratta di indicazioni autonome ma di tappe iscritte nel medesimo, continuo processo di trasformazione.

## **Analisi e conoscenza > Azione politica diretta > Creazione di media alternativi**

Come ho già avuto modo di sottolineare, i MMAV hanno sistematicamente dissimulato al pubblico ogni importante informazione sulle forme e sulle pratiche mediatiche, così come sulle loro politiche editoriali. Analogamente, i sistemi educativi si sono distinti per la loro incapacità ad offrire alle persone concetti analitici, processi e prassi alternative suscettibili di dar vita ad un movimento critico o riformatore.

La nostra società ha un bisogno urgente di gruppi e di associazioni alternativi di media capaci di riconquistare questo essenziale campo di analisi e di critica.

Vorrei, perciò, proporre che questo capitolo servisse come guida preliminare alle questioni che devono essere analizzate se si vuole poter affrontare il tema dei mass media. Ad esempio:

- Cosa sono la Monoforma e l'Orologio Universale? Come vengono applicati? Da chi e perché? Le risposte a queste semplici domande potrebbero costituire il punto di partenza di un grande progetto associativo che aprirebbe fatalmente alla scoperta e alla discussione di problemi ancora più grandi.
- Che cos'è il montaggio? Che cosa determina la sua specificità? Cosa rappresentano il tempo e la durata in termini mediatici? Come sono legati alle questioni del potere e come vengono impiegati?
- Chi sono i responsabili della programmazione e perché vengono investiti di un così grande potere? Qual è la loro funzione? Come si pongono nel processo democratico? Quali decisioni sono portati a prendere e qual è la nostra posizione in tali decisioni?
- In che modo la televisione (e soprattutto i telegiornali) affrontano la storia e la violenza? Che tipo di educazione ai media ricevono o non ricevono i giovani? Qual è il ruolo dei festival e delle sedute di "pitching"? In che modo Hollywood sostiene il ruolo dell'esercito e dei politici interventisti nella nostra società? Che cos'è la teoria del controllore? (Cfr. Appendice 1)

Tutte queste domande, e molte altre ancora, che riguardano il sistema dei MMAV e più direttamente il ruolo del pubblico in questo processo sociale, devono essere sollevate, analizzate, dibattute.

Vorrei incoraggiare tutti i collettivi a intraprendere una siffatta analisi e a coinvolgere gli insegnanti dei media e i registi, non come mentori, ma come colleghi nella ricerca del cambiamento. Potrebbe succedere che i registi e gli insegnanti assistano alla messa in discussione della loro posizione e della loro autorità grazie ad un processo che implica, necessariamente, la definizione di nuovi modelli di relazioni. Organizzando questa analisi con l'appoggio delle scuole secondarie e dell'università, i gruppi di lavoro potranno contribuire ad attirare l'attenzione sull'indispensabilità delle riforme nel sistema educativo.

Questo tipo d'analisi può anche svilupparsi in un progetto creativo. Nel corso degli anni '70 e fino all'inizio degli anni '90, ho visitato molte scuole e università e ho avuto modo di intervenire su alcuni dei temi e dei soggetti qui evocati. Tra i progetti più specifici, affrontati a più livelli, un Programma di analisi delle informazioni televisive tenuto alla Columbia University, New York, alla Monash University di Melbourne, Australia, negli istituti di Auckland in Nuova Zelanda, alla Red Cross Folk High School in Svezia, all'Institute of Mass Communication di Oslo, in Norvegia, o ancora alla Queen's University a Kingston in Canada.

Ciò che segue è una breve presentazione di progetto ora citato, che evidentemente può essere adottato in forme molto diverse. Per ottenere i migliori risultati, il piano di lavoro è concepito per una dozzina di partecipanti. Esso si compone di tre parti:

**Parte A:** I partecipanti si dividono in gruppi di tre o quattro persone. Ogni gruppo analizza un differente soggetto tratto da uno stesso, recente telegiornale o da differenti telegiornali trasmessi lo stesso giorno. L'analisi viene condotta a livelli diversi:

- Scomposizione del racconto nei suoi elementi di base; realizzazione di uno story-board che riassume visivamente tutti gli aspetti della Monoforma: ogni taglio, zoom, panoramica, inquadratura, elemento di dialogo, effetti sonori o visivi, in modo tale che, attraverso la giustapposizione di ciascuno, sia permesso agli studenti di valutare l'effetto di ogni elemento in relazione agli altri; ricerca sulla storia allo scopo di comparare i "fatti" individuati e i "fatti" presentati.
- Presentazione e discussione delle informazioni con il pubblico.
- Localizzazione dei testimoni (le persone intervistate), o la ricerca di un gruppo rappresentativo, allo scopo di verificare se la notizia ha mostrato ciò che è realmente accaduto (o è stato detto).
- Presentare le conclusioni di questa analisi ai professionisti dei media (giornalisti, montatori, principale produttore) responsabili della realizzazione e della produzione di questa narrazione. In tal modo, la Parte A consente ai partecipanti di percorrere tutte le tappe del processo mediatico classico, apportando loro, soprattutto nei tentativi di contatto con i professionisti in questione, qualche chiarimento sui concetti di accessibilità e di responsabilità.
- 

**Parte B:** Ogni gruppo presenta le proprie analisi e le proprie conclusioni agli altri, dettagliando in particolare le eventuali contraddizioni, "fatti" dubbiosi, deformazioni, incidenze della forma narrativa... e le resistenze incontrate presso i professionisti televisivi. Tra gli elementi chiave suscettibili di essere ricordati, si distinguono soprattutto:

- La centralizzazione del potere
- La critica ai miti dell'"obiettività" e del "professionismo"
- La manipolazione da parte della Monoforma
- Le relazioni gerarchiche tra i media e il pubblico
- 

**Parte C:** (Opzionale ma raccomandata). Questa sezione implica un lavoro pratico con apparecchiature cinematografiche o video. Una versione accessibile di questo progetto può essere realizzata utilizzando un paio di normali camcorder e, anche se non è indispensabile, è preferibile disporre di apparecchiature di editing. Facendo tesoro degli insegnamenti ottenuti dalle Parti A e B (soprattutto la questione della relazione gerarchica tra i media e gli spettatori), i partecipanti utilizzano le attrezzature messe a loro disposizione come strumenti di comunicazione per fornire la loro visione dei temi trattati nei telegiornali. Questo implica che i partecipanti devono trovare la propria alternativa alla Monoforma e agli altri modi di riprendere le interviste. La ricerca di forme alternative e meno gerarchiche richiederà preventivamente un riesame del modo convenzionale attraverso cui la televisione utilizza il tempo, lo spazio e il ritmo, e il processo di manipolazione tanto in relazione alle persone intervistate quanto agli spettatori. Tutto ciò costituisce un esercizio completo di insegnamento dei media che unisce il senso critico, l'analisi e il lavoro pratico. Grazie all'interazione tra i gruppi e le persone intervistate e grazie ai dibattiti suscitati dalla Parte A, i partecipanti dovrebbero essere facilitati a trovare un proprio modo per utilizzare il supporto audiovisivo. Le apparecchiature di editing dovrebbero permettere agli studenti di proseguire l'analisi dei pericoli della Monoforma sviluppando tecniche di montaggio meno brutali e meno rigide.

Dimensionato su un periodo di alcuni mesi, questo tipo di atelier può rappresentare un processo di apprendimento collettivo estremamente dinamico, i cui possibili prolungamenti sono numerosi e diversificati. Le ricerche sulle tecniche e sugli effetti dei MMAV possono concludersi, ad esempio, in esposizioni e dibattiti pubblici.

Con alcuni amici australiani, nel 1979, abbiamo creato un collettivo di analisi dei media intitolato *The People's Commission* (La Commissione del popolo). Abbiamo organizzato dei gruppi con lo scopo di esaminare il ruolo della radio, della televisione e della stampa nella regione di Sydney. Ispirandoci ai metodi precedentemente sviluppati dal programma d'analisi delle informazioni televisive, abbiamo dato vita ad un'indagine molto dettagliata le cui principali conclusioni furono esposte nelle sedi dei Comuni di Paddington e di Sydney. L'esposizione era composta da numerosi pannelli e grafici che descrivevano la struttura della Monoforma, illustravano la ripartizione del tempo televisivo accordato ai temi sociali e ai programmi di intrattenimento... L'evento fu animato da un'ampia partecipazione e da numerosi, animati dibattiti. Altre mostre pubbliche di lavori di studenti vennero organizzate a Sydney, Stoccolma e Auckland.

### **Analisi e conoscenza > Azione politica diretta > Creazione di media alternativi**

Questi progetti, esposizioni e dibattiti pubblici potrebbero spingere dei collettivi a impegnarsi in progetti molto più ambiziosi in un'ottica di confronto con la crisi attuale. Ad esempio:

- Collettivi locali potrebbero creare un gruppo di pressione presso le autorità regionali o municipali a favore di una riforma del sistema educativo che tenesse conto dei temi qui trattati, in particolare l'attuazione di un dispositivo integrato d'insegnamento dei media che fosse realmente critico.
- Collettivi locali potrebbero contestare le organizzazioni televisive locali così da giungere ad una condivisione del potere e del processo decisionale, soprattutto offrendo spazio al dibattito sulla crisi dei media e al processo di democratizzazione. La stessa esigenza potrebbe venir applicata ai festival cinematografici del tipo che è stato qui descritto, nei quali la domanda chiave potrebbe essere: "dov'è il pubblico dibattito?"
- La seguente proposta potrebbe apparire troppo astratta o troppo complicata, ma solo delle riforme costituzionali potrebbero garantire diritti di accesso a ciascun cittadino a media alternativi non violenti, non gerarchici, e ad un insegnamento critico dei media a tutti i livelli del sistema educativo. (Cfr. Appendice 11 – Riforma Costituzionale).

### **Analisi e conoscenza > Azione politica diretta > Creazione di media alternativi**

Nel contesto della crisi attuale, è fondamentale che i gruppi collettivi locali affrontino i MMAV partendo dal presupposto che il loro sviluppo non debba essere esclusivo dominio dei "professionisti".

È perciò indispensabile moltiplicare le occasioni per il pubblico, le comunità locali, di creare le proprie forme all'interno dei media audiovisivi, così da produrre contemporaneamente processi pedagogici e culturali autonomi. Per autonomo, non intendo ciò che viene semplicemente trasmesso dai professionisti all'attenzione di un pubblico considerato dal quoziente intellettuale predeterminato, ma la vera cultura popolare rappresentata da una vasta gamma di soggetti, di temi etnici, di preoccupazioni sociali, di temi letterari, ecc., oppure da un telegiornale locale che presentasse un'analisi critica delle notizie trasmesse dai principali network prima di passare ad informazioni indipendenti e alternative. Inutile dire che questi progetti alternativi dovrebbero avvalersi della vasta gamma di forme linguistiche inerenti ai mezzi di comunicazione audiovisivi, ed emanciparsi del tutto dai vincoli della Monoforma e dell'Orologio Universale.

Il potenziale umano è sufficientemente grande per accettare questa sfida, e molto altro ancora. La disponibilità del materiale video digitale sempre più compatto e a buon mercato e della tecnologia DVD applicata alla trasmissione aprono orizzonti immensi per democratizzare il processo di distribuzione. Iniziamo da idee molto semplici che possano servire di base a un programma audiovisivo locale che sia creativo e pedagogico insieme:

- Risultati stupefacenti possono essere ottenuti chiedendo alle persone di trovare modi alternativi per effettuare interviste. Adottando un atteggiamento critico, questo esercizio all'apparenza "semplice" può rivelare le molteplici procedure antidemocratiche utilizzate (coscientemente o no) dai MMAV. In quanto metodo per allontanarsi dalla Monoforma, questo esercizio permette di sperimentare moltissime strutture alternative per presentare informazioni su un supporto cinematografico o video. Per illustrare efficacemente le differenze tra il potenziale democratico dei media e il continuo uso dell'atteggiamento gerarchico che viene attuato dalle forme e dai processi dominanti, si possono comparare due soggetti realizzati da gruppi che hanno seguito premesse opposte: uno ispirato alle tecniche della Monoforma, l'altro alle tecniche antitetiche.

Un altro aspetto positivo di questo procedimento è permettere al "soggetto" di partecipare direttamente alla realizzazione e alla costruzione della propria intervista, quindi al dibattito che potrebbe scaturirne. Questo esercizio solleva questioni cruciali su ciò che concerne l'uso (o l'abuso) del tempo e della storia da parte dei MMAV.

- Come può un collettivo che lo desidera estendere ulteriormente questo tipo di esperienza? Come può utilizzare metodi alternativi di realizzazione per indagare sulle preoccupazioni di un gruppo di emigrati economicamente e politicamente emarginati o quelle di un individuo che a livello locale lotta per la difesa dell'ambiente?

Insisto ancora una volta sul fatto che è completa responsabilità del gruppo definire a cosa deve assomigliare il proprio progetto alternativo, facendo bene attenzione che l'obiettivo finale non sia "assomigliare a quello che passa in televisione"! Moltissimi progetti creativi, frutto del lavoro di collettivi locali di realizzazione video, sono stati paralizzati dall'idea che fosse necessario assomigliare alla televisione (la Monoforma) per essere accettati dal pubblico. Non si può che augurarci che siffatte esperienze e altri futuri progetti di ricerca finiscano per relegare la Monoforma e i suoi prodotti derivati nell'ambito dei prodotti tossici da manipolare con precauzione.

