



Simone Villani

## 'MANCARE IL BERSAGLIO': LA WAR TELEVISION A CAVALLO DEGLI ANNI OTTANTA E NOVANTA E LA GUERRA 'FUORI CAMPO'

Fino a non molti anni fa, quando pressoché plenaria era tra i media la primazia della televisione, era possibile a volte osservare un fenomeno interessante. Se era proclamato uno sciopero generale della stampa e dei giornalisti televisivi, e uno speaker in mezzobusto leggeva le notizie con voce neutra («chi vi parla è stato autorizzato a farlo etc.»), era legittimo attendersi che in quei notiziari più radi del consueto e spogli dei servizi filmati le notizie, più snelle e a lungo coperte dal cono d'ombra informativo, si affastellassero in gran numero; all'opposto, si era costretti a prendere atto che in quella giornata, su tutto lo scenario nazionale, non era successo nulla: i politici non avevano rilasciato dichiarazioni, aperto kermesse o chiuso manifestazioni di piazza, le istituzioni economico-finanziarie non avevano diramato report sullo stato di salute del Paese o dei suoi comparti produttivi, nessuna coppia famosa aveva divorziato (a che scopo?), e certamente nessun serial killer era passato all'azione, se crediamo alla forte componente esibizionistica che alle loro motivazioni accredita la psicopatologia criminale.

Non era dunque semplicemente il reale a 'mettersi in posa' per la televisione: intere porzioni della cosiddetta 'realtà' si rifiutavano di accadere in assenza di quel proscenio[1].

L'opportunità di misurare i confini di questo potere sorprendentemente pervasivo del medium televisione può essere colta nelle modalità con cui si rapporta a quegli eventi contraddistinti da un nocciolo duro di esperienza 'reale', che appaiano irriducibili ad una dimensione estetico-comunicativa.

Il più radicale di questi eventi è, evidentemente, la guerra. Come testimonia ad esempio l'interventismo di matrice intellettuale dell'Italia di inizio Novecento, nel brodo di cultura dei vitalismi di più varia estrazione filosofica gli individui hanno sempre desiderato e anzi cercato la guerra (soprattutto in epoche e Paesi in cui la speranza di vita era sensibilmente inferiore alla nostra) come il momento supremo della vita di un uomo, l'unico capace di rivelarlo a se stesso, l'esperienza 'assoluta'.

L'esperienza assoluta della guerra, tuttavia, ha un'altra caratteristica saliente: quella di essere incomunicabile. La famosa frase di Platone, "Solo i morti hanno visto la fine della guerra", non può essere intesa: 'tale è la follia degli uomini che le guerre non finiranno mai', cioè come un anacronistico proclama pacifista, ma va sciolta differentemente dall'originale greco: 'solo i morti hanno visto il fondo della guerra', cioè, in senso questa volta pienamente filosofico, 'solo i morti hanno conosciuto l'essenza della guerra': specularmente all'argomentazione sui Lager del Primo Levi de *I sommersi e i salvati*, dunque, non sono i superstiti a poter dire la vera essenza della guerra, potrebbero soltanto coloro che non sono tornati mai[2].

A questa abissale insondabilità la neotelevisione dei primi anni Novanta ha 'pescato' a *contrario* il contravveleno perfetto: il giornalista della CNN Peter Arnett asserragliato in albergo a Baghdad che racconta una guerra di cui non vede niente e non sa quasi niente[3]. La struttura della rappresentazione non è qui dissimile da quella dell'"osceno" della tragedia greca in cui un personaggio racconta un evento che è già accaduto e che proprio dal suo irriducibile 'fuori campo' trae la sua terribilità; ma qui, a differenza del tragedia greco, il giornalista non sa di cosa parla; eppure, questo difetto è compensato ampiamente da un altro dato che conferisce una forza specifica all'immagine di Arnett: il giornalista a dispetto della sua professione condivide più o meno il livello informativo del suo spettatore (attraversato a casa propria da un flusso di informazioni più sofisticato di quello del professionista in condizioni d'emergenza), e dello spettatore è evidentemente il più accreditato rappresentante sulla scena, ma depurato della cattiva coscienza più inconsapevole e più molesta dello spettatore della tv di guerra: quella di non correre rischi. A ben guardare, tuttavia, questi rischi appaiono assai contenuti in rapporto al teatro del conflitto, e possono sembrare estremamente significativi solo se correlati al parametro zero del *couch potato*; eppure, il sentimento comune del pubblico tende a riconoscere ad Arnett lo status di *eroe*. È allora probabilmente un eroe dell'informazione, un eroe del giornalismo? Come abbiamo visto, nelle condizioni date Arnett non è in grado di raccogliere informazioni, né tanto meno di fare del giornalismo. La profonda ammirazione del pubblico, che supera quella tributata ai militari, ha dunque una motivazione più sottile e meno confessabile: Arnett è un eroe perché è il tramite e la condizione stessa del *piacere*

dello spettatore (un piacere basato essenzialmente sul 'brivido' di *esserci*).

