

Zeitschrift: Studies in Communication Sciences : journal of the Swiss Association of Communication and Media Research

Herausgeber: Swiss Association of Communication and Media Research; Università della Svizzera italiana, Faculty of Communication Sciences

Band: 4 (2004)

Heft: 1

Artikel: La finzione tra menzogna e svelamento : un approccio filosofico alla questione della finzione

Autor: Amadò, Michele

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-790963>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MICHELE AMADÒ*

LA FINZIONE TRA MENZOGNA E SVELAMENTO UN APPROCCIO FILOSOFICO ALLA QUESTIONE DELLA FINZIONE

This contribution addresses the ambiguous nature of *fiction* on the backdrop of the philosophical debate on this notion. The debate on *fiction* began with the birth of philosophy and found in Plato and Aristotle the expression of the key positions to which later contributors referred back throughout the centuries. The present article then goes on to show the value and importance of fiction by considering the dangers of a manipulative use of it. Fiction is placed in an ambiguous territory between lie and disclosure. Some criteria, such as intentionality and transparency, are outlined for the definition of non-manipulative fiction with respect to *lie*. These criteria also allow for an evaluation of the correctness of the terminological labels currently applied with regards to different genres of television programs or feature films (e.g. *Reality TV*).

Examples taken from different media - e-mail virus hoaxes, TV *mockumentaries* - show how the criterion of intentionality is necessary but not sufficient enough to deal with the variety of forms of fiction in our contemporary society.

Keywords: distinction - approach, criterion of transparency, manipulation, disclosure - lie.

* University of Lugano, michele.amado@lu.unisi.ch; michele.amado@supsi.ch

1. Introduzione

Il dibattito filosofico sulle problematiche concernenti i complessi e ambigui ruoli, significati ed usi della finzione inizia con il sorgere della filosofia. La questione ha un'origine antica e la letteratura al riguardo è sterminata. Allo scopo di orientare il lettore attraverso il dibattito filosofico scegliamo di far riferimento unicamente ad alcune posizioni emblematiche e fondamentali. Caratteristica sia del discorso filosofico, sia in genere di quello *scientifico* (inteso come discorso rigoroso) sono la ricerca e l'indicazione delle fonti, delle sorgenti dalle quali prendono avvio le principali argomentazioni relative alla questione indagata.

Il discorso filosofico al suo sorgere si presenta come un parlare chiaro, semplice, senza particolari ornamenti, un dire che non cerca consensi fondati sull'abilità linguistica ma su quella di dire la verità;¹ un dire volto allo svelamento delle cose stesse piuttosto che un parlare ripiegato su se stesso.

Socrate nell'*Apologia* contrappone il dialogo filosofico al discorso sofistico che travolge il giusto e l'ingiusto, il vero e il falso. Platone, nel *Simposio*, evidenzia la questione nel dialogo tra Agatone e Socrate. Da una parte Agatone, abilissimo oratore capace di pronunciare discorsi belli e ricchi da lasciar storditi gli ascoltatori, dall'altra Socrate, presentato quasi come un povero folle all'inizio del racconto, con la sua dialettica asciutta. Il genere di discorso è epidittico (tessere le lodi di Eros). Con la sua sottile ironia Socrate contrappone al bel dire il dire la verità. È ben nota la conclusione del dialogo tra Socrate ed Agatone: Agatone irritato ammette la sconfitta (tanto più amara perché reduce dalla vittoria della sua tragedia) dicendo di non essere riuscito a sostenere la discussione con Socrate; questi ribatte che contro Socrate è facile vincere, è contro la verità che non è possibile discutere.

La dicotomia è tra un dire che ha come obiettivo lo svelamento della verità e un dire con fini che nulla hanno a che vedere con essa. Per il sofista è più importante persuadere il destinatario della comunicazione su qualsiasi argomento (in cambio di un lauto compenso) che svelare la verità di una questione.

¹ È ben nota l'ironia di Socrate; come ogni ironia è seria. L'abilità dialettica è difficile almeno quanto quella retorica (nel senso da noi non condiviso di mera tecnica suasoria). Il convincimento ricercato da Socrate è quello sugli argomenti e non sulla capacità incantatrice del bel parlare.

La problematica della finzione si sviluppa sullo sfondo di questo contrasto. La finzione è ambigua: può essere strumento di svelamento (come i miti redatti da Platone nei suoi scritti, ad esempio nella *Repubblica* i racconti di *Er* e quello della *caverna*) quanto di menzogna, di manipolazione del destinatario (si vedano le condanne platoniche dei miti e delle tragedie).

Platone affronta più volte la questione.² Non condanna la finzione in quanto tale (che lui stesso utilizza) ma evidenzia il fatto che essa costituisca una *distinzione* dal modello. Aristotele tratta anch'egli più volte della finzione interpretandola piuttosto come potenziale *avvicinamento* al modello imitato.³

Le principali argomentazioni a favore di una o dell'altra interpretazione che si succedono nella storia del pensiero trovano in quelle di Platone e di Aristotele (e nel loro presunto contrasto) la loro principale fonte.

Si può ricordare ad esempio (per molti versi per una sua certa attualità) la controversia iconoclasta (726-843 d.C.) relativa al significato e al valore della *mimesis*, della rappresentazione del divino e in genere della creazione. Dibattito che ha coinvolto direttamente l'universo cristiano in rapporto all'Islam. Le argomentazioni iconoclaste si fondano sulle argomentazioni platoniche mentre quelle iconodule su quelle aristoteliche.⁴

L'ambiguità della finzione (allontanamento/avvicinamento rispetto al modello) ritorna costantemente nei dibattiti teologici e filosofici lungo i secoli.

Nel XX secolo non si può non far riferimento ad una conferenza di Martin Heidegger svolta nel 1935 per la Kunstwissenschaftliche Gesellschaft di Friburgo in Brisgovia intitolata *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Nel saggio l'opera d'arte, (la *mimesis*, la finzione artistica), torna ad essere interpretata come svelamento, come "messa in opera della

² Si possono citare come esemplare dei passi della *Repubblica* (X 596 d9-e8) in relazione al fingere dell'artista, di chi fa opera di *mimesis*.

³ Di Aristotele va citato ovviamente *Dell'arte poetica*, ma non solo. Sia nella *Metafisica*, sia nella *Fisica* sono contenuti notevoli contributi argomentativi per affrontare la questione. A tal proposito segnaliamo un articolo di Salmeri (1997: 135-150). Il testo è interessante per l'efficace interpretazione di fenomeni d'arte del '900 con categorie aristoteliche, per l'esattezza di un'opera di Marcel Duchamp.