Concretamente, tuttavia, come riuscire a condurre a buon fine questi progetti alternativi? Per il collettivo locale che ha deciso di realizzare un progetto video sono possibili due opzioni:

1. realizzarlo in modo totalmente indipendente senza alcun contributo professionale
2. realizzarlo in cooperazione con un cineasta o un videasta locale

Dal momento che, in queste proposte di cambiamento, la mia idea è quella di coinvolgere i registi, propongo alcuni principi generali che fanno riferimento alla seconda opzione:

- Il regista deve lavorare con il gruppo locale come collega e non come "esperto" che indica ai "profani" il percorso da seguire. Il cineasta deve essere pronto ad assumere le scelte di un film "collettivo", realizzato con e non al di là di soggetti e persone. Questa è la principale differenza.
- Non soltanto il regista deve essere pronto a dedicare molto tempo alla comunità e al soggetto del film, ma dev'essere altresì capace di condividere le decisioni sui principali orientamenti del film e sui metodi impiegati per realizzarlo (fin troppo spesso, sono i registi che imprimono il loro punto di vista al film, prima di imporlo agli stessi soggetti). Il gruppo, quindi, deve preventivamente assicurarsi che il regista sia disponibile a questo tipo di collaborazione.
- Tutti gli attori, regista (registi), collettivi locali, soggetto (soggetti), devono essere disponibili, se non l'hanno già fatto, a discutere i diversi aspetti della crisi dei media con lo scopo di stabilire,

collettivamente, la loro posizione di fronte alla Monoforma e alla standardizzazione temporale (l'Orologio Universale). Essi devono anche decidere in quale modo il loro film potrà esprimere un differente rapporto col tempo, con lo spazio e col ritmo, includendo le eventuali opzioni alternative che i soggetti stessi potrebbero proporre sulle questioni di forma e di procedimento. Questo stadio del dialogo è importante perché frequentemente succede che le aspettative di un soggetto, troppo abituato alle produzioni televisive classiche, siano deluse dai progetti alternativi di realizzazione collettiva. In altre parole, ogni vero processo di cambiamento può avvenire solamente se tutti i soggetti coinvolti hanno raggiunto una comprensione collettiva del progetto alternativo.

- La documentazione e le ricerche, compreso il soggetto o i soggetti, devono essere intraprese dall'insieme degli attori. Elemento questo che costituisce un eccellente metodo per arricchire e decentralizzare l'informazione contenuta nel film. Una volta ancora, è importante determinare se le idee sviluppate in termini di forma e di processo trovano la loro origine nella natura del tema scelto, nel carattere o nella personalità del gruppo o dell'individuo coinvolto, o nelle informazioni evidenziate nel lavoro collettivo di ricerca.
- Nel corso delle riprese, è importante cercare di rimuovere le barriere tra coloro che realizzano il film e coloro che vi appaiono in qualità di attori. Tenendo conto delle convenzioni gerarchiche che influenzano pesantemente le consuete prassi di realizzazione, e le tradizionali relazioni tra produttori dei media e pubblico, questa sinergia è meno facile da raggiungere di quanto possa apparire. Ciò nondimeno è possibile, soprattutto inventando i metodi per raggiungere l'obiettivo.
- Allo stesso modo, la fase di montaggio deve cercare di tener conto dei sentimenti e delle opinioni di tutti gli attori del film, in particolare del o dei soggetti coinvolti. Momento tutt'altro che semplice, se non è gestito con attenzione, a causa della molteplicità delle opinioni contraddittorie, la fase di montaggio rischia di concludersi nel caos piuttosto che nel consenso. In questo stadio può non essere superfluo ridiscutere del funzionamento e degli effetti della Monoforma, al fine di constatare come essa può ridurre o alterare la percezione che il pubblico ha di quanto indicato o mostrato nel film e dimostrare la differenza del metodo (e della psicologia) della Monoforma e di un più aperto linguaggio-forma.
- Prima del montaggio finale, il film deve essere visto dal massimo numero possibile di partecipanti. Bisogna essere particolarmente attenti ai commenti di coloro che appaiono nel film. Questi ultimi, in effetti, possono aver idee completamente diverse in relazione al loro apporto, o criticare il modo nel quale sono stati ridotti i loro contributi, presi al di fuori del loro contesto, o giustapposti con altre sequenze.
- Il film dovrà essere presentato ad un pubblico più ampio possibile, e seguito da discussioni critiche. Questi dibattiti sono essenziali (e richiedono molto più tempo dei 20 minuti generalmente previsti) poiché rappresentano la via attraverso cui il pubblico può iniziare a considerare questi film come alternative, valide e necessarie, al menu televisivo standard.
- I supporti VHS e DVD possono rendere il film accessibile per manifestazioni a livello locale. Queste proiezioni iniziali costituiscono le tappe del costante processo di trasformazione e sviluppo.
- Se questa è la strategia intrapresa, la comunità locale deve essere pronta ad assumersi collettivamente l'incarico della lotta per l'accesso ad un passaggio televisivo. Benché l'obiettivo principale della realizzazione di un siffatto film non possa limitarsi al suo passaggio televisivo, la trasmissione nelle televisioni locali e nazionali può rappresentare un processo educativo arricchente per i gruppi locali. Tuttavia è ragionevole considerare che l'audience di un tale progetto rischia di misurarsi in centinaia piuttosto che in milioni di spettatori. Un'esperienza significativa e costruttiva con qualcuno è, in ogni caso, indubbiamente preferibile ad una relazione gerarchica e manipolatrice nei confronti di

migliaia. D'altra parte questo è un aspetto fondamentale del processo di trasformazione nelle relazioni tra media e pubblico.

- Discutere con il pubblico (le comunità locali) della necessità di trasformare i media in strumento di partecipazione, locale e costruttivo. La storia della serie *Challenge for Change* (Società nuova), prodotta negli anni Sessanta dall'Ufficio Nazionale del Film canadese, ne costituisce un'eccellente illustrazione. In occasione di un lavoro con una comunità di pescatori della costa Est, è apparso che le barche da pesca utilizzate erano inadatte alle condizioni delle acque locali. Le idee scambiate durante la realizzazione ed espresse nel corso delle proiezioni nei villaggi della zona crearono una tale catarsi che i pescatori della regione formarono un collettivo che risolse il problema inventando un nuovo tipo di imbarcazione.

- 

**E voi, Peter Watkins, cosa avete ottenuto col vostro lavoro?**

Se descrivessi nel dettaglio tutti i miei tentativi per creare dei progetti mediatici alternativi, rischierei di dare l'impressione che essere alternativi sia seguire le tracce "di una realizzazione alla Peter Watkins". Niente potrebbe essere più lontano dalla verità. I principi che sottendono i miei progetti devono molto al lavoro di Bertolt Brecht (tra gli altri), mentre i miei metodi s'ispirano alle opere dei registi neorealisti italiani e di certi film che mi hanno particolarmente colpito (*I quattrocento colpi* di François Truffaut, ad esempio). I miei metodi cinematografici si sono sviluppati nel corso della mia esperienza e sono, su molti piani, abbastanza diversi dagli artisti ora citati. I principi e i concetti da me elaborati durante il processo, a loro volta, hanno richiesto ulteriori innovazioni. Ma questi stessi principi avrebbero potuto condurmi verso uno sviluppo di metodi totalmente diversi.

È successo invece che abbia scelto di sviluppare le regole della "ricostruzione documentaristica". Partendo da identici principi di partecipazione del pubblico e di realizzazione introspettiva, un altro regista avrebbe benissimo potuto sviluppare uno stile e un processo differenti.

(Appendice 10 – Scott MacDonald e il cinema alternativo americano, offre esempi di registi che condividono numerosi di questi principi e di queste preoccupazioni riguardanti la dinamica partecipativa, ma che hanno scelto dei percorsi cinematografici contrassegnati da procedimenti e processi molto diversi).

È importante considerare i riferimenti al mio lavoro come una semplice guida in un percorso di esplorazione sperimentale. La mia ricerca, benché improntata a forme filmiche e narrative differenti, cerca di raggiungere uno stesso obiettivo: la partecipazione del pubblico alla creazione dei media audiovisivi, che siano locali o di massa.

Un'altra trappola è nascosta dietro la domanda: "Che cosa avete realizzato con il vostro lavoro?": in altre parole, l'allusione sottintesa che io sarei riuscito a creare una forma di cinema autenticamente pluralista. Non è così. Ciò nondimeno, piuttosto che il disprezzo e l'emarginazione, avrei apprezzato che, almeno, mi si riconoscesse il merito di aver sacrificato tutti questi anni a tentare di raggiungere questo scopo.

L'Appendice 12 [*La Comune* (Parigi, 1871), problemi e soddisfazioni], scritta all'incirca un anno dopo la realizzazione de *La Comune* nel 1999, è un buon riassunto del bilancio che cerco di trarre dagli aspetti negativi e positivi di questo film. Vi si potrà trovare la descrizione di alcuni dei miei metodi di lavoro utilizzati per coinvolgere gli "attori" (la comunità) nelle ricerche storiche, che sono diventate una parte del processo stesso del film, ma anche l'evocazione delle numerose difficoltà auto-inflitte che ho incontrato.

Tutte queste particolarità fanno de *La Comune* non un modello da seguire sul cammino della sperimentazione, bensì un'illustrazione dell'ampiezza dei problemi che attendono tutti coloro che hanno la volontà di impegnare una nuova via.

L'Appendice 13 (*Sussulto per La Comune*) descrive brevemente il percorso del collettivo, creato durante le riprese de *La Comune*, con la duplice ambizione di sostenere la diffusione del film nel contesto della dissimulata censura esercitata da Arte, e proseguire il processo di partecipazione iniziato durante le riprese. *Sussulto per La Comune* è un esempio concreto delle possibilità di prolungare il processo concretizzato dai dispositivi alternativi di realizzazione audiovisiva, ben al di là delle riprese e della proiezione stessa del film.

Per riassumere, ecco qualche elementare criterio che è bene tenere a mente in ogni progetto che abbia l'ambizione di fondere nuove relazioni tra i media e il pubblico:

- La comunicazione è un processo interattivo di condivisione e di dialogo. Questa definizione dovrebbe potersi applicare ai procedimenti che vengono definiti "comunicazione di massa".
- Il senso di ciò che si può apprendere sullo schermo è determinato dalle forme narrative e filmiche impiegate.
- Il tempo, lo spazio, il ritmo e il processo giocano un ruolo fondamentale per inserire il documento audiovisivo in un rapporto gerarchico o democratico col suo pubblico.
- Né i dirigenti della televisione e del cinema, né i registi e i produttori che alimentano i MMAV hanno raggiunto la loro posizione tramite elezione democratica.
- Il concetto di obiettività, e tutte le pretese che vi si attribuiscono, sono miti senza fondamento dei MMAV. I nostri sforzi non possono che tendere verso lo sviluppo di una soggettività responsabile.
- La violenza dei media non esiste soltanto nelle immagini diffuse sullo schermo, ma impregna anche il procedimento di montaggio, la (cattiva) messa in scena dello spazio, del tempo, del ritmo, del suono...
- La storia costituisce la nostra forza vitale. È ciò che noi scegliamo di chiamare il "passato", il "presente" e "l'avvenire". La nostra percezione di queste dimensioni, nella loro interazione con la storia dell'umanità, dipende oggi pressoché interamente dalle interpretazioni fornite dai MMAV.
- L'etica, la morale e la spiritualità sono elementi-chiave del nostro sviluppo e del nostro benessere; essi devono, perciò, trovare il loro spazio nel processo dei MMAV.
- I registi dovrebbero essere liberi di rifiutare i limiti e i sistemi imposti dai MMAV, e usufruire del diritto di mettere in opera pratiche alternative senza essere censurati o emarginati.
- Gli educatori dovrebbero godere del diritto di insegnare i media attraverso un approccio critico e alternativo senza temere gli ostacoli o l'emarginazione.
- Ogni uomo, donna o bambino dovrebbe poter godere del diritto fondamentale di accesso a forme alternative, non violente, non commerciali e non gerarchiche nel campo dei media audiovisivi locali o di massa. Tale diritto include quello di partecipare alla loro creazione.

(Cfr. Appendice 11 – Riforma Costituzionale)

## Conclusioni

Innanzitutto, vorrei sottolineare che non bisogna vedere nelle mie proposte un attacco contro i media in quanto tali: sarebbe tanto inutile quanto ingiustificato. Quello che viene messo in discussione è il ruolo attuale dei media, e in particolare dei MMAV.

Numerosi articoli ed editoriali pubblicati sulla stampa più seria ci avvertono dei pericoli che minacciano la nostra società e l'intero pianeta. Articoli non solo critici, che propongono misure alternative che sarebbe necessario adottare con urgenza.

Ciò nonostante, questa stessa stampa dimostra una reale mancanza di disponibilità quando si tratta di contestare o di analizzare il ruolo dei media. Anche i giornali più critici sono riluttanti a mettere in discussione il ruolo dei mass media in generale nella società contemporanea. Gli articoli dedicati all'egemonia mediatica di Rupert Murdoch (e di altri magnati) nella copertura da parte della CNN nella guerra contro l'Iraq, ad esempio, sono indispensabili ma insufficienti. Essi non forniscono che una visione parziale e insufficiente, non tale da poter intaccare il ruolo dei media nella società.