Alla fine di tutto questo processo, si è compiuta la sostituzione perfetta: la guerra non è la storia di migliaia di uomini che muoiono ogni giorno (ma che in fondo non avrebbero potuto scegliere), ma quella di un uomo solo che rischia *un po'* (ma che avrebbe potuto evitarlo, e che lo fa *per noi*)[4].

La guerra del Golfo è peraltro sul piano mediatico l'anti-Vietnam[5]: se nell'Asia sud-orientale l'informazione audiovisiva si trasformò nel tempo nel vero deuteragonista *de facto* dell'esercito statunitense (il paradosso lamentato dai conservatori – ma solo apparente in una democrazia – di perdere nei salotti una guerra che non era possibile perdere sul campo[6]), nel vicino Oriente per converso i due vecchi nemici hanno stabilito un'alleanza perfetta: da un lato la censura ha accortamente appaltato al *news management* del Pentagono l'unico canale di erogazione dei materiali e videomateriali informativi, dall'altro e reciprocamente persino i piani militari sono stati elaborati in maniera solidale alle modalità di copertura televisiva e alla struttura del palinsesto.

È dunque pacificamente riconoscibile la casistica di una guerra *per* la televisione (complemento di favore), cioè di una guerra giocata appunto 'a favore di telecamera', ma si può isolare anche la tipologia di una guerra *per* la televisione (complemento di causa), cioè di una guerra 'preparata' dalla televisione, che contribuisce a determinarne le condizioni di possibilità: nell'ambito di quest'ultima eventualità, l'uso più precocemente sofisticato del medium è senz'altro quello del leader nazionalista serbo Slobodan Milošević negli anni della guerra nell'ex-Jugoslavia (1991).

La strategia manipolatoria della televisione di Milošević parte da lontano. Nel 1988 la più famosa rubrica televisiva serba, il magazine *Zip* trasmise un servizio che a buon diritto indignò gli spettatori: vi si vedeva come in un villaggio bosniaco sulle rive della Drina i cittadini musulmani godessero di un odioso regime di privilegio sui serbi. Giornalismo d'inchiesta? No, 'falso' confezionato professionalmente: si scoprirà in seguito che molte delle persone i cui casi erano citati per corroborare lo scenario descritto nel servizio erano in realtà deceduti da tempo (e dunque neppure in condizione di smentire).

Quello di usare i morti come massa di manovra non si potrebbe che riconoscere come uno stigma di compiutezza ad un regime che si sogni totalitario; e in effetti di lì a poco la televisione serba radicalizza il modello della cooptazione delle 'anime morte' del villaggio sulla Drina. Nel 1990 Milošević riapre le foibe: come da un inconscio che il lungo interdetto titino sul conflitto etnico aveva tenuto sepolto, riemergono alla luce i cadaveri dei serbi uccisi a migliaia dai croati nella seconda guerra mondiale: le riprese sono accuratissime e in sottofondo risuonano canti religiosi; nei tg la televisione lascia filtrare il messaggio che oggi la Croazia con Tudjman è tornata quella di allora, inoculando nello spettatore serbo, non ancora persuaso della necessità della guerra, l'angoscia, tanto più invincibile perché irrazionale, che la Storia si ripeta.

Ma la Storia è un inesauribile serbatoio di torti e ragioni alterni e contraddittori, la cui combinatoria può giustificare qualunque tesi e la sua contraria. Se dunque una piccola televisione come la RTB (*Radio Televizija Beograd*), con un archivio di poca ampiezza e di pochi decenni, ha potuto condurre con successo una tale operazione, è possibile ipotizzare in una distopia assai ragionevole una grande televisione sovranazionale che, sulla base di un archivio cinematografico e televisivo di 150 o 200 anni, possa 'suonare' le emozioni dello spettatore come su di una tastiera indirizzandone l'aggressività naturale in una direzione prestabilita.