⁴ Interessante a tal proposito, per il contesto culturale islamico entro cui opera, è la *Difesa delle icone* di Teodoro Abu Qurrah (tr. it. 1995), vescovo melchita di Harran, vissuto in Iraq a cavallo tra VIII e IX secolo. Teodoro argomenta la sua difesa delle icone rifacendosi quasi alla lettera ad Aristotele (in particolare riferendosi a *De Interpretazione*). Rimandiamo a Amadò (2000).

verità" (*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Il dibattito attorno a questo saggio è stato intenso. Notevole è stato l'impulso esercitato da tale sollecitazione heideggeriana allo sviluppo del dibattito estetico. Questo approccio al mondo dell'arte che ne evidenzia il rapporto con la verità ha influito notevolmente sulla nascita e sullo sviluppo delle varie filosofie dell'interpretazione denominate normalmente, in un senso non del tutto appropriato, ermeneutiche.⁵ L'importanza della finzione nel suo potenziale di svelamento in rapporto all'estetica ha interessato anche il dibattito epistemologico e quello sulla storia della scienza.⁶ Se la questione ha rilevanza nel

⁵ Ci riferiamo alle tre figure più significative dell'ermeneutica del '900: Gadamer, Ricoeur e Pareyson. La riflessione di Pareyson (1971, 1988) trova ampia anticipazione nei suoi scritti di Estetica (1954). Il pensiero di Pareyson ha ottenuto ampia considerazione negli studi di molti suoi allievi (Umberto Eco, Sergio Givone, Mario Perniola, Gianni Vattimo...). Sul valore della finzione narrativa in rapporto allo svelamento non si può non citare il contributo di Ricoeur (1975; 1983/1985). Gadamer sviluppa a sua volta la sua concezione ermeneutica anche in relazione alla capacità di svelamento dell'opera d'arte. È importante l'influenza di tale concezione in *Wahrheit und Methode* (1960) e in altri studi (1993). Givone (1988) evidenzia la profonda ambiguità, se non doppiezza della finzione artistica, la finzione per eccellenza. Oltre ad un'ambiguità della finzione Givone indica una duplicità irrisolvibile, sempre al confine e in oscillazione tra menzogna e verità. Rimarchevoli anche le più recenti riflessioni di Givone (2003) in particolare nel capitolo *Filosofia e cinema* (131-148). Il cinema come finzione, rappresentazione della realtà, ha contribuito ad una nuova percezione della realtà (e del tempo in particolare) e si presenta ad un doppio equivoco: c'è chi pensa che la realtà cinematografica sia realtà tout court, finalmente rispecchiata com'è veramente e chi che invece non sia se non finzione, simulazione, illusione (Givone 2003: 141). Il cinema è essenzialmente montaggio, costruzione ed interpretazione. Il montaggio non è se non interpretazione "a riprova della vocazione del cinema per la filosofia, se è vero che la filosofia ha un insopprimibile carattere ermeneutico" (ibid.: 148).

⁶ Tra le posizioni più radicali va indicata quella Feyerabend che si situa in un ampio dibattito che lo precede. Koyré (1970) descrive il percorso che conduce alla sostituzione della concezione del mondo come tutto finito (il concetto di spazio di Aristotele) a quello aperto ed infinito dei moderni, descrivendo ampiamente il contributo di Newton in questo processo. La teoria della gravità era considerata da Newton una finzione: "...Newton non credeva che l'attrazione fosse una forza reale, fisica; non poteva ammettere, più di Descartes, Huygens o Henry More, che la materia possa agire a distanza, o essere animata da una tendenza spontanea." (Koyré 1970: 135-136). Newton considerava la teoria della gravità un modello matematico che permetteva di studiare i fenomeni, e considerava le forze di gravità come "forze matematiche, non reali" (Koyré 1970: 136). Il ruolo della finzione, in questo caso nella costruzione di modelli matematici, è stato essenziale nel passaggio tra due distinte concezioni del mondo. Ciò crea non pochi problemi alla definizione di cosa sia scientifico. Dopo il falsificazionismo di Popper in chiave antipositivista si sviluppa un intenso dibattito attorno "al problema di stabilire condizioni universali che una teoria deve soddisfare per essere scientifica" (Lakatos 1985: 214). Le ricostruzioni razionali delle evoluzioni scientifiche, ad esempio il superamento

contesto delle scienze definite "esatte", a maggior ragione va considerata nelle altre scienze, comprese quelle della comunicazione.

Gli esiti più radicali nel dibattito filosofico e scientifico conducono da una parte verso un totale relativismo culturale, ma dall'altra ad una valutazione più accorta e rigorosa del valore - sia pur ambiguo - di svelamento della finzione.

L'ipotesi che sottostà alle nostre riflessioni è che la finzione si collochi in una regione posta tra il parlare chiaro, relato alle cose stesse secondo l'unico criterio che la verità non si può contraddire, e un parlare rinchiuso nei suoi confini che appartiene a un mondo senza relazioni a verità o realtà alcune, determinato unicamente da regole interne. Lo statuto ambiguo e duplice della finzione è una condizione "insuperabile".

del programma di ricerca di Tolomeo da parte di quello di Copernico, risultano complicate da definire. Tante sono state le risposte a tale questione e in ultima analisi insoddisfacenti, o relative ad aspetti che nulla hanno di scientifico. "Adam Smith, nella sua *Storia dell'astronomia* sostenne la superiorità dell'ipotesi copernicana sulla base della superlativa eleganza della sua semplicità" (Lakatos 1985: 221). Dunque un criterio estetico, tanto più che, come afferma Lakatos, "la bilancia della semplicità fra i sistemi di Tolomeo e di Copernico sia approssimativamente in equilibrio (ibid.). Anche secondo T. S. Kuhn il resoconto copernicano dell'aspetto qualitativo dei fenomeni principali del moto planetario è molto più armonioso, la sua teoria aveva maggiore "armonia estetica" (ibid.: 222). Sempre Kuhn afferma che "per gli astronomi, inizialmente, la scelta fra il sistema di Copernico e quello di Tolomeo poté essere soltanto un fatto di gusto estetico e i fatti di gusto sono i più difficili da definire o discutere. Eppure, come dimostra la stessa Rivoluzione Copernicana, essi non sono trascurabili. Chi era sensibile all'armonia geometrica poté scoprire nell'astronomia centrata sul Sole di Copernico una nuova eleganza e coerenza e, se questa eleganza e coerenza non fossero state avvertite, non si sarebbe forse avuta nessuna rivoluzione" (ibid.: 225). Lakatos afferma che di tutte le teorie discusse "nessuna...è stata capace di fornire una spiegazione chiara e accettabile dei motivi razionali in base ai quali le teorie geocentriche erano inferiori al *De Revolutionibus* di Copernico" (ibid.: 224). Questo insuccesso "ha condotto ad una situazione in cui alcuni scienziati, se non la maggior parte, e non pochi filosofi della scienza *negano* che ci possa essere un criterio di demarcazione, o sistema di valutazioni per giudicare le teorie scientifiche che sia universalmente valido" (ibid.: 224). Le teorie scientifiche, le ipotesi della scienza, sono analoghe ad altre finzioni come quelle estetiche. Secondo Feyerabend l'accettazione di una teoria scientifica invece di un'altra è un fatto di modifica di credenze metafisiche. Interpretazione che, secondo Lakatos, "è molto più difficile da respingere di quella di chiunque altro. Anzi può darsi che alla fine saremo costretti ad ammettere l'adozione da parte di Copernico, Kepler e Galileo della teoria eliocentrica e la vittoria di quest'ultima non sono spiegabili razionalmente, che si tratta in larga misura di una questione di gusto, di un *riorientamento gestaltico*, o di una vittoria propagandistica" (ibid.: 226). Feyerabend (1975) sostiene ampiamente l'importanza dei fattori culturali in ogni rivoluzione scientifica. Secondo Feyerabend "la scienza è molto più vicina al mito di quanto una filosofia scientifica sia disposta ad ammettere" (Feyerabend 1984: 240). In queste prospettive la riflessione sul potere svelante o meno della finzione risulta essere essenziale.