Se veramente vogliamo prender sul serio gli avvertimenti che ci giungono dall'ambiente globale, dal crescente divario tra ricchi e poveri, dalla nuova corsa agli armamenti (con lo sviluppo da parte del Pentagono di un'inedita generazione di armi, come gli enormi droni ipersonici e le bombe lanciate dallo spazio per permettere agli Stati Uniti di colpire i loro nemici senza muoversi dal loro territorio), dobbiamo ripensare simultaneamente al nostro utilizzo dei media in generale e della televisione, del cinema commerciale e della radio in particolare.

Tutte le sfide con le quali il nostro mondo si confronta sono direttamente legate alla nostra capacità di reazione, e quindi all'effetto che i MMAV hanno sulla nostra volontà e sulla nostra attitudine a partecipare, a identificare i pericoli principali e a combatterli. Quanto agli effetti stessi, non si dovrebbe più poter far finta d'ignorare la portata complessiva delle ripercussioni della crisi dei media, incessantemente rinnovate, né l'ampiezza dei disastri che essa provoca.

Il principale obiettivo di questo testo è quello di proporre una serie di misure che ci permettano di superare la nostra paralisi di fronte ai MMAV. Queste proposte non mirano a limitare l'utilizzazione dei MMAV attuali o l'accesso alle "opere" degli innumerevoli professionisti. Esse si nutrono invece della convinzione che soltanto la nascita di nuove forme di analisi critica e di nuovi processi mediatici (maggiormente partecipativi) permetteranno al pubblico di relazionarsi con le esperienze audiovisive alternative che gli verranno offerte. Tali proposte partono dal presupposto che i MMAV sono altra cosa rispetto alle fonti di distrazione e di piacere intellettuale, semplici strumenti neutri e divertenti, talvolta educativi e informativi. Ciò che qui ci interessa è il volto nascosto dei media. Poiché dietro il loro aspetto istruttivo e divertente, i programmi dei MMAV (oramai ampiamente trasmessi da Internet) sono responsabili allo stesso tempo di una modificazione della nostra relazione con la storia, il tempo, la tolleranza, la sofferenza, la compassione, il sentimento collettivo, di cui non ne misuriamo né l'ampiezza né le conseguenze.

La mia critica alla Monoforma punta il cuore del processo autoritario che i MMAV del mondo intero impongono all'insieme della società. Un aspetto centrale, e l'obiettivo principale di questa forma narrativa, è il rifiuto del dialogo e di ogni spazio di riflessione. Un membro della mia famiglia francese recentemente mi diceva: "Tutto accade con tale rapidità, e si reagisce con tale velocità che oggi la gente non ha più la capacità di reagire correttamente alle sollecitazioni".

Secondo un sondaggio effettuato negli Stati Uniti, il 56% degli americani sono pronti a entrare in guerra contro l'Iran, ma non sono più del 53% a sostenere la maniera con la quale il presidente George W. Bush ha gestito la guerra in Iraq. Questo tipo di contraddizioni non costituisce che uno dei numerosi sintomi della disintegrazione del processo sociale sotto la pressione di un turbinio di "scelte" istantanee, non

ponderate, mediatizzate e superficiali (ma il cui impatto è gigantesco), operate tanto dal pubblico quanto da un gran numero dei suoi leader. Il semplice fatto che si possa concepire l'opposizione ad una guerra contro l'Iran, senza parlare del fatto di lanciarsi in una nuova e incredibilmente costosa fase della corsa agli armamenti nucleari (mentre il divario tra coloro che hanno e coloro che "non hanno" continua ad aumentare in più di 50 Paesi) la dice lunga sull'impatto dei MMAV attuali. Ormai siamo capaci di commuoverci di fronte a orribili traumi e dimenticare quasi istantaneamente perfino la loro stessa esistenza.

In Uganda, su un milione e mezzo di persone affette dal virus dell'AIDS, solo 4.500 dispongono delle risorse necessarie per garantirsi il trattamento antivirale che costa tra i 30 e i 300 dollari al mese (in base al tipo di trattamento utilizzato). Al tempo stesso, l'attacco e l'occupazione dell'Iraq, per tutto il 2004, potrebbe costare circa 100 miliardi di dollari. Mentre i reality show ci permettono di sfuggire a questa realtà, il reddito annuale medio in Uganda (che non è il Paese più povero dell'Africa) arriva ad appena 300 dollari...

Voglio sperare che la gente prenda sempre più coscienza del fatto che i MMAV trattano la nostra società contemporanea senza compassione né equità. Al contrario, la loro posizione diventa ogni giorno sempre più capitalista, militarista, consumista e repressiva nel rapporto con ogni forma di contestazione o di pensiero critico. Purtroppo (cfr. il capitolo su *Il ruolo dei movimenti di giustizia mondiale*), alcuni militanti, così come gli individui coscienti del pericolo mediatico, sono persuasi che sia sufficiente modificare il messaggio e le persone che lo diffondono per risolvere il problema. La storia dimostra chiaramente che tale panacea non conduce che ad una sostituzione di una équipe dirigente dei media con un'altra. Senza modificare le forme e i processi autoritari, senza toccare i miti della "professionalità" e della "domanda del pubblico"; in altri termini, senza nemmeno intaccare i concetti fondamentali responsabili dell'attuale crisi. Vero è che si assiste allo sviluppo di alcuni movimenti, soprattutto su Internet (Indymedia per esempio), che esplorano vie alternative, proponendo un modo di accesso e di produzione decentralizzato delle informazioni. In realtà, potremo uscire da questo pantano solo se la società globale permetterà (come risultato di una riforma legislativa oppure come concessione alla mobilitazione degli attori sociali) l'emergenza dei processi mediatici autenticamente alternativi, originati direttamente dalla partecipazione del pubblico e da un sistema educativo realmente critico. Fino a che non saremo convinti del legame di causalità tra la sindrome dello svago (anestesia + alienazione) dei MMAV e questa generalizzata melma, resteremo impantanati o peggio, e affonderemo sempre più.

La mia analisi non deriva da un atteggiamento anti-cinema, anti-artistico, anti-intellettuale, e nemmeno anti-Hollywood (io stesso ho particolarmente amato numerosi film hollywoodiani). Essa è fondata sull'idea che la responsabilità collegata alla produzione e alla diffusione dei MMAV ha modificato e trascorso il proprio ruolo precedente. Ritengo che la quasi totalità degli atti audiovisivi, siano essi creativi o recettivi, in un modo o nell'altro, siano ormai legati alla crisi globale dei media.

Non è più possibile operare una separazione tra film artistici, estetici, piacevoli e quelli che noi consideriamo come "ciarpame", se rifiutiamo di ammettere che l'essenziale del cinema contemporaneo, sia che si tratti di film di fiction, di documentari o di programmi televisivi (senza dimenticare le informazioni serali), è uniformato all'identico e destinato ad un pubblico di massa. Questa standardizzazione si fonda su un nodo incompressibile di elementi comuni: la struttura della Monoforma e la relazione gerarchica intrattenuta col pubblico.

Ogni volta che guardiamo un film, o anche un frammento di programma televisivo, con qualche rara eccezione, partecipiamo a pieno titolo a un ricorrente processo di manipolazione, sia esso intenzionale o no, da parte del regista/produttore. In linea generale, il livello di impatto dei MMAV supera largamente il grado di manipolazione che si può attribuire ad ogni altra forma d'arte o di comunicazione.

Ciò che rende questo problema sotterraneo e così difficile da quantificare, è che il linguaggio quotidiano dei MMAV (zoom, montaggio dei dialoghi, bruschi tagli sonori, carrellate) è diventato a tal punto standardizzato e ripetitivo che il contenuto non ha più nessun senso. Per le scene di violenza si usa e si abusa del potere manipolatorio degli effetti di shock ottenuti attraverso gli zoom e le tecniche di montaggio rapido. Chi può pretendere (dopo più di due decenni di violenza e di sangue sugli schermi dei MMAV) di sapere in quale modo queste stesse tecniche colpiscono il nostro inconscio, anche quando esse sono applicate a un film a priori calmo, non violento e che si riferisce al nostro senso estetico?

La dominante struttura narrativa, con il suo sviluppo determinato, monolineare e ripetitivo e la sua "fine" telecomandata, deve essere apprezzata per quella che è: un processo altamente autoritario che s'infiltra in tutti gli interstizi della nostra società. Allo stesso modo, i MMAV si occupano di sopprimere ogni spazio e/o processo che potrebbero permettere al pubblico di applicarsi nel dialogo o riflettere su ciò che ha visto o sentito.

Di fronte alle mie preoccupazioni, alcuni scettici forse si domandano: "Se effettivamente è impossibile sapere come reagiamo a tutto ciò, perché insinuare che il risultato è negativo?" A costoro rispondo: "Non possiamo almeno analizzare le possibili incidenze per discuterne, soprattutto nel contesto dell'impatto globale dei media attuali? Se non esiste alcun effetto negativo o secondario, perché i MMAV e la maggioranza dei sistemi educativi rifiutano di dibattere pubblicamente questa tematica? E se questa risposta non è sufficiente a convincere, speriamo che gli innumerevoli aspetti repressivi e autoritari dei MMAV contemporanei servano a persuadere che c'è veramente qualcosa di marcio nel regno dei media".

Naturalmente, esistono registi, ricercatori, giornalisti e anche organizzatori di festival che, a modo loro, lavorano sui temi qui sviluppati. La maggior parte di loro, come me, è completamente isolata. È dunque urgente costruire una rete di comunicazione e solidarietà che unisca le persone che condividono preoccupazioni ed esperienze simili, capace di dinamizzare l'indispensabile lotta contro le strutture autoritarie e l'egemonia dei MMAV, e inserire questo confronto in un movimento più largo per un cambiamento globale.

A tal proposito, recentemente sono stato testimone a Parigi di un fenomeno piuttosto incoraggiante. In Francia, attori, musicisti, ballerini, tecnici e organizzatori dello spettacolo (l'insieme degli intermittenti dello spettacolo) che fino ad oggi hanno ricevuto sostegni finanziari ad integrazione dei loro periodi di inattività o disoccupazione, sono oramai minacciati da gravi riduzioni del budget. Restrizioni che si inseriscono nel quadro della vasta offensiva lanciata dall'attuale governo di destra contro le conquiste sociali e i finanziamenti pubblici nel settore della cultura, dell'educazione e della ricerca. Grazie al sostegno accordato dallo statuto degli intermittenti, i beneficiari fino ad ora usufruivano di una sicurezza economica sufficiente a permettere loro di partecipare ad attività culturali spontanee e non remunerate. Per molti di loro, queste riduzioni rappresentano le campane a morto di questo tipo di attività e porteranno inevitabilmente ad un inaridimento della vita culturale francese. I dirigenti di questo Paese non potevano prendere misure più suicide. Il governo francese sta per rendersi conto della necessità di un settore mediatico rigidamente controllato? Eppure, la televisione francese era già nella direzione di un assoluto conformismo. I politici sembrano oramai convinti che sia necessario far rientrare nei ranghi anche gli artisti e gli operatori culturali indipendenti.

Il comportamento recentemente adottato da France 2, il canale televisivo pubblico francese, è stato rivelatore. France 2 trasmetteva un'opera in diretta durante un grande festival culturale francese, tra i pochi che non erano stati annullati a seguito degli scioperi organizzati dagli intermittenti. All'inizio di un ricollegamento, un gruppo di intermittenti era montato sul palco per leggere una dichiarazione contro l'azione del governo. Alcuni spettatori si erano messi a urlare contro i disturbatori. Su France 2 lo schermo era diventato immediatamente blu, ed era apparso un testo di sostegno alla politica governativa che magnificava i benefici delle misure adottate. Informati della manovra di France 2, gli intermittenti

che lavoravano in quello spettacolo come tecnici decisero, come protesta, non soltanto di sopprimere gli effetti luminosi previsti nella seconda parte dell'opera, ma anche di accendere tutte le luci dell'edificio.

Preoccupata dal possibile danno poco prima dell'inizio della seconda parte, fino alla fine dello spettacolo, come se niente fosse, France 2 ha sostituito la ripresa della diretta con la trasmissione delle prove. I telespettatori non sono mai stati informati di questo sotterfugio.

Ma la cosa più importante, è che gli intermittenti, coscienti dei problemi e dei rischi che gravano sul loro avvenire, hanno iniziato un processo sostenuto di contestazione e di lotta per i loro diritti. Da molti mesi ormai, in tutta la Francia, vengono organizzate ampie mobilitazioni e consistenti azioni contro la politica del governo.

Ho avuto la fortuna di poter visitare un grande centro culturale di rue Merlin (nell'undicesimo arrondissement di Parigi), occupato dagli intermittenti (col sostegno del sindaco) e trasformato in base operativa. Questo immenso spazio, composto di ampie sale e di numerose stanze separate, rimbombava di attività: persone discutevano, perfezionavano le loro strategie, raffinavano i piani delle loro prossime azioni, preparavano manifestazioni, riflettevano sui modi di informare il pubblico... I muri erano ricoperti da una schiera di messaggi, di informazioni, di slogan, annunci di prossimi eventi e riunioni. L'atmosfera era elettrica ed estremamente positiva. Ciò che ho trovato particolarmente incoraggiante è che questi tecnici e questi artisti dello spettacolo costruivano un processo duraturo di contestazione che integrava il tema dei modi della comunicazione con la necessità della partecipazione del pubblico.