In quegli stessi anni ma in un diverso contesto geopolitico c'è un caso interessante in cui a tenere il ruolo decisivo non è la tv di Stato, ma la televisione dell'opposizione: la rivolta 'popolare' rumena contro il regime di Nicolae Ceausescu, in verità un avvicendamento d'*élite* tra gruppi di potere, 'camuffato' dalla televisione libera rumena in un audace *maquillage* della Storia. Ma l'episodio più noto della sedicente rivoluzione rumena è probabilmente quello dei cadaveri sulla strada per Lipova, che il 22 dicembre 1989, il giorno della caduta di Ceausescu, danno la prova fotografica – diffusa dalle tv occidentali – della 'mostruosità' del regime; si scoprirà poi che si trattava di uomini deceduti per cause naturali e rubati alle celle frigorifere dalla polizia segreta transitata verso il nuovo assetto di potere[7].

Eppure, non si era trattato di 'voci', ma di 'prove' fotografiche. Di questa falsa opposizione il caso dei cadaveri nelle vicinanze di Timisoara mostra la reversibilità: lo spettatore televisivo crede di osservare delle prove di cui lui stesso così come lo speaker si limitano a prendere atto; all'opposto, è la voce-over che sta operando una disambiguazione di delle immagini caratterizzate da un elevato livello di astrazione. Il fatto che tale disambiguazione muova in una direzione arbitraria non toglie che, ove si movesse in maniera solidale alla 'verità' storica, il valore intrinseco di 'prova' delle immagini sarebbe egualmente nullo.

Il servizio televisivo è dunque spesso essenzialmente un atto di parola, del quale delle immagini semanticamente neutrali costituiscono il potente supporto emotivo ed irrazionale.

Questa dinamica dell'interazione tra il piano visivo e quello sonoro opera a *fortiori* nei servizi sulla guerra, la cui struttura di evento è pulviscolare, centrifuga, irrimediabilmente sfuggente, e che si situa contemporaneamente in molti tempi e in molti luoghi, e dunque in definitiva in nessuno, laddove il momento più profondamente 'televisivo' della guerra – la battaglia campale (ricostruita ad esempio da Stanley Kubrick in *Barry Lyndon*) – si è esaurito in un'epoca in cui non erano ancora disponibili le tecnologie di ripresa audiovisiva[8].

Anche per questi motivi, persino dagli spettacoli più impeccabilmente allestiti della *war television* lo spettatore, che un atavismo sospinge verso la guerra in un'attrazione e una fascinazione profonde – e cui la vita contemporanea lesina quelle emozioni 'droganti' di rischio e pericolo dalle quali quotidianamente dipendeva la sopravvivenza dei suoi antenati – esce sempre tuttavia con un fondo di insoddisfazione.

Pienamente televisivo è per converso l'altro grande evento mediale 'traumatico' che alla guerra ha conteso la scena degli ultimi decenni: l'attentato terroristico, che realizza una perfetta unità di tempo luogo e azione; suo difetto peculiare è solo l'impossibilità della diretta (lo storico 'specifico' televisivo): ma la sua declinazione più sofisticata, l'attentato alle Twin Towers dell'11 settembre 2001, ha sciolto anche questo nodo: il lento rogo delle torri che alla fine ne determina il collasso ha giustapposto alla 'sorpresa' (tipica dell'atto di terrore) il lavoro del *suspence*, e ha inoculato in un evento per definizione 'puntuale' la dimensione del tempo[9].

È presumibile che le strategie comunicative degli stati maggiori punteranno sempre di più ad ottenere precisamente questo tipo di immagine: una serie di obiettivi che bruciano (simbolici e/o strategici) è più telegenica di una guerra 'totale', più dispendiosa sul piano umano e finanziario, e difficile da convogliare nella strettoia della comunicazione audiovisiva, che esige sempre più un'immagine chiara, semplice, dallo spettro cromatico limitato a pochissimi colori, perché visualizzata su dei visori sempre più minuti o distanti, come quelli degli *smartphone* o dei monitor dei mezzi di trasporto. È possibile dunque che del terrorismo stesso le 'guerre contro il terrorismo' tendano a mutuare il modello comunicativo vincente.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Arnett, Peter. *Live from the Battlefield: From Vietnam to Baghdad. 35 Years in the World's War Zones*. New York: Simon and Schuster, 1994.
- Baudrillard, Jean. *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.
- Benjamin, Walter. "Erfahrung und Armut." *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1980. 213-219.
- Bloch, Marc. "Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre". *Revue de synthèse historique* 33 (1921): 13-35.
- Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum, 1961.
- Capps, Walter H. *The Unfinished War: Vietnam and the American Conscience*. Boston: Beacon P, 1982.
- Casetti, Francesco, a cura di. *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*. Roma: VQPT/Eri, 1988.
- Clastres, Pierre. *Archéologie de la violence: la guerre dans le sociétés primitives*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999.
- Cumings, Bruce. *War and Television*. London-New York: Verso, 1992.
- Dayan, Daniel e Elihu Katz. *Media Events, the Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- De Landa, Manuel. *War in the Age of Intelligent Machines*. New York: Zone Books, 1991.
- Der Derian, James. *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment-Network*. Boulder: Westview P, 2001.
- Fialka, John. *Hotel Warriors. Covering the Gulf War*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Fracassi, Claudio. *Sotto la notizia niente. Saggio sull'informazione planetaria*. Roma: Libera informazione editrice, 1994.
- Grasso, Aldo, a cura di. *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*. Milano: Vita e Pensiero, 2006.
- Hallin, Daniel C. *The "Uncensored" War: The Media and Vietnam*. New York: Oxford UP, 1986.