Per orientarsi in questa situazione oscillante è necessario stabilire dei criteri rigorosi ad esempio per poter giudicare il valore delle argomentazioni adottate.

Quando i modelli interpretativi nelle scienze, e dunque anche in quelle della comunicazione, si collocano sul piano della finzione (il che comporta la dialettica tra avvicinamento e allontanamento), un criterio fondamentale è riconoscere tale statuto. Criterio di trasparenza sul quale fondiamo la nostra critica relativa alle denominazioni *reality TV* e *true TV* in contrapposizione a *fiction*.

L'intenzionalità (del mittente, del regista...) è tra i principali criteri per distinguere tra finzione, menzogna, espressione veritiera. Tale criterio rimane tra i più preziosi, ma non sempre risulta sufficiente. I casi di burla che abbiamo scelto di analizzare mettono in evidenza questa insufficienza: l'*hoax*, che è menzogna, una volta partita la catena comunicativa è ritrasmesso da chi lo riceve in tutta buona fede; il *docu-fiction* che andremo ad analizzare è costruito intenzionalmente su una menzogna ma il suo fine non è quello di ingannare il pubblico bensì di farlo ragionare sul potere di manipolazione del mezzo televisivo. La finzione, nel suo statuto ambiguo, nella sua oscillazione tra menzogna e svelamento, esige l'utilizzo aggiuntivo di altri criteri, quali ad esempio la coerenza argomentativa, la corrispondenza dei contenuti al mondo del senso, il rapporto tra mondo del senso e realtà significata (pur nell'analogia della finzione).⁷

Gli esempi sono tratti da diversi media, le tipologie testuali e mediatiche sono distinte, le tecniche espressive sono per alcuni aspetti analoghe (con un ben diverso grado di raffinatezza); i casi sono analizzati e paragonati sui piani del contenuto e dell'intenzione comunicativa coerentemente al taglio filosofico del nostro contributo e all'intenzione di valorizzare la capacità di svelamento della finzione.

2. Polisemia di finzione

I termini *finzione* e *fingere* sono dei segni linguistici e come tali polisemici. La pluralità di significati presenti in questi segni possono essere connotati in modo positivo e negativo.⁸

⁷ Segnaliamo uno scritto di B. Osimani (2002), volto innanzitutto a caratterizzare i documentari *Nichtfiction*, che evidenzia l'importanza delle componenti argomentative in tale genere di filmati. A nostro avviso le componenti argomentative sono altrettanto essenziali anche nelle opere di *fiction* (intese come *mimesis*) nelle quali prevale la componente narrativa.

⁸ Questa polisemia è comune in diverse lingue. *Fingere* può essere connotato in modo

È ben diverso, ad esempio, il valore della finzione nell'attività dell'attore e in quella del bugiardo. I loro obiettivi sono diversi: il bugiardo finge, simula per sostenere in modo credibile la menzogna che proferisce per i fini che si è proposto (truffare, denigrare ...); l'attore non finge al fine di mentire ma per intrattenere il pubblico.

Il bugiardo non intende apparire tale, la sua menzogna deve sembrare verosimile, credibile, apparentemente attestabile; la finzione non deve essere riconosciuta e per tanto si maschera di autenticità.

Il pubblico di uno spettacolo è consapevole che si tratta di una *fiction*, ovvero di un'opera di invenzione, di simulazione; di una narrazione. Il pubblico di una finzione si lascia volutamente coinvolgere nel gioco narrativo e considera il racconto, lo spettacolo, il film come se fossero espressione di avvenimenti autentici. Questo "come se" condiviso dall'attore e dal pubblico non riduce la forza della narrazione; al contrario il racconto è in grado di incidere realmente sul pubblico che si commuove, si indigna, ride ...⁹

Dunque un'importante distinzione tra *fiction* e menzogna è che solo nel primo caso la simulazione si dichiara come tale; un'altra è che nel rac-

negativo, in tal caso assume significati quali falsità, menzogna, falsificazione, illusione, doppiezza, trappola... Una persona può fingere di ascoltare (*il faisait semblant d'écouter*), di essere malato (*he pretends to be ill*), di essere cieco (*er stellt sich blind, er tut so, als ob er blind wäre*). Chi finge lo può fare per manipolare l'opinione dell'altro; in questo caso manipolare è connotato negativamente, come una macchinazione (*manipulation, tripotage*), ad esempio nell'ambito politico nel preparare con brogli un'elezione (*to rig an election, tripotages électoraux*). Un politico può saper manipolare i suoi sostenitori (*that politician knows how to handle his supporters*). Si possono falsificare, manipolare i conti (*he falsified the accounts*); come il tedesco *verfälschen* o *frisieren*, il francese *falsifier, contrefaire* (ad esempio banconote): fare una *imitation frauduleuse*.

Chi finge non sarebbe spontaneo, "autentico".

Abbiamo citato tra i significati con connotazione negativa di finzione, anche *illusione*. In determinate situazioni l'illusione assume una valutazione negativa, in altre decisamente positiva. L'illusionista e il prestigiatore depistano lo sguardo del loro pubblico al fine di intrattenerlo. Il prestigiatore risulta tanto più apprezzato quanto più sa mascherare i suoi trucchi e le sue tecniche di manipolazione. Le denominazioni: *carte per la manipolazione*, o *truccate*, nel contesto della prestidigitazione hanno ben altra connotazione che in quello dell'economia o della politica.

Fingere nel senso di *immaginare, ipotizzare, imitare* hanno in genere valore positivo. Anche *manipolare* inteso come modellare e plasmare si connota positivamente come fabbricare (*herstellen*), elaborare (ad esempio *to concoct a new dish*), preparare, fare (*to prepare colours, to manufacture*). Il demiurgo di Platone plasma la materia informe sul modello delle idee.

⁹ Ciò sta ad indicare che la funzione conativa della *fiction* non è annullata dal fatto che il pubblico sappia che si tratta di una simulazione.

conto di finzione che si dichiara come tale è coinvolta la libertà del pubblico. Il pubblico sceglie di accettare il gioco del *come se*; al contrario il destinatario della simulazione del bugiardo non può scegliere nulla dal momento in cui la simulazione non è manifesta, la sua libertà è negata.