Noi tutti abbiamo bisogno di un processo collettivo per rimettere in discussione il ruolo dei MMAV. E siamo entrati in una fase nella quale la crisi globale, come il legame tra questa e il ruolo sociale dei MMAV, è sempre più apparente. Mi auguro che le idee qui presentate, in particolare le proposte esposte nel capitolo intitolato "Il pubblico: processi e pratiche alternative", potranno contribuire all'insorgenza, così indispensabile oggi, di un reale dibattito per il cambiamento.

## **1 - La teoria del controllore e "l'obiettività"**

Per i MMAV, la relazione istituita con il pubblico rivela essenzialmente l'esercizio di un potere di trasmissione unidirezionale, che quest'atto sia o non sia cosciente e deliberato; un potere che è necessario preservare ad ogni costo. I MMAV, oggi, non hanno alcun interesse a modificare questo rapporto di forza, né ad aprire spazi di partecipazione pubblica. In che modo viene manifestata questa paura di condivisione del potere? E come si esercita la repressione delle alternative? Principalmente attraverso una "selezione" rigorosa sui programmi trasmessi. Ho già descritto le quattro più usuali tecniche utilizzate per eliminare le opere dei registi alternativi e impedire l'accesso al pubblico ad ogni dibattito critico. È del tutto inutile ricordare come queste tecniche non siano (ancora) ufficialmente insegnate nelle scuole di cinema e di video, né pubblicate nei regolamenti interni dei canali televisivi. Tuttavia, per contro, vi si troverà la "teoria del controllore".

Concretamente, tale teoria presuppone che il ruolo di un attore televisivo responsabile sia controllare ogni documento suscettibile di trasmissione. Si tratta, in altri termini, di creare una specie di "argine", un filtro capace di operare una catalogazione molto selettiva delle news, delle informazioni, delle idee e dei soggetti trasmessi. Questo processo di "controllo" è attuato durante la fase editoriale, non soltanto dai direttori dell'informazione, ma anche dai controllori disseminati ad ogni livello della programmazione.

Uno degli attuali obiettivi di questo opaco processo (mai rivelato al pubblico) è di garantire il libero accesso (e la promozione) dei documenti adattati all'ideologia delle forze del mercato e di bloccare, inversamente, tutti coloro o la maggior parte di essi che, apertamente, sono contrari a questa logica mercantile. Le conseguenze di una siffatta manipolazione dell'informazione sono vaste e profonde. Al di

là di una promozione dell'ideologia della globalizzazione, questo controllo tende più profondamente alla difesa del potere per il potere.

La "teoria del controllore" si applica non soltanto ai contenuti dei documenti, ma anche alla loro forma narrativa. È evidente, una volta per tutte, che i MMAV hanno deciso che le strutture narrative più complesse e i linguaggi meno ritmati sono pericolosi. I MMAV hanno compreso che tali forme audiovisive, offrendo maggior tempo e spazio allo spettatore, dandogli l'opportunità di apprendere meglio i documenti, di riflettervi o quantomeno, eventualmente, di discutere ciò che osservano, costituiscono una minaccia flagrante.

Nel 1993, il magnate messicano dei media Emilio Azcárraga Milmo, sostenitore dichiarato del Partito Rivoluzionario Istituzionale (PRI) al potere (proclamatosi "soldato del Presidente"), affermò pubblicamente che è responsabilità di un canale televisivo "divertire i poveri e distrarli dalla triste realtà e dal difficile avvenire". Traboccante di gratitudine per gli effetti pacificatori delle soap-opera di Azcárraga, un dirigente del PRI ribadì il concetto dicendo: "È meglio piangere per dei melodrammi che a causa dei gas lacrimogeni".

Senza dubbio, la maggioranza dei professionisti dei MMAV negherebbero con forza di disprezzare a questo livello il pubblico. Alcuni, tuttavia, sono pronti ad ammettere di essere stati formati "per produrre programmi allineati sul più basso denominatore comune". Pur tenendo conto dell'assenza di qualunque autocritica tra i professionisti dei MMAV, che siano essi pubblici o privati, questo paradosso non è mai stato messo in discussione.

La British Broadcasting Corporation (BBC), così come l'insieme delle televisioni pubbliche del pianeta, denuncerebbe vigorosamente ogni accusa di partito preso editoriale e rivendicherebbe, al contrario, la qualità di una programmazione ricca ed equilibrata; la stessa BBC che ostinatamente rifiuta di dibattere della sua sottomissione alla Monoforma, non soltanto per ciò che riguarda la selezione restrittiva dei programmi autorizzati ad attraversare il "suo" argine, ma anche gli effetti sociali, culturali e politici che questa forma produce sul pubblico. Qualunque spettatore regolare della BBC World Service Radio potrebbe testimoniare del flagrante partito preso nei confronti della globalizzazione mercantile.

## **2 - I MMAV e la globalizzazione**

Il sostegno che i MMAV offrono alla globalizzazione dei mercati agisce su livelli multipli e utilizza diversi meccanismi, tra cui:

- i riferimenti diretti
- i presentatori dei telegiornali
- le forme narrative

Il primo livello è talmente evidente che viene dispensato dalla necessità di approfondite spiegazioni. Pensate all'incessante bombardamento di allusioni visive e sonore dirette al consumo nei film hollywoodiani e nei programmi televisivi o radiofonici: soap-opera, giochi televisivi, trasmissioni di varietà e di cinema, senza parlare delle pubblicità. A priori, la radio potrebbe sembrare relativamente graziata da questo fenomeno, a meno che non si tratti del giornale radio.

I giornalisti delle informazioni della sedicente "neutra" e molto "obiettiva" BBC World Service Radio, ad esempio, raramente perdono l'occasione di vantare i meriti dell'economia di mercato e screditare le opinioni contrarie, o quelle che esprimono la loro inquietudine di fronte all'attuale stato del mondo. I

miei archivi sono colmi di esempi di questo tipo, la cui trascrizione, malauguratamente, non può rendere conto del tono alternativamente sdegnato e indifferente di coloro che l'esprimono. Eccone una piccola selezione:

#### **BBC World Service Radio, 10 agosto 1997**

Un giovane presentatore della BBC tesse le lodi dell'economia californiana. Ha appena intervistato un imprenditore della Silicon Valley che affermava che l'economia globale del XXI secolo, principale fonte d'impiego per miliardi di persone, sarà fondata "sui computer, sull'informazione e sul divertimento planetario". Vibrante di piacere durante tutta l'intervista, il presentatore della BBC non ha saputo, in nessun momento, opporre il più piccolo commento critico contro questa visione del secolo a venire.

#### **BBC World Radio, 5 gennaio 1999**

A proposito delle regioni artiche, uno scienziato ha dichiarato che il riscaldamento globale potrebbe causare un aumento da 10 a 15 gradi centigradi delle temperature dell'inverno polare entro il 2050. "Abbiamo ragione di preoccuparci o, al contrario, è una cosa senza importanza?" gli ha domandato con voce indifferente il presentatore della BBC.

#### **BBC World Radio, 23 gennaio 1999**

"Quale eccellente nicchia commerciale!" ha commentato estasiato il commentatore nel corso della presentazione di un antidepressivo svizzero destinato a curare le crisi d'ansia di cui sono vittime i cani durante l'assenza dei loro proprietari. Neppure il minimo commento è stato fatto sui profitti realizzati dai grandi gruppi farmaceutici mondiali e ancora meno sulle eventuali conseguenze in termini di salute per i cani. Il solo intervento del "obiettivissimo" presentatore della BBC si è limitato a salutare con entusiasmo il potenziale commerciale rappresentato dal lancio sul mercato del nuovo farmaco.

#### **BBC World Radio, 25 febbraio 2000**

Un atleta austriaco insorge contro la strumentalizzazione dello sport da parte delle organizzazioni di destra a fini di propaganda. L'atleta prosegue stigmatizzando la società austriaca come un semplice susseguirsi "eventi sportivi e mondani". "Ad ascoltarvi, mi dà piuttosto il senso della bella vita" ha commentato il giornalista sportivo della BBC.

#### **BBC World Radio, 6 giugno 2000**

Una notizia è dedicata ad alcuni militanti anti-GAP che denunciano lo sfruttamento dei lavoratori da parte di questa azienda di abbigliamento. I giornalisti utilizzano i termini "GAPtivist" e "GAPitalismo". Al termine del reportage, i commentatori della BBC (un uomo e una donna) si divertono a parodiare i termini "GAPtivist!" e "GAPitalismo!" ripetendoli a turno.

#### **BBC World Radio, fine settembre 2000**

I Danesi hanno appena opposto un sonoro "no" alla loro adesione alla Unione Europea. Un presentatore tempesta di domande un inviato speciale a Copenhagen, insistendo sul terreno di un possibile "stato di

allarme" che potrebbe pesare sulla Danimarca per tale decisione. Benché il suo collega riaffermi più volte che i Danesi non sconfessano in nessun caso il loro voto, il presentatore della BBC persiste a predire loro un possibile avvenire funesto.

Anche mettendo da parte il tema dell'obiettività che dovrebbe stabilire la politica editoriale e la scelta delle parole, il tono accondiscendente è sufficiente a indicare il disprezzo dei presentatori per il popolo e i contestatori. Le trasmissioni ciniche e ostili diffuse alla radio e alla televisione costituiscono opere di demoralizzazione per gli ascoltatori e gli spettatori che, nonostante ciò che pretendono i media, probabilmente sono preoccupati dal futuro del nostro pianeta.

Più grave sul piano sociale, questo ambiente mediatico schiaccia ogni espressione alternativa. A parte qualche rara eccezione, i media audiovisivi non offrono al pubblico nessuna opportunità che permetta di prendere in considerazione alternative sociali, economiche o politiche per il futuro, nell'attesa del giorno nel quale l'attuale fase del capitalismo trionfante declinerà.

Il pubblico dibattito sull'avvenire del nostro pianeta è soffocato dai MMAV moderni. E anche se si trova qualche articolo critico in alcuni quotidiani o riviste, l'immensa maggioranza della popolazione mondiale dipende dai MMAV dominanti per formarsi un'"opinione", certamente ciò che spiega la ragione attraverso la quale la globalizzazione (nel suo senso maggiormente negativo) avanza così rapidamente.

Rifiutando ogni spazio all'espressione delle idee alternative, i processi e le forme narrative dei MMAV (in particolare la Monoforma sono attori di primo piano nella campagna di promozione della società dei consumi. Un clima di dipendenza e di inerzia che va di pari passo con le false illusioni dei bisogni artificiali, generati dai pubblicitari e dalla maggioranza dei MMAV. Come sottolinea Caroline Lensing-Hebben (dell'Associazione Rebond pour la Commune): "Il risultato è un circolo vizioso fatto di manipolazione e bisogni creati dalla subordinazione, nel quale l'unità del sistema si rinforza sempre più".

### **3 - La copertura della guerra contro l'Iraq da parte dei MMAV americani**

Ecco alcuni scorci del processo, osceno e inumano, relativo al trattamento dell'informazione, illustrato dalle dichiarazioni dei giornalisti dei telegiornali:

- Un presentatore della NBC evoca in modo molto distaccato "un bombardamento di qualità..."; "Abbiamo il predominio dei cieli e possiamo lavorare 24 ore su 24...".
- Un reportage su un militante pacifista schiacciato da un carro israeliano è immediatamente seguito dalla seguente frase: "Giornata di ripresa della Borsa nonostante i fragori della guerra risuonino in lontananza". Le prime parole vengono pronunciate quando ancora sullo schermo è presente il volto della giovane vittima.
- ABC News annuncia: "Quello che dovete sapere!" (lo spettatore suppone che il canale stia per parlare della guerra contro l'Iraq), immediatamente seguito da una pubblicità sulla cerimonia degli Oscar a Hollywood nella quale si dice: "C'è solo una notte di cui si può parlare così tanto... I più grandi titoli, le più vertiginose scollature!".
- Gli inviati speciali sul campo di battaglia fanno continuo riferimento alle "ultime innovazioni tecnologiche" che permettono la diffusione delle notizie in "tempo reale". "Una tecnologia giornalistica che permette di porre le informazioni buone nelle mani giuste...".
- "Da molto tempo ci prepariamo a questa guerra... e abbiamo realizzato questa grafica informatica" (Peter Jennings, ABC News Special).
- "Ormai tutti ritengono che questa guerra sia inevitabile".
- "Una formidabile dimostrazione di potenza militare".

- "È un rovente campo di battaglia".
- "Ci stanno dando mano libera! (...) Non c'è censura militare" (non è necessaria - NdA).
- Con tono entusiastico: "Che notte abbiamo vissuto a Bagdad!".
- Il caporal maggiore Edward Chin dei Marines americani sale sulla statua di Saddam Hussein per coprire il volto del dittatore con la bandiera americana, atto descritto dal commentatore come "l'equivalente della scalata dell'Everest". "Fedele alla sua tradizione, ABC ha cercato e trovato questo soldato promettendogli che avrebbe portato i propri saluti alla sua famiglia".
- Commento a proposito del salvataggio della soldatessa americana Jessica Lynch: "È esattamente come in film hollywoodiano!".