- Haas, Mary E. "Women's Perspectives on the Vietnam War". *Lessons of the Vietnam War*. A cura di J. M. Starr. Pittsburgh: Center for Social Studies Education, 1991. 233-260.
- Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 1981.
- Isnenghi, Mario. *Il mito della grande guerra: da Marinetti a Malaparte*. Roma-Bari: Laterza, 1970.
- Knightley, Phillip. *The First Casualty: The War Correspondent As Hero and Myth-Maker from the Crimea to Kosovo*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2002.
- Jeffords, Susan e Lauren Rabinovitz, a cura di. *Seeing Through the Media: The Persian Gulf War*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- Liang, Qiao e Wang Xiangsui. *Guerra senza limiti. L'arte della guerra asimmetrica fra terrorismo e globalizzazione*. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 2001.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi, 1986.
- Macarthur, John R. *Second Front: Censorship and Propaganda in the Gulf War*. New York: Hill & Wang, 1992.
- MacGregor, Brent. "Peter Arnett, CNN, Reporting Live From Baghdad". *Film & History* 22.1-2 (1992): 26-31.
- Mandelbaum, Michael. "Vietnam: The Television War". *Daedalus* (Autunno 1982): 157-169.
- Manheim, Jarol B. "Going Less Public. Managing Images to Influence U.S. Foreign Policy". *Do the Media Govern? Politician, Voters and Reporters in America*. A cura di S. Iyengar e R. Reeves. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997. 379-390.
- Norris, Christopher. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals, and the Gulf War*. Amherst: U of Massachusetts P, 1992.
- Ortoleva, Peppino e Chiara Ottaviano, a cura di. *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*. Napoli: Liguori, 1994.
- Pozzato, Maria Pia, a cura di. *Linea a Belgrado. La comunicazione giornalistica in Tv durante la guerra per il Kosovo*. Roma: RAI-Eri, 2000.
- Perniola, Mario, Carlo Formenti e Jean Baudrillard. *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*. Milano: Mimesis, 1991.
- Rosso, Stefano e Antonio Scurati, a cura di. *Le seduzioni della violenza. Arcipelago* 1-2 (autunno 2002).
- Rumiz, Paolo. *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo voluto sapere della guerra in Jugoslavia*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- Savarese, Rossella. *Guerre intelligenti. Stampa, radio, tv, informatica: la comunicazione politica dalla Crimea al Golfo Persico*. Milano: Franco Angeli, 1995.
- Scurati, Antonio. *Televisioni di Guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*. Verona: Ombre Corte, 2003.
- Smith, Perry M. *How CNN Fought the War: A View from the Inside*. New York: Birch Lane P, 1991.
- Taylor, Philip M. *Munitions of the Mind. War Propaganda from the Ancient War to the Nuclear Age*. Wellingborough: Patrick Stephens Limited, 1990.
- Wolton, Dominique. *War game: l'information et la guerre*. Paris: Flammarion, 1991.

---

[1] Una declinazione-limite di questa consapevolezza era implicita nel famoso 'consiglio' di Marshall McLuhan alla classe dirigente italiana all'epoca delle Brigate Rosse e del sequestro di Aldo Moro: quello di 'staccare la spina' alle BR (cfr. l'intervista di McLuhan a *Il Tempo* del 19 febbraio 1978, precedente al rapimento, e quella ad esso successiva al *Corriere della Sera* del 23 marzo 1978). Alla nota metafora idraulica, 'prosciugare l'acqua in cui nuotano i brigatisti' (cioè l'extraparlamentarismo di sinistra), se ne sarebbe potuta sostituire una di tipo gassoso (l'etere).