Sono la consapevolezza¹⁰ e l'accettazione di questo *come se* a far la differenza. Il pubblico di un'opera teatrale sa che si tratta di una finzione, a volte capace di svelare qualcosa di essenziale sulle cose in sé per mezzo dell'analisi, del paragone, che sono strumenti conoscitivi fondamentali. In questo gioco consapevole non è rilevante il fatto che il contenuto di una *fiction* sia tratto da un'opera di prosa narrativa, da una novella, una favola, o da fatti di cronaca,¹¹ è essenziale la consapevolezza che si tratti di una *fiction*. La finzione che non nega di esserlo si sviluppa ed evolve nella costruzione dei nessi che collegano tra loro gli eventi. Il racconto costruisce il senso ben oltre al semplice ed accidentale accostamento di diversi fatti di cronaca.

Tra il bianco della finzione dell'attore e del poeta e il nero di chi inganna ad esempio per trarne un guadagno vi è una complessa gradazione di grigi. I prossimi punti esplicitano questa complessità.

3. *True TV e fiction*

Quale è il confine tra ciò che viene definito *true TV - reality TV* e *fiction*? Quando una trasmissione televisiva di intrattenimento intende esplicitamente riprodurre situazioni analoghe alla realtà quale è il ruolo della finzione? *Reality TV* e *true TV* sono un genere di *fiction* o no?¹² Solo ad una lettura superficiale il confine appare ben delineato.

Poniamo attenzione alle trasmissioni che intendono manifestare un sapore più "autentico" rispetto alla pura *fiction*.¹³ L'aura d'autenticità di tali programmi è analoga a quella suscitata da una trasmissione in diretta,

¹⁰ Una sorta di consapevolezza retorica.

¹¹ Per i suoi romanzi Dostoevskij prendeva spesso spunto da articolo di cronaca.

¹² Un'opera come la pellicola cinematografica *The Truman Show* (Peter Weir, USA, 1998) offre elementi interessanti alla riflessione sul fenomeno. *Tru(e)-Man* è l'uomo autentico; è attore senza sapere di esserlo; tutta la realtà attorno a lui è simulata. In questo esempio solo il pubblico è consapevole della finzione. La menzogna è attorno all'attore inconsapevole di esserlo; la sua realtà è bugiarda perché nega di essere una finzione. La sua vita è manipolata per fini commerciali. Il film presenta una chiara analogia con la situazione delineata da Platone nel suo racconto della *caverna*. Il pubblico che segue la trasmissione è paragonabile al pubblico che legge-ascolta il mito, mentre *Tru(e)-Man* si trova ad essere simile al prigioniero legato in fondo alla caverna.

¹³ Questo sapore si costruisce ad esempio per mezzo della mancanza di un'esplicita

sia a livello radiofonico sia televisivo. Nella diretta appare meno l'artificialità della finzione per diversi motivi: gli errori non potrebbero essere corretti o cancellati, un'intervista non sarebbe tagliata in fase di un successivo montaggio, l'eventuale intervento da parte del pubblico non sarebbe controllabile preventivamente. Il pubblico ha l'impressione che ciò che è trasmesso in tempo reale, nel presente, sia qualcosa di originario e non di derivato. Chi guarda, ascolta è testimone in diretta di qualcosa che accade: esserci stati non è lo stesso che non esserci stati.

La trasmissione nata in diretta e vista in differita assume un sapore di *fiction* e in particolare di artificio anche solo per il fatto di essere stata riprodotta; proprio la molteplice riproduzione dello stesso fatto accaduto una volta sola riduce notevolmente l'aura donata dalla presa diretta.¹⁴

Consideriamo le trasmissioni che prevedono il coinvolgimento diretto del pubblico. Si potrebbe interpretare il fenomeno come di una sorta di democratizzazione dei media.

La gestione di tali trasmissioni è complessa a motivo dell'alta imprevedibilità dovuta alla partecipazione del pubblico. Per tal ragione la trasmissione è strutturata alla stregua di una *fiction*: un regista segue tutte le riprese e dirige il montaggio, un gruppo di telefonisti vaglia preventivamente gli interventi e informa il regista o chi di dovere. Questa attività di vaglio avviene durante la trasmissione. Sono sviluppati mezzi per controllare e se possibile impedire eventuali interventi inopportuni.

Vi è uno spazio di intervento da parte del pubblico, ma l'insieme dei meccanismi di gestione della trasmissione ne riducono notevolmente la portata - diciamo pure spesso per fortuna - ma a tal punto che diviene sempre più difficile segnare il netto confine tra tali trasmissioni e qualsiasi altra *fiction*. L'intervento da parte del pubblico è un elemento della narrazione che la produzione della trasmissione prevede nelle sue strategie. Non si arriva certo alla radicale situazione di *Tru(e)-Man*, che è inconsapevole di essere il protagonista di una *fiction*, ma in qualche modo il pubblico che interviene è un attore previsto dal copione della trasmissione strutturata come qualsiasi *fiction*.

scaletta narrativa, attraverso la scelta di attori che non lo fanno di professione (era già una scelta del neorealismo), o di persone famose poste in situazioni estreme o quotidiane della realtà.

¹⁴ Discorso complesso potrebbe essere fatto sulla continua e quasi ossessiva riproduzione del crollo delle Torri gemelle l'11 settembre. La riduzione o l'annullamento dell'aura della diretta è verificabile anche quando si guarda un telegiornale registrato il giorno prima, o si legge un quotidiano di un giorno passato.

La messa in scena del quotidiano suscita un discreto interesse. Assistere ad un litigio in diretta sembra più accattivante che vederne uno finto in una pellicola cinematografica. Può capitare che "l'autentico litigio" sia in realtà opera di *fiction*, frutto di un'attenta regia. In tali casi il prodotto equivale ad una menzogna al mero fine di catturare l'attenzione del pubblico: si tratterebbe di una chiara manipolazione del pubblico.

4. Burle

Tra gli obiettivi di una finzione che nega di esserlo non vi è solo l'inganno o la manipolazione, vi è anche la burla. È un territorio ambiguo. Lo scherzo non si presenta come tale, come nel caso della bugia, ma il suo fine non è necessariamente l'inganno.

a) *Hoax*

Hoax significa *scherzo*, *burla*; si tratta di bufale informatiche, di menzogne volte a far fare qualcosa a chi s'imbatte in una *email* senza sapere che è uno scherzo. Usualmente sono messaggi trasmessi con la tecnica delle *chain letter* (simile alla classica catena di Sant'Antonio) che hanno spesso come contenuto la comunicazione dell'esistenza di virus devastanti e la loro descrizione.

L'*hoax* riuscito è quello che viene diffuso dal ricevente. Le *email* (la posta elettronica è il canale dell'*hoax*) sono bugie che si presentano come messaggi che offrono generosi vantaggi economici, esprimono un accorato appello a sostegno di qualche caso disperato, avvertono "altruisticamente" e "gratuitamente" e in modi altisonanti i destinatari di pericoli di *virus* e *trojan*. L'*hoax* assume molte forme, le notizie sono allarmistiche e del tutto infondate.