In televisione questa ultima storia fu trattata in maniera inimmaginabile: passaggi a ciclo continuo di immagini frammentate e sfuocate con fervore quasi isterico dai network americani che avevano finalmente trovato il loro eroe(ina). In fin dei conti, avrebbe potuto essere chiunque, tenuto conto che il suo viso non era quasi mai visibile nelle sequenze principali composte soprattutto di immagini ravvicinate di scarponi militari. L'atterraggio dell'elicottero nel luogo di detenzione di Jessica Lynch venne simulato al computer. Per concludere con una nota rassicurante, l'équipe di *Good Morning America!* (canale ABC) ci informò che Jessica Lynch (o la sua sosia) aveva consumato un abbondante pranzo composto da "tacchino al sugo con carote al vapore" (8 aprile 2003).

- Sovrapposizioni grafiche frequenti e particolarmente rivoltanti mostrano il conto delle vittime americane e inglesi (cifre accompagnate dalle bandiere nazionali). I morti iracheni (in questo caso senza bandiera), comprese le vittime civili, vengono minimizzati con disinvoltura da una voce fuori campo che si limita a dichiarare che esse si contano "a migliaia".

- Un episodio rivelatore del clima di paura e di conformismo generato dai MMAV americani nel corso di questo periodo fu quello che seguì il licenziamento da parte della NBC del giornalista Peter Arnett. Durante un'intervista realizzata in Iraq, Arnett aveva sostenuto che la strategia militare americana era fallita a causa della resistenza irachena. Un canale affiliato alla NBC, in seguito, intervistò un docente di media il quale dichiarò che la NBC aveva preso una giusta decisione allontanando Arnett, perché quest'ultimo aveva "confuso la copertura di un evento col fatto di diventare egli stesso attore di tale evento". "È stato veramente un errore di valutazione o piuttosto la volontà di farsi ben volere dagli iracheni?" (Se questo docente avesse avuto la capacità di analizzare le proprie proposte, e il modo nel quale egli stesso veniva manipolato, avrebbe senza dubbio compreso che la sua accusa - un giornalista che diviene attore dell'evento - qualificava precisamente ciò che rendeva colpevoli i media americani nella loro copertura della guerra. Questo professore non era che una vittima in più, consenziente e sottomesso, dell'identico processo).

La lista dei servizi che seguono è una selezione estratta dalle trasmissioni dei MMAV americani che ho avuto l'occasione di seguire durante il lancio dell'attacco contro l'Iraq da parte delle forze della "coalizione". Si tratta essenzialmente di reportage di guerra, corredati di pubblicità, di annunci di programmi televisivi e di qualche raro messaggio del servizio pubblico. Si noterà l'inverosimile similitudine nel ritmo di montaggio che caratterizza l'insieme delle news, qualunque sia il tema o il canale coinvolto, così come la loro velocità o DMI (durata media dell'inquadratura: vale a dire che la lunghezza di un servizio diviso per il numero di tagli corrisponde alla durata media di ciascuna immagine). Ho iniziato a misurare il ritmo dei MMAV americani negli anni Settanta. A quell'epoca, la DMI per i telegiornali era di circa 5-7 secondi. Questi elementi nell'anno 2003 sono presi a caso e non seguono un ordine cronologico particolare:

- Una manifestazione locale di sostegno alle truppe americane: 3,8 secondi, ABC, 6 aprile.
- La sepoltura del caporal maggiore Orłowski: 4,2 secondi, NBC, 5 aprile.

- Le truppe americane operano incursioni a Bagdad: 3,4 secondi, NBC, 5 aprile.
- Attaccato un convoglio alleato per errore: 3,8 secondi, ABC, 6 aprile.
- "La nostra regina dei guerrieri" (servizio su una soldatessa americana, indiana Hopi, uccisa in Iraq): 3,8 secondi, ABC, 7 aprile.
- Invio aiuti umanitari: 6,2 secondi, Radio Canada.
- Truppe americane mettono in sicurezza una zona: 4,5 secondi, Radio Canada.
- Le truppe americane occupano l'aeroporto di Bagdad: 4,4 secondi, ABC, 4 aprile.
- Pubblicità per prestiti finanziari a lungo termine: 2,7 secondi, CBC, Canada.
- Spot per il film *Un marito ideale*: 1,3 secondi, CBC, Canada.
- Colin Powell alla NATO (immagini commentate in voce fuori campo): 5,0 secondi, CBC, Canada.
- Soldati iracheni si arrendono (servizio trasmesso in videotelefono): 5,5 secondi, ABC, 3 aprile.
- Salvataggio del soldato americano Jessica Lynch ("esattamente come in film hollywoodiano!") (In più di un titolo, NdA): 5,5 secondi, ABC, 3 aprile.
- Messaggio di pubblico servizio sulle medicine gratuite per i bambini: 1,6 secondi, NBC, 3 aprile.
- Annuncio di una serie comica con Madonna: 1,2 secondi, NBC, 3 aprile.
- Salvataggio di Jessica Lynch: 6,6 secondi, NBC, 3 aprile.
- Annuncio del telegiornale del canale 4 (WIVB) (si vedono soprattutto immagini di guerra, una ragazzina che abbraccia il padre soldato, ecc.): 1,8 secondi, NBC, 31 marzo.
- Intervista di Richard Engel a Terek Haziz (Iraq): 3,8 secondi, ABC, 31 marzo.
- Dei Sikh nella parte occidentale di New York pregano per le truppe e assicurano l'opinione pubblica della loro fedeltà: 3,8 secondi, CBS, 31 marzo.
- Cerca e distruggi: i Marine setacciano casa per casa: 3,9 secondi, ABC, 1 aprile.

Queste cifre non fanno che confermare ciò che, attraverso lo schermo, salta agli occhi: l'attuale processo dei MMAV riguarda più la manipolazione che la reale comunicazione. Gli eventi reali (tragedie e sofferenze umane) vengono presentati e "sputati" in faccia al pubblico ad alta velocità utilizzando lo stesso, uniforme linguaggio filmico, qualunque sia il soggetto. Si noti, ad esempio, l'identico ritmo di montaggio sia che si tratti di una pubblicità per prestiti finanziari a lungo termine che di un reportage sui Marine che si avvicinano a Bagdad e ne occupano l'aeroporto.

In ultimo, non dimentichiamo che simili valutazioni potrebbero essere ottenute analizzando qualunque canale televisivo mondiale. Al di là di qualche variante nazionale in termini di orientamento politico, sociale ed economico, le forme e i processi frammentari e manipolatori sono certamente gli stessi.

#### 4 - I media e la morte della Principessa Diana

Un giorno del 1997, mentre stavo completando l'ultima versione di un testo intitolato *The Dark Side of the Moon (Il lato oscuro della luna)*, venne annunciata la morte di Diana Spencer, Principessa del Galles. L'esplosione di pubblico dolore che ne seguì solleva enormi interrogativi sul ruolo dei media in questo affare. Seguendo le trasmissioni radio della BBC World Service nella settimana successiva alla morte di Diana (all'epoca vivevo in Lituania), mi sono domandato se i professionisti dei media non avessero completamente perso la ragione o se non fossero diventati ancora più manipolatori di quanto pensassi. Il flusso ininterrotto di commenti contriti e ossequiosi, i passaggi a ciclo continuo di quella che era diventata la sua "canzone funebre", l'inesauribile litania dei dettagli sulla vita e sulla morte di Diana al posto delle serie informazioni sugli avvenimenti mondiali, il manipolatorio montaggio delle interviste pubbliche sul brano di Elton John (*England's Rose, La Rosa d'Inghilterra*), tutto conduceva effettivamente

a credere al *Washington Post* quando titolava: "I media sono completamente fuori controllo". Un editoriale dell'*International Herald Tribune* ha descritto "l'isteria e l'ipocrisia dei tabloid scandalistici inglesi". Tuttavia, l'onda di choc mediatico venne sentita ben al di là dei tabloid britannici. Il giorno dopo l'evento, il *New York Times* consacrò il 40% delle sue pagine di cronaca alla morte della Principessa. L'edizione inglese del *Times* le dedicò 26 pagine su 28. La CNN e la maggioranza delle televisioni americane seguirono naturalmente le orme della BBC.

Estratto da *The Dark Side of the Moon* (scritto nel 1997):

"Se si fosse dovuto trarre un solo insegnamento dagli eventi e dalle reazioni pubbliche della scorsa settimana, sarebbe senza dubbio questa la dimostrazione definitiva di una società nella quale i mass media hanno superato la massa critica. Con questo intendo dire che, non volendo cogliere l'opportunità degli avvenimenti recenti per rompere questo ciclo perverso, l'impatto generale dei media si è avvicinato pericolosamente al punto di non ritorno. I segni rassicuranti che lascino sperare che tutto ciò si possa evitare sono minimi.

In primo luogo, i mass media e i professionisti del settore hanno tanto potere e tanto interesse personale in gioco da apparire del tutto improbabile che, di loro volontà, decidano di mettere a rischio la loro posizione sociale privilegiata. Le conseguenze economiche di un cambiamento di orientamento dei mass media sarebbero enormi. Una democratizzazione dei media e della relazione che essi intrattengono col pubblico, come ho proposto qui, implicherebbe un'emancipazione del pubblico dal suo stato di dipendenza dai media.

Dalla morte di Diana, le vendite della stampa britannica hanno raggiunto vertici così alti che i giornali hanno chiesto ad una cartiera svedese di aumentare le consegne per scongiurare l'esaurimento delle scorte. *The Sun*, uno dei tabloid che aveva pubblicato le foto scandalistiche della principessa Diana e del suo compagno Dody Al Fayed e, dopo l'incidente, aveva titolato "Buona notte, adorabile Principessa", il giorno dopo la sua morte aumentò le vendite di un milione di copie.

Il problema maggiore risiede nel ruolo stesso del pubblico, nella sua profonda complicità con la (nostra) cultura popolare, quella stessa che, in definitiva, ha una responsabilità nella morte di Diana. Benché non si possa sostenere che questo atteggiamento nei confronti della televisione e della stampa popolare sia necessariamente uniforme, come ho già avuto occasione di dire, un gran numero di persone apprezzano in modo particolare questa cultura popolare che essi interpretano a modo loro. È tuttavia evidente che la relazione triangolare tra il pubblico, la Principessa del Galles e i media era giunta ad un livello di simbiosi potenzialmente malsano e pericoloso.

L'ampiezza della reazione pubblica alla morte di Diana fu talmente sproporzionata da superare in intensità la maggior parte dei recenti esempi di isteria collettiva alimentata dai media. Posso comprendere l'emozione di quel giovane inglese, venuto ad assistere ai funerali della Principessa Diana per renderle un omaggio personale, che parlava con emozione della visita che ella gli aveva reso all'ospedale nel quale era tenuto in cura. In questo caso si tratta della reazione personale ad un'esperienza personale. Decisamente più inquietante fu l'immensa emozione collettiva di migliaia di persone che non avevano mai incontrato Diana e che la conoscevano solo attraverso la mediazione dello schermo o della stampa.

Alcuni possono sostenere che la reazione del pubblico è autentica e non vi sia manipolazione, ma la sua dimensione senza precedenti (che i media hanno definito come "una delle più importanti manifestazioni di dolore collettivo della storia inglese") costituisce un evento variegato, un'alchimia complessa che fonde autenticità e artificio.

Numerosissime persone colpite da questo lutto hanno dichiarato di essere state esse stesse sorprese dall'intensità della propria tristezza. Una di esse ha affermato: "Ero veramente sconvolta e ne fui sorpresa. Lei era talmente presente sulla stampa che pensavamo vi sarebbe rimasta per sempre ... Solo ora mi sono

resa conto di tutto il bene che ha fatto". Un'altra donna che non l'aveva mai vista né incontrata, dichiarò che sentiva "il bisogno di essere vicino a Diana un'ultima volta, di visitare la sua casa, di dirle che l'avrebbe amata per sempre".

Un'istitutrice che assisteva ai funerali confidò: "È uno degli eventi più tragici di tutta la mia esistenza. Mi ricordo i particolari del suo matrimonio come fosse ieri, contava molto per me. Era così umana. Ha commesso degli errori e aveva dei difetti, come tutte le donne. Non era sufficiente vederla (ai funerali) in televisione. È strano che si senta tutto ciò: senza nemmeno averla incontrata, abbiamo il sentimento che ci abbia personalmente toccato".

Da queste testimonianze trapela un'impressione palpabile di estraneità nel senso che le persone intervistate sono tanto sorprese dell'intensità del loro dolore quanto incapaci di comprenderne l'origine reale. Ciò che qui voglio sottolineare è precisamente il ruolo sotterraneo che i mass media hanno giocato nel definire la pubblica emozione.

Il contatto tra Diana e il pubblico, nella stragrande maggioranza dei casi, è avvenuto attraverso l'immaginario creato dai mass media. Se questi ultimi non avessero posto Diana su un piedistallo, una siffatta reazione collettiva non avrebbe mai avuto luogo. Molta più gente, forse, avrebbe prestato attenzione alla scomparsa di Madre Teresa, che invece venne praticamente ignorata (la CNN parlò della "scomparsa di un'altra eccezionale donna di cuore") quanto la morte di Dody Al Fayed (il quale, ferocemente braccato da una muta di giornalisti, fino a qualche giorno prima, aveva ancora il "favore" dei media). Concludendo questo ragionamento, potremmo supporre che se i media non avessero continuamente e cinicamente manipolato l'immagine della Principessa (di volta in volta, adulandola e ingiuriandola), oggi ella sarebbe ancora viva.