[2] Per Giorgio Agamben il superstite può solo ma almeno testimoniare l'impossibilità di testimoniare, che restituisce in fondo la speculare impossibilità di vedere del 'sommerso' abbacinato dalla vista della Gorgone: «colui che è senza parole fa parlare il parlante e colui che parla porta nella sua stessa parola l'impossibilità di parlare, in modo che il muto e il parlante, il non-uomo e l'uomo entrano in una zona d'indistinzione in cui è impossibile assegnare la posizione di soggetto...» (Agamben 112).

[3] La situazione comunicativa di Arnett è limpidamente formalizzata da Antonio Scurati che nota che "a questa atrofia dell'enunciato corrisponde l'ipertrofia dell'enunciazione" (Scurati 70).

[4] Questa funzione 'ideologica' di Arnett è un *de facto* che contrasta singolarmente tanto con l'immagine guadagnata sul campo dal suo network (la CNN come unico baluardo di informazione libera e appunto 'sul campo' di una guerra specularmente censurata dalla gerarchie militari statunitensi ed irachene) quanto con la sua immagine individuale (l'accusa di parte americana di avere pagato il governo di Saddam per evitare l'espulsione statuita per i giornalisti occidentali, o persino il 'falso' che il fratello

della moglie vietnamita fosse stato Vietcong, una montatura che tradisce il riaprirsi di una ferita mai rimarginata).

È peraltro probabilmente significativo che all'interno del suo celebre libro di memorie dal Vietnam fino all'Iraq (Arnett) egli si dimostri meno lucido proprio nella mancata lettura 'politica' della guerra del Golfo (*Part IV: 1990-1991*).

[5] Lo è anche nel suo atto conclusivo: incongruo sul piano militare (la città era già stata liberata), il moto discensionale dei soldati statunitensi, che dall'elicottero calano a prendere possesso dell'ambasciata di Kuwait City, pare elidere, con una traiettoria eguale ma inversa, l'immagine ascensionale della fuga in elicottero, umiliante e traumaticamente simbolica, dall'ambasciata di Saigon. La guerra del Golfo è anche una lunga, tardiva operazione di elaborazione del lutto.

[6] Si tratta naturalmente di una semplificazione un po' brutale, contestata diffusamente in un noto saggio di Michael Mandelbaum (Mandelbaum), che tra le altre cose esamina comparativamente l'evoluzione della pubblica opinione durante una guerra pre-televisiva come quella di Corea; tra i molti altri, questa posizione contraria al mito repubblicano della sconfitta televisiva percorre anche *War and Television* di Bruce Cumings (Cumings), storico e documentarista cresciuto nella generazione contestataria degli anni Sessanta, del quale cfr. in particolare il capitolo 3 "*Vietnam: A 'Television War'?*"

[7] Cfr. Rumiz 58-64. Tempo dopo, ulteriori inchieste relativizzeranno e revocheranno parzialmente in dubbio anche quest'ultima 'verità'.

[8] La guerra offre così spesso un modello particolarmente limpido dello scollamento tra discorso e referente, e può attingere il paradosso di uno scavalco a ritroso dell'evento da parte della rappresentazione; relativamente alla vicenda irachena ne individua un esempio eccellente Pierre Sorlin: "Faccio spesso vedere una trasmissione mandata in onda dalla BBC. Si tratta di riprese che abbiamo visto ripetutamente lungo la guerra del Golfo: nella prima sequenza il conduttore fa il suo commento mentre vediamo elicotteri, aerei, missili, tutto un arsenale pronto per l'attacco; c'è poi una sequenza notturna, gli aerei decollano, le luci delle città scintillano nella pianura; l'ultima sequenza ci ricorda che anche sul mare bisogna stare attenti. Questa serie di immagini non meriterebbe neppure un attimo d'attenzione, tanto è divenuta banale, ripetendosi sempre uguale per tutto il corso della guerra su tante diverse reti televisive. Ma guardiamo la data: si tratta di una trasmissione del 21 agosto 1990. Cinque mesi prima dell'attacco l'immagine era già fissata, organizzata, quello che abbiamo visto nel gennaio del 1991 era una mera riproduzione di un modello stabilito molti mesi prima" (Ortoleva e Ottaviano 240).

[9] Alla struttura visiva dell'evento mediale costruito sulle Torri Gemelle si potrebbe solo rimproverare con drammatica ironia – per la goticizzante verticalità della sua immagine-logo – un disinteresse verso la tecnologia all'epoca già ampiamente sperimentata del 16:9; ma neppure questo addebito risulterebbe congruo: l'aereo schiantato sul Pentagono pare rispondere anche a questa 'domanda' di orizzontalità.