Per interpretare la costruzione comunicativa delle burle risulta utile la semantica differenziale,¹⁵ vengono infatti utilizzati termini ed espressioni che si fanno portatori di un grande se non iperbolico valore emotivo. Ad esempio sono usati termini come "Allarm Virus", ed espres-

¹⁵ Studi sulla semantica differenziale sono stati svolti soprattutto negli Stati Uniti negli anni '50-'60. Si tratta di studi sul valore emotivo del linguaggio. Le parole oltre al contenuto semantico possono veicolare un emotivo. Ad esempio nomi propri collegati a persone conosciute, parolacce che creano uno choc emotivo. Non si tratta di una classificazione dal punto di vista del codice ma del destinatario, infatti le valenze emotive dipendono dai gruppi sociali.

sioni che annunciano conseguenze catastrofiche come "It will destroy your memory". I nomi dei falsi virus a loro volta hanno una forte carica emotiva: uno dei virus burla si chiama A.I.D.S. L'analogia tra virus informatico e AIDS spaventa, si poggia sull'emotività suscitata dalla SIDA.

Solitamente l'*hoax* è riconoscibile: per l'assenza di riferimenti precisi a fonti attestate di convalidazione del messaggio o per riferimenti fasulli; per l'esagerato potere attribuito ai virus (ad esempio la distruzione fisica della memoria); per la mancanza di *file attachment*; per l'appello a diffondere la comunicazione a tutti i propri conoscenti.

L'*hoax* è una trappola, perciò mimetizzata; è un'esca e chi ci casca è come il tonno che abbocca all'amo. Una quantità iperbolica di navigatori informatici cascano o sono cascati e cascheranno in queste trappole.

Il gioco è abbastanza raffinato in quanto il ricevente dell'*email* diventa attore inconsapevole del gioco; il gioco prevede che il suo compito sia quello di diffondere il messaggio ad altri possibilmente amici, conoscenti, persone che si fidano di lui. La riuscita e l'efficacia della burla si poggia proprio nell'assunzione da parte di chi abbocca di tale compito da lui inteso in senso morale (come ogni *compito*). Chi casca nel tranello diventa lui stesso inconsapevolmente trappola per il prossimo malcapitato che sarà ingannato. Trappola che come ogni esca si nega come tale. Colui che diffonde l'*email* non è un bugiardo anche se (in modo del tutto inconsapevole) inoltra una menzogna; chi cade nella trappola è il benevolo e inconsapevole untore della contagiosissima peste denominata *hoax*. Il mittente del messaggio appare un volto credibile; in realtà più che di mittente si tratta del simulacro dell'autentico mittente (chi ha ideato la burla), ne fa le veci.

Citiamo due esempi:¹⁶

1. Baby News Year virus

IMPORTANT!!! YOUR COMPUTER IS PROBABLY INFECTED WITH A VIRUS. IN TURN, YOU HAVE SPREAD THIS VIRUS TO FRIENDS, FAMILY, AND CO-WORKERS JUST BY SENDING THEM EMAIL.

¹⁶ Gli esempi sono riprodotti nella forma della loro trasmissione. La presenza di errori è un elemento che, in questa tipologia testuale, dona un sapore di autenticità.

PLEASE READ AND PASS ON TO ANYONE TO WHOM YOU HAVE SENT EMAIL SINCE SEPTEMBER 11.

2. Virus AIDS

This is VERY, VERY SERIOUS!!

It is the A.I.D.S. VIRUS. It will destroy your memory ...

THERE IS A VIRUS GOING AROUND CALLED THE A.I.D.S VIRUS. IT WILL ATTACH ITSELF INSIDE YOUR COMPUTER AND EAT AWAY AT YOUR MEMORY THIS MEMORY IS IRREPLACEABLE. THEN WHEN IT'S FINISHED WITH MEMORY IT INFECTS YOUR MOUSE OR POINTING DEVICE. THEN IT GOES TO YOUR KEY BOARD AND THE LETTERS YOU TYPE WILL NOT REGISTER ON SCREEN. BEFORE IT SELF TERMINATES IT EATS 5MB OF HARD DRIVE SPACE AND WILL DELETE ALL PROGRAMS ON IT AND IT CAN SHUT DOWN ANY 8 BIT TO 16 BIT SOUND CARDS RENDERING YOUR SPEAKERS USELESS. IT WILL COME IN E-MAIL CALLED "OPEN:VERY COOL! :) DELETE IT RIGHT AWAY. THIS VIRUS WILL BASICLY RENDER YOUR COMPUTER USELESS. YOU MUST PASS THIS ON QUICKLY AND TO AS MANY PEOPLE AS POSSLE!!!! YOU MUST

Caratteristica dell'*hoax* è l'appello morale - YOU MUST!- che induce il ricevente ad inoltrare l'*email* ad amici, familiari, collaboratori, o a diffonderla subito il più possibile.

La dominante comunicativa è chiaramente conativa. È tesa a far fare qualcosa al destinatario: convincerlo dell'autenticità e gravità dell'allarme contenuto nel messaggio e dunque diventarne un convinto diffusore.

Diversi sono gli strumenti comunicativi e retorici per agganciare il destinatario. Nel caso dell'*hoax* Baby News Year virus il "soggetto" dell'*e-mail* è *Virus Alert*. "L'importanza" è naturalmente definita *High*. Il testo della *email* inizia con IMPORTANT (l'*hoax* AIDS con VERY, VERY SERIOUS). Le espressioni sono tese a catturare l'attenzione del destinatario ed hanno un valore di prolessi: non conosciamo ancora i contenuti di "IMPORTANT" e di "VERY, VERY SERIOUS", l'esistenza di tali contenuti è anticipata dall'appello. I caratteri dei testi (o di una parte di essi) sono scritti in maiuscolo. Si tratta di uno stratagemma grafico per indicare la rilevanza del messaggio, la punteggiatura ne evidenzia a sua volta la gravità.

Nell'*hoax* Baby News Year virus attorno a "importante" si costruisce un effetto di ridondanza: dapprima, a livello *semantico*, è affermato il con-

tenuto “importante”, questo contenuto viene sottolineato, e quindi ripetuto¹⁷ a livello del *significante* scrivendo con caratteri maiuscoli il termine “IMPORTANT”. Infine l'importanza è evidenziata anche dalla presenza di tre punti esclamativi alla fine della frase (moltiplicazione per tre dell'importanza del messaggio; i punti esclamativi danno anche un'indicazione a livello fonetico). Con diversi strumenti linguistici, a livello del senso e del significante, è dunque ripetuto tre volte il concetto di “importante” potenziando la forza e l'urgenza dell'appello.

Gli obiettivi di questi *hoax* sono molteplici: dal divertimento di fare scherzi all'acquisizione d'indirizzi per l'invio di messaggi pubblicitari (tipo *spam*, ovvero indesiderati).

b) Documentario e *fiction*: il *mockumentary Opération lune*¹⁸

Un documentario si riferisce ad una situazione reale che appunto documenta. Il documentario, in quanto si fonda su documenti, sembra essere una tipologia di trasmissione antitetica alla *fiction*.