Nella deificazione di Diana ha certamente giocato un ruolo l'incredibile esagerazione dell'importanza delle opere di beneficenza da lei operate. Un altro giovane, che partecipava ai funerali, ha dichiarato di esser venuto a Londra a piangere Diana perché "nessun altro come lei ha condotto questo tipo di lotta". Senza voler minimizzare l'importanza dell'impegno di Diana a favore delle vittime dell'AIDS, del cancro e delle mine antiuomo, migliaia di altre, soprattutto anonimi operatori sociali volontari (o mal retribuiti) nel mondo intero, allo stesso modo sono impegnati in importanti missioni umanitarie. La sola differenza è che nel 99% dei casi essi sono completamente ignorati dai mass media.

La messa a fuoco mediatica, altamente selettiva e centralizzata, su un individuo celebre a detrimento di migliaia di altri, costituisce uno degli aspetti più pericolosi e antidemocratici dei mass media contemporanei. Cancellando, in tal modo, il ruolo delle "persone normali" e delle loro lotte quotidiane a favore delle star, i media incarnano l'antitesi del pluralismo e della coscienza collettiva.

Alcuni sostengono che la cultura di massa così come certi modelli mediatici (ad esempio la recente sitcom irlandese che ha suscitato il primo dibattito pubblico sul tema dell'aborto) e certamente l'opera caritatevole di Diana, hanno i loro lati positivi. Tuttavia esistono numerosi metodi alternativi per comunicare questi temi e queste problematiche al pubblico, a lungo termine meno rischiosi per la società e per gli individui che la compongono.

Se non attraverso un intenso dibattito pubblico di fondo sull'avvenire e sul ruolo dei mass media, negli spazi pubblici, a scuola, in casa, sul luogo di lavoro, ritengo sia sempre più difficile per la gente emanciparsi dall'influenza dei MAM.

Un editorialista inglese del *Times* ha scritto che l'appetito vorace per le notizie e le immagini dei VIP è una "droga mondiale che nessun Paese ha la capacità di controllare". Io credo che la soluzione non verrà tanto dal "controllo" quanto dal dibattito, dal senso critico, dalla conoscenza e dalle forme alternative di comunicazione. Ciò ci conduce a porre la questione del ruolo del sistema educativo. Come reazione alla copertura mediatica de l'affaire Diana, un professore americano di scienze della comunicazione pubblicò sulla stampa un breve articolo intitolato "Perché abbiamo bisogno dei paparazzi" nel quale spiegava:

"Ritenere i media responsabili di questo incidente così altamente simbolico quanto singolare, vuol dire non comprendere l'assoluta necessità per le nostre democrazie di un giornalismo dinamico, e nemmeno di scandali mediatici ... Auguriamoci che l'attuale isteria, quanto al ruolo giocato dai media in questo incidente, finisca per sparire dai dibattiti. Non dimentichiamo mai il requisito indispensabile di una stampa libera e vigorosa nel delicato sistema di contropotere del mondo occidentale". Lo stesso insegnante proseguì sostenendo che la "visibilità mediatica" limita il potere delle celebrità (presidenti, stelle del cinema, membri delle famiglie reali) e in sostanza concluse: "Una revisione delle leggi sulla privacy delle celebrità è, forse, necessaria ma la visibilità e la responsabilizzazione che i media d'informazione garantiscono sono indispensabili alla democrazia". È più che probabile che, nei prossimi mesi, si potranno leggere e ascoltare simili dichiarazioni di educatori al fine di proteggere i mass media dalle critiche.

Che un insegnante dei media possa definire "isteria" i commenti critici nei confronti del comportamento dei media e sperare che "finisca per sparire dai dibattiti", è un inquietante segno della grave sclerosi che paralizza il circuito dominante dell'educazione ai media. È un infausto presagio di ciò che verrà proposto agli studenti di media e, molto probabilmente, la volontà di ricondurre nei ranghi coloro che avessero "male interpretato" gli eventi legati alla morte della Principessa Diana. L'educazione dominante ha sempre esaltato i piaceri che derivano dalla cultura di massa e minimizzato (o emarginato) la critica ai mass media. Se così non fosse, non avremmo assistito agli eventi della scorsa settimana. Il dolore provocato dalla perdita di Diana si sarebbe espresso in ben altra dimensione, e avrebbe suscitato un insieme di quesiti non soltanto sul ruolo dei mass media ma anche sulla nostra percezione della vicenda. È quasi certo che numerosi insegnanti e professionisti dei media arriveranno a sfruttare la morte di Diana Spencer per legittimare l'emarginazione delle critiche ostili alla cultura di massa. Spiegheranno come questi eventi abbiano avvicinato le persone al soddisfacimento di una stessa esperienza collettiva di dolore condiviso. "Siamo diventati un popolo maggiormente emotivo, meno riverenziale e più diversificato", affermava un editoriale del quotidiano britannico *The Independent*. Ora, la reazione di massa di cui siamo stati testimoni, in nessun caso è l'espressione di un qualsivoglia pluralismo o di un "potere popolare" ma bensì il risultato di una intensa, sproporzionata focalizzazione su un solo individuo. Un modo di esprimere non meno ma molto più riverente ... che di pluralismo ha solo i numeri.

Non dimentichiamo altresì che sulla responsabilità della Monarchia in questa vicenda, i MMAV sono stati tanto reticenti quanto la Casa Reale Windsor. Per una settimana ho intensamente monitorato la BBC World Service e, benché non possa affermare di aver ascoltato tutto, non ho udito nemmeno una parola sull'eventuale coinvolgimento della televisione e della radio nella manipolazione della percezione pubblica sul ruolo della Principessa Diana. E se è incontestabile che la stampa sia stata al centro dei tragici eventi, contrariamente ad altri MMAV straordinariamente silenziosi, essa almeno ha avuto il merito di interrogarsi sul proprio ruolo (benché si abbia il diritto di essere scettici in quanto ai risultati). Concludo citando le affermazioni di un giornalista dell'*International Herald Tribune*: "Il punto è comprendere che questo sconvolgimento ha messo in evidenza la mancanza di qualcosa di fondamentale nelle nostre società. Il sistema calcolatore e manipolatore della nostra vita pubblica è troppo freddo per essere giustamente democratico e per soddisfarci ... Ciò che ci manca, ciò che desideriamo ardentemente, è un'umanità tenera e vibrante, la bontà senza retro pensiero ... Le moltitudini hanno fornito una semplice risposta al composito sentimento di vuoto che persiste quando i bisogni fisici e i desideri di divertimento e d'evasione sono stati soddisfatti senza che il cuore della vita pubblica, malgrado tutto, ne sia riscaldato, col solo scopo evidente di rinnovarne il meccanismo ... "

"I mass media contemporanei ormai giocano un ruolo fondamentale nella degenerazione delle energie collettive e nel bisogno di compassione (e di un rapporto maggiormente contemplativo sul tempo e sullo spazio) che alberga nel pubblico. La maniera nella quale si sviluppa attualmente la relazione tra pubblico

e media, con la benedizione del sistema educativo, non fa presagire nulla di buono per il già fragile avvenire delle democrazie del mondo intero".

Settembre 1997

## 5 - Il ruolo della Commissione Europea

In tutta Europa, in Scandinavia, Canada, Australia e Nuova Zelanda, i canali televisivi sono ormai centralizzati a tal punto che il pubblico non ha alcun ruolo nel decidere ciò che viene diffuso sullo schermo. Un altro preoccupante elemento consiste nel fatto che la maggioranza delle istituzioni educative in questi Paesi ha seguito questo processo di centralizzazione, fornendo programmi di formazione ai media totalmente asserviti alle regole di Hollywood. Oltre al fatto di rappresentare un serio attentato alla democrazia, questa situazione minaccia le sempre più rare aree di diversità e di creazione culturale che ancora sussistono in seno ai MMAV. Un ruolo chiave in questa crisi viene svolto dalla Commissione Europea di Bruxelles e dai suoi numerosi dipartimenti di Media che hanno assunto, nell'amministrazione audiovisiva, una dimensione sproporzionata e tentacolare. Benché la competizione tra i diversi media europei sia feroce (dalle più piccole società televisive via cavo o via satellite alle maggiori aziende pubbliche), sul piano del rapporto col pubblico esse fanno causa comune: universale utilizzazione della Monoforma, comune rifiuto di adottare un rapporto maggiormente interattivo con i gruppi e le comunità locali, identico ricorso a metodi sempre più aggressivi per manipolare e irretire gli spettatori.

In questo infausto panorama, la Commissione Europea è diventata rapidamente una forza trainante negativa. Un documento del 2001 della Direzione Generale della Commissione Europea Educazione e Cultura così descrive uno degli obiettivi dei programmi dei media della Commissione: "La televisione, il cinema e i nuovi media giocano un ruolo sempre più importante nella vita degli Europei: nel 2001 si contano più di 500 canali televisivi, tre volte più che nel 1990, e ogni anno in Europa vengono prodotti più di 500 film. Questi differenti media ci informano, ci educano e ci divertono (tutti i corsivi del brano sono dell'autore)". Lo stesso documento più avanti continua: "Per l'Europa, con la rapida espansione conseguente allo sviluppo della tecnologia digitale e alla comparsa di nuovi sistemi di distribuzione, il settore audiovisivo è significativo: video e DVD, offerta di canali digitali, Internet, eccetera. Si tratta della nostra eredità e dei nostri valori riflessi dall'industria culturale per eccellenza. Malgrado ciò, in termini cinematografici, i film europei non rappresentano che il 6% del totale delle entrate nelle sale europee. Di fronte alla potente concorrenza americana, l'industria europea deve affrontare la duplice sfida di posizionarsi solidamente sul mercato internazionale pur producendo contenuti che rispettino la diversità culturale e linguistica europea...".

Il documento della Commissione Europea prosegue descrivendo il ruolo dei suoi programmi multimediali, l'obiettivo di sostenere lo sviluppo dell'industria audiovisiva europea, il co-finanziamento delle iniziative di formazione per i professionisti MMAV, la produzione dei progetti cinematografici, televisivi e dei "nuovi media" (video digitale, Internet, ...). E continua: "L'avvenire dell'industria (dei MMAV) dipende dalla competenza dei suoi professionisti. I produttori, gli sceneggiatori e i distributori devono essere perfettamente formati e quindi capaci di anticipare gli sviluppi commerciali del mercato internazionale e saper sfruttare le possibilità offerte dalle nuove tecnologie digitali ...".

Anche una lettura veloce e superficiale di questo testo è sufficiente per far tornare alla memoria i numerosi casi che palesemente contraddicono le affermazioni della Commissione Europea. La stessa terminologia ne è rivelatrice: se noi prendiamo l'esempio della parzialità e del lato manipolatorio delle

informazioni televisive che incancreniscono gli schermi europei e scandinavi, abbiamo il diritto di mettere in dubbio la nostra partecipazione a un processo "informativo" ed "educativo". Un numero crescente di persone inizia a comprendere (o almeno a supporre) che la televisione, attraverso la sua parziale descrizione della storia (passato e presente), ha di fatto ristretto più che allargato la nostra visione del mondo. Essa ha anche frammentato, altresì, la nostra percezione di noi stessi e della relazione con gli altri e limitato la nostra capacità a trarre insegnamento dalla storia per affrontare il futuro.

La pretesa dell'industria audiovisiva europea di incarnare una "industria culturale per eccellenza che rifletta la nostra eredità e i nostri valori" è un mito particolarmente difficile da digerire. Senza soffermarsi sul cinismo di un testo che pone la cultura e l'industria nello stesso cesto, come è possibile utilizzare con semplicità la dizione "per eccellenza" per descrivere un ambiente mediatico costruito sulla paura e sulla repressione?

Al di là dell'eccessiva focalizzazione delle televisioni europee sui valori della classe media bianca, come può un ambiente che, nelle sue strutture decisionali, rifiuta ogni partecipazione democratica al pubblico, senza nemmeno parlare di collaborazione nella realizzazione dei programmi, essere qualificato come "industria che riflette la nostra eredità e i nostri valori"?

## **6 – La colonizzazione delle televisioni dell'Europa dell'est**

Numerosi eventi interessanti si sono svolti a Vilnius, capitale della Lituania, durante il periodo nel quale mia moglie Vida ed io vi abbiamo vissuto. Essi illustrano perfettamente la portata della crisi dei media che scuote questa regione d'Europa.

Nel maggio 2001, l'Istituto Goethe di Vilnius (in collaborazione con l'Istituto Polacco e il Centro Culturale Francese) organizzò l'intervento del responsabile del canale franco-tedesco La Sept-Arte per discutere di eventuali coproduzioni con la televisione nazionale lituana (LTR) (come ho già ricordato, Arte ha coprodotto, e in seguito sottilmente censurato, il mio film *La Commune* (Paris, 1871), in Francia). L'incontro, che durò due giorni, rappresenta un caso esemplare di colonizzazione televisiva. Innanzitutto, benché non ne fosse formalmente escluso, il pubblico non era particolarmente benaccetto nel programma di eventi organizzati dall'Istituto Goethe. Al di fuori di mia moglie Vida, che fece la figura "dell'outsider", questo incontro riuniva alcuni rappresentanti della televisione polacca, dell'Istituto Goethe, del Centro Culturale Francese, delle personalità del mondo della cultura lituana (tra cui lo stesso Ministro), un pugno di dirigenti della televisione, così come alcuni registi lituani e addetti della televisione nazionale.

"Un dibattito di esperti; giornalismo culturale in televisione; il modello Arte ..." annunciava la descrizione dell'evento precisando che il tema centrale della riunione con Arte sarebbe stata: "Come guardare (corsivo dell'autore) al futuro per una televisione comune europea; tema ispirato alla cooperazione già in atto tra il canale culturale Arte e la televisione polacca".

In considerazione delle nostre recenti e difficili esperienze con Arte, rimanemmo scandalizzati nell'apprendere che il canale sbarcava a Vilnius essenzialmente per imporre ai Lituani il proprio modello di televisione culturale europea. La televisione lituana, come la maggior parte delle televisioni dell'ex blocco dell'Est, è in balia di una crisi multiforme che si traduce soprattutto nella sua incapacità di sviluppare forme di M MAV ispirate ai propri valori e alle proprie identità culturali. L'insieme dei canali televisivi lituani sono diventati cloni delle peggiori espressioni delle televisioni occidentali: debordanti di pubblicità, di serie poliziesche violente, thriller disumanizzanti, "dibattiti" pseudo-contraddittori e superficiali (in uno dei più popolari di questi programmi, gli oratori sono vestiti da toreri), soap-opera, videoclip musicali, telegiornali che riproducono i maggiori difetti dell'inviolabile modello euroamericano.

Ho redatto un comunicato di quattro pagine per evidenziare i pericoli dell'attuale situazione mediatica, e ho chiesto che venisse sottoposto ai partecipanti all'incontro Arte-LRT per essere discusso (il testo è disponibile sul mio sito lituano). Il comunicato venne pubblicato ma completamente ignorato.

Nel corso della loro visita, i rappresentanti di Arte hanno perseguito una duplice strategia allo scopo di espandere il loro impero. In primo luogo, hanno prodotto una serie di slogan e di formule per vantare la natura democratica di Arte e del suo strasburghese organismo decisionale che conta 8 membri, la fedeltà della rete al ruolo di servizio pubblico, l'importanza delle "televisioni culturali" in Europa ...

Gli estratti che seguono danno una precisa idea dello stile del loro atteggiamento: "(...) I nuovi media hanno necessità di rimanere creativi, anche nella sfera dei programmi culturali; Arte è investita di una missione culturale, con un approccio pro-attivo, e deve rimanere aperta alle altre culture, agli altri Paesi, al di là delle frontiere linguistiche e culturali; solo la televisione pubblica può provocare, superare i confini accettati dalla società, sviluppare idee nuove; una società che non reagisce che agli stimoli commerciali non progredisce; affrancarsi dal mercato consente la produzione di programmi innovativi e di qualità; non è necessario seguire le correnti dominanti della programmazione di massa; non è indispensabile diffondere esclusivamente trasmissioni popolari: Arte deve restare fedele alla sua specifica e autentica missione di servizio pubblico; Arte ama il cinema e ne sostiene la produzione; Arte opera per favorire il cinema nell'apertura di nuovi orizzonti e nuove sensazioni, e veglia perché abbia il coraggio di definire i propri obiettivi e i propri stimoli creativi; noi siamo a favore di una televisione per tutti, ma non necessariamente per tutti allo stesso tempo ...".

Questo genere di dichiarazioni (riportate qui da mia moglie Vida) rappresenta l'apparente superficie della posizione "culturale" di Arte. Il secondo asse della loro strategia, più vicino all'obiettivo principale della manifestazione, è emerso assai presto durante gli incontri. I burocrati di Arte hanno iniziato subito ad esprimere le loro inquietudini di fronte alla "brutale" concorrenza delle reti private e commerciali in tutta Europa. I dirigenti, pur difendendosi dal ricorso a pratiche infimamente commerciali, hanno spiegato che, per resistere alla concorrenza e mantenere l'audience al massimo livello, non vi è altra scelta che riprendere gli schemi dominanti di programmazione!

I dirigenti di Arte hanno dichiarato che ricerche recenti dimostravano come nella televisione via cavo il "tempo di zapping" concesso alla visione variasse tra 1 e 3 minuti. Ma, assicuravano, "la televisione non può esistere attraverso intervalli di tre minuti. È quindi prioritario rallentare la televisione per andare verso intervalli di 26, 52 e 90 minuti" e utilizzare il concetto di "serata tematica". Il benché minimo dibattito è stato sviluppato sul fatto che le loro serate tematiche e gli intervalli rallentati non rappresentassero nient'altro che una nuova forma di packaging imposto, né che questi intervalli (che si restringevano a vista d'occhio) contribuissero a rafforzare la Monoforma, e costituissero gli elementi di base dell'Orologio Universale.

Quali sono state le reazioni dell'auditorio? Cosa hanno fatto i partecipanti, in primo luogo gli inviati culturali internazionali, di fronte a tali contraddizioni? Esattamente ciò che fa la società europea in generale: assolutamente nulla. Avevano paura di opporsi ad Arte? Oppure erano a tal punto invischiati nei valori della cultura moderna che questo doppio linguaggio sembrava loro perfettamente normale?

Il fatto che la LRT avesse terribilmente desiderio di unirsi al "Club degli Europei" potrebbe probabilmente giustificarsi, se non ci fosse la responsabilità di cui è depositaria nei confronti del pubblico lituano. La LRT rappresenta il servizio pubblico televisivo dello Stato. Sfortunatamente, questo stesso pubblico ha poche possibilità di essere informato sulle decisioni politiche assunte in questa riunione, e ancor meno di essere invitato a partecipare al processo decisionale stesso.

Cosa si può dire di Arte e delle sue posizioni? I dirigenti (s)considerano il pubblico come una "massa di zapper (8)" e ritengono, alla stregua dei loro colleghi delle reti televisive commerciali e corrotte, che i

telespettatori abbiano bisogno di un'intensa manipolazione per adempiere il loro ruolo di fornitori di elevati indici di ascolto.

La debolezza della posizione lituana si è resa evidente allorché Arte ha trattato le relazioni con i Paesi stranieri, in particolare con le televisioni dei Paesi dell'Est che essa sperava di coinvolgere in alcune coproduzioni. Sottolineando a quale punto "era formidabile condividere le esperienze", importante "lavorare in collettivo" e quanto essi desiderassero aiutare gli Europei dell'Est a diffondere la loro cultura attraverso la televisione, i dirigenti di Arte hanno chiarito che sarebbero stati loro, e non gli Europei dell'Est, che avrebbero deciso quali programmi e quali progetti sarebbero stati eventualmente accettati e finanziati (ancora una volta, la Commissione "democratica" degli otto membri).

Allo stesso modo, Arte ha svelato numerosi aspetti della filosofia profondamente parziale e conservatrice in atto dietro i propri criteri di selezione. Uno dei dirigenti di Arte ha dichiarato: "Programmi come *Le nostre città* (che pacatamente narrano la vita nei piccoli centri lituani) non susciterebbero l'interesse del pubblico. Ma gli storici conflitti tra la Lituania e la Polonia sarebbero accolti come novità" dal nostro pubblico (come se il conflitto fosse un soggetto innovativo in televisione!). Alla domanda di che cosa motivasse le scelte delle trasmissioni culturali suscettibili di essere diffuse in televisione, un altro programmatore "culturale" ha risposto: "È sempre una scelta soggettiva ma non posso negare che esistano altri fattori: la mutua riconoscenza è senza dubbio un fattore importante".

Un chiarimento supplementare dello schema mentale televisivo è stato fornito da un responsabile dei programmi di Arte quando, alludendo ad una trasmissione polacca dedicata a Chopin, ha affermato che "essa avrebbe avuto un difficile seguito in Francia a causa della sua lentezza". Il momento di luminosa rivelazione si è avuto quando uno dei responsabili di Arte ha descritto le speciali riunioni triennali destinate ad "approfondire ciò che per noi, e probabilmente (corsivo dell'autore) per il pubblico, suscita profondo interesse ...".

Il secondo giorno, Vida (che non era potuta restare fino al termine della prima giornata) ha provato a porre qualche domanda, scaturita dai dibattiti, e a parlare del mio comunicato. La sua intenzione era quella di mettere in evidenza le contraddizioni insite nelle proposte di Arte e sottolineare che, malgrado i discorsi sugli "stimoli creativi", questa rete aveva apertamente marginalizzato *La Commune* (Paris, 1871) e, in generale, adottava i peggiori metodi della televisione commerciale. Al termine di una delle sedute, un dirigente di Arte ha domandato se vi erano delle domande. Dopo un lungo silenzio, anche da parte dei professionisti della televisione lituana, Vida ha preso la parola: "Sarebbe possibile sollevare alcune critiche e, parallelamente, affrontare alcuni temi presi in esame nel testo di Peter Watkins?".

I dirigenti di Arte sono apparsi sorpresi, poi uno di loro è intervenuto dicendo che non voleva discutere del mio articolo "senza la presenza dell'autore". Vida ha insistito e ha precisato che le domande che desiderava porre erano personali. I Lituani, tra cui il direttore ad interim della LRT che aveva moderato la seduta, maleducatamente si sono messi a confabulare tra loro. Ed ecco sorgere, immediatamente, dalla tribuna dei professionisti lituani, una trafila di domande sulle collaborazioni future e sui relativi aspetti tecnici. Una serie di interventi per decretare la fine di questo momento di difficoltà ... la cavalleria dei professionisti era arrivata in tempo a salvare il sistema!

Al termine dell'ultima seduta di lavoro, Vida ha avvicinato un gruppo raccolto intorno ad alcuni dirigenti di Arte e, a quello che sembrava il più importante rappresentante, ha chiesto:

"Mi sembra che non amiate molto le critiche pubbliche.

- Non è vero, semplicemente non amo discutere di queste cose in assenza del suo autore
  - Ma, in quanto membro del pubblico, ho anch'io delle domande da porre sulla politica di Arte".
- Il responsabile delle relazioni pubbliche di Arte ha tentato d'intervenire ma è stato interrotto dal dirigente che ha continuato:

"Alla fine dell'incontro del primo giorno, ho chiesto se qualcuno aveva delle domande, ma siccome nessuno ne aveva ...

- Probabilmente, tutto ciò è avvenuto dopo che me ne sono andata".

A questo punto, il direttore dell'Istituto Goethe, girandosi verso Vida, le ha detto: "In questo caso è un suo problema, non crede? Avrebbe dovuto rimanere fino alla fine!".

Vida, rivolgendosi al dirigente Arte:

"- È conforme alla vostra politica di pubbliche relazioni, no?"

- Questo è falso!
- Sapete che è la verità ... e qui lo avete dimostrato!".

Il dirigente di Arte e il direttore dell'Istituto Goethe si sono girati e se ne sono andati.

Questo è il vero volto della sedicente "televisione culturale" nell'Europa di oggi: complicità commerciale, abuso di potere, esclusività, arroganza, maleducazione e totale disprezzo per ogni dialogo democratico. Come ho detto altrove, è auspicabile che l'evidenza della crisi, in relazione a ciò che la televisione riversa quotidianamente, possa suscitare in seno al pubblico l'emergere di un'opposizione attiva e critica.

Mi auguro, dunque, che questo piccolo chiarimento sull'aspetto brutale della televisione europea possa contribuire a rivelare la vera natura della crisi che continuamente tutti noi subiamo.

## 7 – La NATO sbarca in Lituania, il ruolo dei MMAV

Circa due settimane dopo l'incontro tra Arte e la televisione nazionale lituana (LRT), a Vilnius è stato organizzato un evento per molti motivi simile: la sessione primaverile dell'Assemblea Parlamentare della NATO che, per la prima volta, si è tenuta in un Paese dell'ex blocco dell'Est. Come la LRT desiderava diventare membro del Club delle TV europee, così l'insieme della classe politica lituana (cioè gli undici partiti politici che partecipano al Governo, e con essi la totalità dei mass media) desideravano che il loro piccolo Paese aderisse alla NATO. Il Governo di coalizione in Lituania era sul punto di rimangiarsi la promessa elettorale di trasferire un miliardo di lita (circa 300 milioni di euro in valuta locale, NdA) dal budget della difesa a quello dell'impoverita educazione. Questo denaro sembra dover essere assegnato ormai alle spese legate alla campagna di adesione alla NATO.

Nel corso di questo episodio, il ruolo assunto dai mass media lituani è stato di esemplare abiezione. Alla vigilia dell'evento, la LRT ha mandato in onda una trasmissione, condotta da un giornalista pro-governativo, intitolata *Il Club della stampa*, nella quale si sarebbe dovuto "dibattere" il tema della NATO. Numerosi pensionati sono stati invitati ad esprimere la loro opposizione al progetto di adesione della Lituania. Essi hanno citato soprattutto il costo economico a carico del Paese e il fatto che un'esigua maggioranza di Lituani (51%) sostenesse questo progetto. *Il Club della stampa* riuniva altresì parlamentari e uomini d'affari lituani sostenitori della NATO. Nel corso di una domanda è stato richiamato il tema del miliardo di lita che stava per essere brutalmente sottratto all'educazione per essere destinato alla NATO. Dopo una lunga ed evasiva giustificazione, è stato affermato che una parte del denaro sarebbe comunque stato destinato all'educazione poiché "era necessario assicurare agli ufficiali lituani un'adeguata istruzione" (!). Quando è stato chiesto agli interlocutori come potevano sostenere che l'intera nazione desiderasse l'adesione alla NATO, un altro degli intervenuti ha risposto: "Aspettiamo la fine di questa settimana di campagna promozionale in modo che le persone abbiano il tempo di scoprire tutti i vantaggi che possono trarre da questa adesione" (!). Evidentemente non ci si è soffermati sul fatto che la sola fonte di informazione accessibile al pubblico per "scoprire" questi indispensabili benefici provenisse dalle immagini totalmente false e manipolatrici prodotte dai MMAV

(con l'appoggio, all'occorrenza, del settore ufficiale della cultura che graziosamente aveva autorizzato il Museo d'arte Contemporanea ad accogliere l'invasiva conferenza della NATO).