È sufficiente soffermarsi sul significato di documento per confermare questa tesi. Il documento spesso assume valore di prova ed è un importante elemento che serve per convincere (*fidem facere*). La retorica antica, che, ricordiamo, si è sviluppata principalmente in ambito giuridico, intendeva persuadere anche attraverso un apparato logico che si avvaleva di prove. Il documento, la prova, una ragione probante, aumentano il grado di persuasione di un discorso. Idealmente la prova dovrebbe parlare da sola, essere convincente in sé. La prova, il documento, possono giustificare una domanda, comprovare un dato e via di seguito.

Se nella finzione narrativa è indifferente che il contenuto sia inventato o ripreso dalla cronaca, così non è per il documentario che per sua natura vive di documenti relativi alla realtà. Nell'ambito del documentario filmico (inteso come genere in modo molto ampio) l'insieme di documenti, prove e argomentazioni di chi realizza il filmato hanno l'obiettivo di rendere convincente, credibile, valido il senso del racconto. Sono rac-

¹⁷ L'evidenziazione è pure una sorta di ripetizione.

¹⁸ Karel (2002). *Opération lune* è definibile come *mockumentary* ma con un'accentuazione particolare. La maggior parte degli intervistati in perfetta buona fede ha rilasciato dichiarazioni veritiere. Si tratta di un *mockumentary* realizzato per mezzo del montaggio. Sulla questione del *docu-fiction* segnaliamo la memoria di licenza Candeloro (2000) che tratta della complessa distinzione tra *fiction* e *nonfiction*, e dell'intenzionalità dell'autore come criterio di distinzione tra i rispettivi generi di filmati.

conti fondati su documenti probanti che denunciano un problema, sollevano una questione, descrivono una realtà (che può appartenere anche al mondo del vissuto).

Vi sono analogie tra documentario e reportage giornalistico o televisivo, dunque servizi d'informazione. Il servizio dovrebbe esporre un insieme di documenti relativi a degli eventi accaduti nello spazio e nel tempo affinché diventino noti ai più. Per quale fine? Al *servizio* delle cose, della *verità* delle cose e del pubblico; per dare al pubblico gli strumenti per approfondire un argomento; per offrire una base oggettiva per prendere una decisione; per conservare qualcosa che altrimenti andrebbe perduta e per tanti altri nobili motivi.

Il documento per comunicare qualcosa deve essere inserito in un contesto il quale a sua volta deve essere credibile. Elementi rilevanti per la determinazione del contesto sono chi utilizza il documento (regista, giornalista), chi è destinatario della comunicazione (il pubblico), i modi di presentare e connettere i documenti, le chiavi interpretative che vengono adottate per appropriarsene (sia da parte del regista sia del pubblico), la cultura entro la quale il documento s'inscrive, l'epoca a cui appartiene e molti altri fattori.

Lo stesso documento considerato dall'accusa elemento probatorio della colpevolezza di un imputato può trasformarsi, letto con altre chiavi interpretative e alla luce della complessità degli eventi che mano a mano si delinea nel corso del processo, in elemento a sostegno della sua innocenza e viceversa.

Il documento va interpretato, non parla da sé se non grazie ai contesti lo rendono “capace” di “parlare da sé” e di essere considerato credibile e veritiero. È necessario un “contesto di credibilità” inteso come l'insieme di condizioni che accreditano il valore e l'autenticità del documento; condizioni per le quali il pubblico pone la sua fiducia.

La distinzione tra ciò che è *fiction* è ciò che non lo è si pone dunque anche a livello di contesto di credibilità. Ciò che viene detto alla televisione in programmi che hanno guadagnato la credibilità del pubblico è generalmente considerato veritiero. Il pubblico tende a credere a ciò che viene detto in tono serio attraverso i mezzi di comunicazione di massa (la radio, la televisione), per tal motivo la sua opinione può essere facilmente manipolata.

Con l'intenzione di provare questa tesi William Karel ha realizzato un finto documentario intitolato *Opération lune* che sostiene l'ipotesi della non veridicità delle immagini dell'uomo sulla luna.

Il contesto di credibilità è composto da molteplici fattori: Karel è autore noto e ha realizzato numerosi documentari storici; il documentario televisivo è stato prodotto da Arte per essere trasmesso nel programma *Les mercredis de l'histoire* che propone documentari che trattano della politica dal prima dopo guerra ad oggi. La stima e l'affidabilità di produttore, programma e autore fondano la fiducia del pubblico sull'autenticità del documentario presentato in quel contesto. Chi ha visto il documentario in quella sede non aveva alcuna ragione di credere che si trattasse di un falso, di una *fiction* mascherata da documentario, di una burla, di uno scherzo.

Nel programma *Opération lune* è stato utilizzato materiale filmico che riguarda il periodo dagli anni '50 ad oggi. Alcuni spezzoni sono stati tratti da un precedente documentario di Karel del 2000, intitolato *Les hommes de la Maison Blanche*. Sono state realizzate delle interviste a personaggi famosi. In aggiunta il regista ha assoldato cinque attori per interpretare la parte di consiglieri o di altre persone coinvolte nella vicenda, attori che hanno recitato come da copione (false dichiarazioni ...). Grazie al montaggio¹⁹ il regista è riuscito a far dire agli intervistati ciò che voleva dicessero al fine di raccontare un fatto distorto rispetto alla realtà.

La macchina filmica è stata ben congeniata, la tesi è verosimile: nel contesto della guerra fredda vi era una forte competizione tra USA e URSS alla conquista della luna, erano in gioco sia il predominio tecnologico sia il prestigio che ne sarebbe derivato sull'opinione pubblica mondiale. Per vincere questa gara Richard M. Nixon avrebbe avallato un'enorme truffa mediatica con l'apporto di Stanley Kubrick. La scelta di appoggiarsi al noto regista sarebbe dovuta al fatto che il suo film *Odissea nello spazio* (1968) aveva avuto un forte impatto visivo ed emotivo sugli spettatori: l'opinione pubblica era pronta ad accogliere la famosa frase di Neil Armstrong: "un piccolo passo per un uomo, un grande passo per l'umanità".

Nel documentario/burla le interviste a personalità come Henry Kissinger, Donald Rumsfeld, e alla vedova di Kubrick sembrano avallare tale ipotesi. Di grande effetto sono le dichiarazioni di Krystiane Kubrick e in particolare hanno destato grande interesse e credulità nel pubblico le sue dichiarazioni relative all'influenza di *Odissea nello spazio*

¹⁹ Il montaggio, come afferma Givone (2003: 143), è a pieno titolo un problema filosofico. I meccanismi della finzione si applicano in tale operazione. Gilles Deleuze (1983, 1985) ha sollevato il problema del montaggio come problema specificatamente filosofico.

sulla NASA (su come erano cambiate le tute degli astronauti di Apollo dopo il film...).

Il regista ha inserito nella trasmissione, contenuti chiaramente assurdi, esagerazioni, una buona dose di umorismo, ed altri elementi, così che il pubblico, nel procedere del filmato, iniziasse a dubitare della veridicità del "documentario". Karel era convinto che dopo i primi 20 minuti gli spettatori si sarebbero accorti della burla e non avrebbe più preso sul serio il resto del film.²⁰ Invece la reazione è stata diversa: molti spettatori hanno creduto al racconto sino al quarantesimo minuto, altri sino alla fine.