Durante la settimana dell'incontro, lo storico quartiere della vecchia Vilnius è stato totalmente chiuso alla circolazione veicolare e disseminato di pattuglie di polizia (vi ricorda qualcosa?). *Lietuvos rytas*, un grande quotidiano nazionale, ha riportato il comunicato della polizia che avvertiva che le forze dell'ordine avrebbero preso tutte le misure necessarie all'individuazione degli individui sospetti e avrebbero sistematicamente rimosso i manifesti dell'opposizione che non avessero ottenuto le necessarie autorizzazioni municipali. Pochissimi i manifestanti (un gruppetto di giovani uomini e qualche ragazza poco più che ventenni), molto meno numerosi dei giovani imprenditori e degli anziani in costume nazionale lituano che cantavano in coro canti patriottici e slogan entusiasti in favore della NATO (pronti a qualsiasi cosa per estromettere i russi e aprire al capitalismo). La polizia ha autorizzato le due parti a disporsi sulla piazza dell'antico Municipio, a 50 metri dal luogo nel quale si teneva la conferenza.

In meno di due giorni, le immagini televisive della manifestazione avevano assunto l'aspetto di una festa campestre, con alcuni membri del Congresso americano che promettevano di aiutare la Lituania ad entrare nella NATO: aprendosi un varco tra la folla dei simpatizzanti, essi spingevano corpi, stringevano mani e, dall'alto della tribuna installata di fronte [DUBBIO: il Municipio/al Municipio], lanciavano degli entusiastici "grazie a tutti!". L'atmosfera era talmente carica di generale bonomia che era difficile credere che tutto ciò fosse organizzato con lo scopo di un riarmo militare.

Nel corso di questa tragica farsa, la congiunta responsabilità del sistema mediatico ed educativo è stata perfettamente illustrata grazie a una notizia trasmessa dal telegiornale della sera della LTR: una sequenza della durata di circa 25 secondi nella quale due manifestanti dichiaravano di ritenere che l'adesione della Lituania alla NATO avrebbe potuto causare un attacco della Russia mentre, al contrario, sarebbe stata più sicura se fosse rimasta neutrale. Questa clip era inserita tra due interviste sensibilmente più lunghe della media delle informazioni televisive: una dichiarazione, di circa due minuti, di sostegno alla NATO da parte del capo della delegazione lituana, e una presentazione abbastanza sconnessa di più di tre minuti e mezzo sul ruolo storico della NATO da parte di un ricercatore filoamericano dell'Università di Vilnius che ha sviluppato il proprio monologo affermando che il sentimento anti-NATO altro non era che uno stratagemma della propaganda russa!

Questo esempio illustra come la LRT avesse preso una decisione editoriale specifica per destinare un totale di almeno 5 minuti alle posizioni pro-NATO contro i 25 secondi dell'opposizione. Questi 25 secondi "accordati" ai giovani manifestanti riportavano considerazioni improvvisate durante una manifestazione; non soltanto i due partigiani della NATO avevano beneficiato di un tempo sufficiente per sviluppare le loro argomentazioni ma avevano potuto esprimersi senza essere disturbati da grida e da movimenti sul fondo dell'inquadratura. Una splendida dimostrazione di giornalismo "obiettivo".

Le persone hanno tutto il diritto di credere nell'importanza del ruolo della NATO e nella necessità di un riarmo europeo, se questa è la loro opinione. Ma queste opinioni devono basarsi su informazioni serie, su un ampio dibattito pubblico, ciò che, ahimè, non è avvenuto in questo caso. Il pubblico dovrebbe poter giovare di un ampio ventaglio di informazioni contraddittorie ed essere incoraggiato a partecipare ad autentici forum in modo tale che le proprie concezioni possano essere riprese e dibattute nei mass media. Nel presente caso, al contrario, l'informazione non è stata costituita che da dichiarazioni politiche grossolanamente contraffatte e presentate in un contenitore mediatico tanto parziale quanto superficiale.

La stampa lituana ha dato vita alla propria versione della Monoforma: tre o quattro righe di reazioni pubbliche registrate sui filobus, tutte o quasi favorevoli alla NATO. Cos'è successo all'altra metà della popolazione che aveva espresso la propria ostilità al progetto?

Poco dopo l'apertura della conferenza della NATO, alcuni telegiornali lituani hanno annunciato le notizie serali attraverso un montaggio visivo accattivante che accompagnava il tema musicale della sigla: delegati della NATO che salutavano una folla applaudente e che stringevano mani... Invece che autentiche interviste del pubblico dalle posizioni contraddittorie, le emittenti alternavano dichiarazioni degli alti funzionari NATO, dei dignitari del governo lituano e del suo Presidente. Il tutto diluito di intermezzi milito-folcloristici: delegati NATO che ammirano quattro militari lituani che attraversano a tutta velocità un campo sommerso da fumogeni rosa (tutti, a scopo mimetico, con un cespuglio sulla schiena che li faceva assomigliare a comparse in un adattamento filmico del *Macbeth*); altri membri della NATO, accompagnati dalle mogli, si divertivano follemente durante una seduta di tiro col fucile laser in un campo militare. Nonostante la totale assenza del pubblico durante questa campagna mediatica, il numero dei fautori dell'adesione alla NATO (secondo la televisione) è miracolosamente salito al 65%...

## 8 – L'insegnamento della cultura di massa

La tesi sostenuta da numerosi specialisti della cultura di massa, in poche parole, pretende che la televisione costituisca uno strumento di comunicazione costruttivo e democratico, non soltanto per la semplicità del suo linguaggio e l'esperienza collettiva di cui la gente "comune" può beneficiare attraverso trasmissioni "popolari" ampiamente diffuse (teleromanzi, serial polizieschi, giochi...) ma anche per l'identificazione che essa permette con i personaggi e i temi trattati.

Ora, questo presupposto di una cultura di massa motore di una dinamica sociale autenticamente democratica è più che sospetto, se non altro in ragione di un processo e di una forma che, in se stessi, costituiscono l'antitesi assoluta di una reale esperienza democratica. La maniera stessa nella quale percepiamo i messaggi della cultura di massa diffusi dai MMAV è interamente determinata e modellata dalla relazione gerarchica attualmente mantenuta dai media nei confronti del pubblico, tanto a livello delle immagini che compaiono sullo schermo quanto dell'interfaccia politica e sociale tra i media e la sua audience. Questa relazione gerarchica è il fondamento di un invisibile processo che non risparmia nessuno.

Tale processo sotterraneo di ridefinizione, e il modo nel quale ne siamo inconsciamente influenzati, formano un codice segreto supplementare che falsa profondamente la nostra percezione dei messaggi veicolati dai MMAV (un aspetto di questa gerarchia invisibile risiede nell'assoluto controllo editoriale di cui dispongono i media per decidere i temi da affrontare pubblicamente, così come la scelta delle comunità alle quali decidono di rivolgersi). Tutti i messaggi, compresi quelli meno soggetti a controversie, sono ulteriormente sottoposti a un'altra codifica, una formattazione soggiacente e subdola: la rigida e gerarchica struttura della Monoforma. Questa specifica forma narrativa non ha solamente dannose conseguenze sociali. A causa della sua presenza egemonica nella stragrande maggioranza della produzione cinematografica e televisiva, essa ha anche impedito lo sviluppo di forme mediatiche alternative in termini di esperienza, di processo e di relazione col pubblico.

Come ho già avuto modo di dire, le forme dominanti dell'educazione ai media (l'insegnamento della cultura di massa e la formazione professionale sui media) sono perfettamente riuscite a convincere numerose generazioni di studenti che le tematiche relative ai processi e alle forme mediatiche o le loro implicazioni ideologiche non erano di attualità e, in realtà, non costituivano un problema in sé. Oggi è raro trovare un corso di formazione ai media nel quale questi concetti siano compresi. Gli insegnanti non affrontano questi argomenti (ammesso che essi stessi ne siano a conoscenza), e/o fanno in modo che gli studenti non vengano a contatto con idee alternative o con concetti critici. L'aspetto più tragico di

questo dramma contemporaneo, è che la cultura di massa è insegnata come un modello da seguire. Numerosi ricercatori appaiono ossessionati da ciò che essi chiamano "il piacere estetico" dei media e sono (o sono stati) particolarmente affascinati dalle sitcom, come testimoniato dalle copiose ricerche universitarie e le numerose opere che sono loro dedicate fin dagli anni '70.

Gli intellettuali dei media consacrano gran parte delle loro ricerche a spiegare come, in realtà, le sitcom e la cultura di massa in generale siano per gli spettatori esperienze positive e interattive. Al contrario, scarso interesse viene posto sugli inconvenienti della cultura di massa o sull'analisi critica riguardo al suo impatto sociale. Uno degli effetti devastanti della cultura mediatica di massa è stato quello di stimolare e di dare priorità, in una vasta area di pubblico, alle preoccupazioni più futili e suscitare un enorme interesse per la vita privata e il vissuto di individui fittizi (nelle sitcom), di personalità o di celebrità del piccolo e del grande schermo. La stravagante ampiezza della reazione inglese alla morte della Principessa Diana dimostra l'impatto diretto della cultura di massa sulla società contemporanea.

Uno degli effetti supplementari dell'attuale cultura di massa, alla quale indirettamente hanno contribuito molti educatori, è che essa persiste nella forma più avvilente e più volgare, senza la minima complessità, acutezza o pluralità. Da molti decenni, i suoi codici e le sue modalità di rappresentazione, la sua forma narrativa e la sua tematica sono fissate in quadri rigidamente gerarchici. Mercificazione e voyeurismo ne rappresentano i principali fondamenti. Ciò nonostante è bene ricordare che la cultura di massa non soddisfa chiunque, quantomeno nelle forme semplicistiche, strettamente e generalmente violente che sono in voga oggi.

Che il mondo dell'educazione ai media sia disposto ad accettare senza umiliazione la disintegrazione di ingenti budget per la produzione di film la cui unica ragion d'essere è la distruzione (versamento di sangue, corpi che esplodono, astronavi spaziali che si disintegrano, il tutto sostenuto dagli effetti speciali digitali), costituisce un fenomeno sconcertante. Ecco alcuni esempi recenti: *Waterworld* (150 milioni di dollari), *Twister* (80 milioni di dollari), *Independence Day*, *Dragonheart*, *Mission: Impossible*, *Eraser*, *The Rock*, *Die Hard: With a Vengeance*, *The Long Kiss Goodnight*, *Pulp Fiction*, *Face/Off*, eccetera.

Tragico è il rapporto tra l'indecenza che tali spese comportano e l'immensa povertà nella quale si trova immersa una grande parte dell'umanità. Questo tema, come i tanti altri ad esso legati, è continuamente ignorato dal sistema educativo. I costi di produzione e di promozione di queste brutture ultra violente e reazionarie fabbricate in catena di montaggio dall'industria mondiale del cinema potrebbero facilmente nutrire, vestire ed educare intere popolazioni di un gran numero di Paesi sottosviluppati.

Guardando al futuro, e in profondità nei nostri sistemi educativi, ci auguriamo che gli attuali studenti del settore dei media riescano a dotarsi di valori etici e morali sufficientemente forti da contrastare i disequilibri dei nostri sistemi di comunicazione mondiale... temo, tuttavia, che anche allora non troveremo molti esempi.

## NOTE

- (1) Mutuato dal baseball americano, il lancio della palla, il termine indica l'incontro tra realizzatori di audiovisivi, documentari in particolare, distributori e canali televisivi.
- (2) Passaparola. *Buzz marketing*, per estensione, è la strategia di coloro che, consapevolmente o inconsapevolmente, con o senza compenso, utilizzano il web (tramite blog, forum e social network) per parlare e far parlare (o stimolare a parlare) in relazione a beni, aziende o servizi.
- (3) Definizione che indica un qualcosa di pretenziosamente appariscente atto a mascherare o a distogliere l'attenzione da un fatto o da una condizione negativa o imbarazzante.
- (4) David Wark Griffith è uno dei padri fondatori del cinema americano. Con all'incirca più di 550 film al suo attivo come regista, ha toccato tutti i generi, ha sottolineato l'importanza del montaggio alternato e del primo piano, ha reso mobile la macchina da presa ed accordato una particolare importanza all'inquadratura.
- (5) Vedi nota 1.
- (6) Vedi nota 3.
- (7) Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna un bilione è il numero naturale che rappresenta l'equivalente di 1000 milioni, cioè il miliardo, mentre per quasi tutti gli altri Paesi del mondo corrisponde a 1000 miliardi.
- (8) Sostantivo del verbo inglese to zap (eliminare, rimuovere, cancellare, ...); nel linguaggio applicato al settore televisivo inteso per "colui che cambia canale".