Secondo Pierre Merle, coproduttore di *Opération lune*, l'obiettivo della *fiction* era quello di far riflettere sull'idea di verità e sulla rispettiva posizione dei giornalisti e del pubblico della televisione, e in particolare sul potere della manipolazione delle immagini.

Cosa è vero, cosa è falso? Le interviste erano reali (potremmo ritenerli documenti autentici), le persone intervistate, tranne gli attori che hanno recitato, non erano al corrente del tipo d'utilizzo delle loro dichiarazioni. La tecnica delle interviste, come detto autentiche, è fondamentale. Ad esempio Krystiane Kubrick, nelle intenzioni del regista per i fini della *fiction*, avrebbe dovuto parlare di Kissinger senza che se ne rendesse conto. Karel ha adottato lo stratagemma di farla parlare di Dr. Strangelove,²¹ personaggio ispirato a Kissinger.

Nel documentario non viene mai detto esplicitamente che l'uomo non ha camminato sulla luna o che le immagini sono state girate da Kubrick: è attraverso il montaggio - soprattutto quello incrociato delle interviste - che lo spettatore giunge a questa conclusione. La falsificazione è prodotta primariamente dal montaggio che in sé non è né vero né falso, la falsificazione consiste nella creazione di nessi verosimili, credibili, ma inventati ad arte. L'intenzione del produttore e del regista di *Opération lune* era quella di far riflettere il pubblico sul potere del montaggio, strumento correntemente usato ad esempio dai giornalisti.

²⁰ Facciamo liberamente riferimento ad un'intervista a W. Karel e a P. Merle realizzata da studenti della Scuola Universitaria della Svizzera Italiana (SUPSI) a cura di Gregory Catella, dopo un seminario tenuto dal regista e dal coproduttore del *mockumentary* all'Università della Svizzera Italiana di Lugano il 28 marzo 2003.

²¹ *How I Learned to Stop Worryng and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, GB, 1964).

5. Conclusioni: apologia della finzione e del criterio di trasparenza

Le tecniche della *fiction* hanno un grande potere di manipolazione; la *fiction* va condannata nel momento in cui nega di esserlo, è negativa quando presume che ciò che comunica non sia una finzione. Ci pare indispensabile adottare un criterio che potremmo denominare di *trasparenza*. Gli obiettivi della manipolazione delle tecniche della finzione è generalmente quello di ingannare l'opinione altrui per raggiungere determinati obiettivi. Il criterio di trasparenza, in questo contributo solo abbozzato, esige che:

- a. vengano forniti strumenti al pubblico che evidenzino che si tratta di una finzione: una dichiarazione diretta; il contesto di trasmissione rende esplicito che si tratta di una *fiction*; degli accorgimenti interni alla trasmissione permettono di riconoscere la finzione o l'inganno come nel caso di *Opération lune*;
- b. che venga indicata la logica argomentativa adottata.

Il racconto di finzione in sé non ha nulla di negativo, anzi ha un valore che già Aristotele riconosceva più filosofico e più importante della stessa storia (intesa come cronistoria). La finzione può dare una nuova incarnazione a verità universali, al necessario.²² La storia ad esempio quella che tratta del quotidiano descrive avvenimenti oscurati da mille interventi casuali, non necessari o semplicemente congrui tra loro. La *fiction* permette invece allo scrittore e al suo pubblico di emergere dal mare degli avvenimenti del quotidiano per immergersi completamente (con i sensi, i sentimenti, i ragionamenti), nel mondo del senso nel quale sono connessi gli eventi che vengono raccontati.

La finzione permette di tradurre ad esempio un'esperienza che appartiene al vissuto del narratore in un racconto nel quale eventi e personaggi sono inventati. Questa traduzione dell'esperienza conduce il pubblico a balzare con l'immaginazione oltre la linea degli accadimenti quotidiani per approdare "sulla scena" e lasciarsi trascinare, anche sul piano emotivo, nel mondo della finzione. In tale universo possiamo ad esempio interrogarci sul senso degli accadimenti quotidiani. Caratteristico della finzione è quella di concedere all'uomo la possibilità di navigazioni, sondaggi,

²² Aristotele, *Dell'arte poetica*, 1451 b 5-7.

esperienze, approfondimenti altrimenti impossibili o controindicati; la finzione permette di giungere vicino alle cose stesse proprio grazie al fatto che permette di emergere dal mare delle contingenze.²³

Non solo, come nel caso *Opération lune* la finzione, anche attraverso la dialettica tra menzogna e svelamento, permette al pubblico di riflettere sui meccanismi “linguistici” utilizzati ad esempio nei documentari, e soprattutto sul grande potere di manipolazione del montaggio. In tal caso la riflessione non concerne i dati referenziali (veritieri o meno) e neppure i significati esposti, quanto il concetto stesso di verità in relazione al potere del mezzo televisivo di stravolgerla.

La contrapposizione tra ciò che è *fiction* e ciò che non lo è non risulta dunque essere semplice: ogni documentario, intervista, ripresa televisiva presenta degli elementi di *fiction*. Qualsiasi produzione definita *true* o *reality TV*, un documentario ma anche un telegiornale sono opere di finzione nel senso che traducono degli eventi in racconti.

Il primo livello di traduzione è quello che riporta esperienze reali in segni linguistici, o meglio in testi. Questi testi vengono costruiti con le proprie regole e strumenti. Un telegiornale, un documentario, una riproduzione in diretta di un avvenimento, presuppongono delle scelte narrative, un montaggio e le tecniche specifiche di una ripresa.²⁴

Ogni atto linguistico utilizza e sviluppa elementi di finzione, ma questo non significa che ogni atto linguistico inganni, allontani dalla

²³ Che gli avvenimenti del quotidiano nella realtà non concedono: se ci trovassimo con altre persone su un ponte e assistessimo ad un tentativo di suicidio - una donna si è getta nel sottostante fiume - e osservassimo la disgraziata che grida e annaspa cercando di mantenersi a galla, non inizieremmo a discutere con la persona al nostro fianco sulla precarietà della vita o sulla situazione drammatica che conduce un uomo a gettarsi dal ponte; cercheremmo piuttosto di portare in salvo la signora. Se in uno spettacolo teatrale assistessimo ad una scena nella quale una donna in un monologo esprimesse la sua tragica solitudine e il suo desiderio di aiuto e consolazione di certo non ci alzeremmo dalla nostra poltrona per andare sul palco a consolarla. Quella invisibile linea che separa l'universo del pubblico da quello degli attori non è da valutarsi negativamente, infatti permette di percorrere vie (del pensiero e dell'emozione) altrimenti impraticabili, approfondimenti che esigono un distacco partecipativo che gli eventi reali non sempre concedono.

²⁴ L'arte del montaggio è assai complessa e sofisticata, comprende dei tagli dell'immagine, dei punti di vista privilegiati per le riprese, un ordine delle notizie. La scelta di un'inquadratura, di un taglio fotografico, considerando ad esempio i diversi impatti psicologici ed emotivi dei diversi punti di ripresa (centrale, dal basso, dall'alto, di lato ...), incidono sul destinatario, connotano il messaggio che consciamente o meno si trasmette (come detto il criterio dell'intenzionalità è essenziale ma non sufficiente). L'illuminazione ha grande rilievo nel dare senso alle riprese: luce indiretta, diretta, solare, artificiale, controluce contribuiscono alla costruzione del valore dell'immagine. Il

realtà, anzi gli elementi di finzione utilizzati sono normalmente volti allo svelamento. A motivo della costante presenza di questi elementi in ogni atto linguistico risulta importante che il mittente adotti il criterio di trasparenza.

Si danno come visto anche altri casi che si situano tra inganno e svelamento. La burla presuppone una menzogna ma l'inganno non è necessariamente l'obiettivo fondamentale dello scherzo. L'*hoax* risulta essere in genere condannabile; non lo è un documentario come *Opération lune* in quanto l'obiettivo della burla è stato quello di far riflettere il pubblico sul concetto d'autenticità e sul potere del montaggio di ingannare. Le tecniche adottate nei due casi sono analoghe. Similmente all'*hoax* il regista si è avvalso della autorità o credibilità degli intervistati che inconsapevolmente sono diventati esca e trappola per il pubblico,²⁵ ma come detto il documentario offre al pubblico gli strumenti perché possa comprendere che si tratta di una burla.

Tra il simulare dell'attore, e quello del bugiardo, che spesso utilizzano tecniche simili se non identiche, vi è una distinzione etica: solo uno dei due intende ingannare. In questi casi ha ragione Platone quando segnala che il pericolo delle opere di finzione consiste nella manipolazione di chi non ha strumenti per difendersi, pericolo "per lo spirito degli ascoltatori che non dispongono del farmaco, ossia che non le conoscono quali sono effettivamente".²⁶ Un altro aspetto che abbiamo voluto evidenziare concerne la capacità di svelamento della finzione: l'attore, nella sua *mimesis*, può essere teso ad esprimere e ridonare un'esperienza tratta ad esempio dal vissuto quotidiano elevandola attraverso la finzione narrativa al mondo del senso.

tempo (durata) dedicato a certi soggetti piuttosto che ad altri, la ripetizione di una ripresa con più o meno grande frequenza contribuiscono anche essi alla costruzione creativa di qualsiasi genere di video. Altrettanta importanza ha l'utilizzo del sonoro: la manipolazione della distanza (campi sonori), delle possibili distorsioni, l'invenzione e il montaggio di suoni, il fondo sonoro, gli echi, i riverberi, le occlusioni, tutto ciò influisce sul senso che le immagini trasmettono allo spettatore. Ogni atto comunicativo presuppone una narrazione, una finzione narrativa utile all'efficacia della comunicazione, alla comprensione e interpretazione dell'evento comunicato.

I fattori indicati (punti di vista, inquadratura, illuminazione, suono ...) sono fondamentali per la definizione di un messaggio video analogamente all'importanza che hanno i tratti fonetici sovrasegmentali nel messaggio verbale.

²⁵ Pare, secondo l'intervista citata, che la moglie di Stanley Kubrick ancora oggi non sappia della manipolazione effettuata della sua intervista.

²⁶ Platone, *Repubblica*, 595 b.

La finzione, come traduzione di esperienze, accadimenti, desideri ... dal piano del contingente a quello del linguaggio e del senso, quindi su un piano distinto dalla successione degli accadimenti nel presente, segnala e svela qualcosa della natura stessa del linguaggio, della comunicazione e dunque dell'uomo.

Bibliografia

- ABU QURRAH, TEODORO (1995). La difesa delle icone. Trattato sulla venerazione delle immagini, Milano: Jaca Book.
- AMADÒ, MICHELE (2000). Têche e Aletheia. Dal paragone alla metafora, *Rivista Teologica di Lugano*, 1: 103/130.
- ARISTOTELE. Dell'arte poetica, Dell'interpretazione, Metafisica.
- CANDELORO, JEAN-PIERRE (2000). Docu-fiction. Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation, Memoria di licenza, Università della Svizzera Italiana, Facoltà di Scienze della Comunicazione, Lugano.
- DELEUZE, GILLES (1983). Cinéma 1. L'image mouvement, Collection "Critique", Paris: Les éditions de Minuit.
- DELEUZE, GILLES (1985). Cinéma 2. L'image temps, Collection "Critique", Paris: Les éditions de Minuit.
- FEYERABEND, PAUL K. (1975). Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge, London: New Left Books. (tr. it. Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza, Milano: Feltrinelli 1984).
- GADAMER, HANS GEORGE (1960). Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- GADAMER, HANS GEORGE (1993). Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- GIVONE, SERGIO (1988). Disincanto del mondo e pensiero tragico, in particolare i capitoli Poesia e conoscenza (13-30). L'ermeneutica tra favola e tragedia (47-70). Stile e verità (71-87). Milano: Il Saggiatore.
- GIVONE, SERGIO (2003). Prima lezione di estetica, Roma-Bari: Editori Laterza.
- KOYRÉ, ALEKANDER (1957). From the Closet World to the Infinite Universe, Baltimor: Johns Hokins Press. (tr. it. Dal mondo chiuso all'universo infinito, Milano: Feltrinelli 1970).
- LAKATOS, IMRE (1978). The Methodology of scientific research programmes, *Philosophical Paper I*, Cambridge: Cambridge University Press. (tr. it. La metodologia dei programmi di ricerca scientifici. *Scritti filosofici I*: 214, Milano: Il Saggiatore 1985).
- OSIMANI, BARBARA (2002). Dokumentarfilmtheorie und Analyse. Ein pragmatisch-textologischer Beitrag zur Debatte um den nichtfiktionalen Film, Tesi di master, University of Halifax.
- PREYSON, LUIGI (1954). Estetica. Teoria della formatività, Milano: Bompiani.
- PREYSON, LUIGI (1971). Verità e interpretazione, Milano: Mursia.
- PREYSON, LUIGI (1988). Filosofia dell'interpretazione, Torino: Rosenberg & Selier.
- PLATONE. Apologia di Socrate, Repubblica, Simposio, Timeo.
- RICOEUR, PAUL (1975). La métaphore vive, Paris: Editions du Seuil.

RICOEUR, PAUL (1983/85). *Temps et récit*, 3 voll., Paris: Editions du Seuil (tr. it. *Tempo e racconto*, 3 voll., Milano: Jaca Books 1994).

SALMERI, GIOVANNI (1997). *L'arte imita la natura. Lo spazio della creatività in Aristotele*. In: AMADÒ, MICHELE (a cura di). *Strana Presenza, S. Giovanni in Persiceto* (BO): Edizioni Aspasia.

Pellicole:

Opération lune (2002). William Karel (regista), Point du Jour & Arte France (produzione), Point du Jour International (distribuzione).

