

* in Segnocinema 96, 1999

Giovanni Bottiroli

Perché la televisione è così brutta

ovvero : “The Truman Show”

1. La distinzione tra finzione e realtà è una delle più antiche sul piano filosofico, e una delle più vicine al pensiero quotidiano. Non vi è persona che non la comprenda. E tuttavia comprendere una distinzione non equivale a padroneggiarla. Il protagonista di “*La vita è sogno*”, il principe Sigismondo, la ritiene difficilmente applicabile, tanto che preferisce trasportare il problema sul piano dell’azione : “Andiamo a regnare, fortuna. Se dormo, non mi ridestare ; e se è realtà, non mi fare addormentare. Ma, sia realtà o sogno, una sola cosa importa : agire bene” ¹. Nel finale di *The Truman Show*, il problema etico resta invece subordinato a quello conoscitivo : il mondo reale *deve* essere conosciuto, l’involucro della vita fittizia dev’essere oltrepassato. La morale del film è che sarebbe immorale rinunciare alla “realtà”.

Il pubblico (sia quello interno, intradiegetico, sia quello esterno, che ha decretato il successo di *The Truman Show*) si appassiona per una storia in cui un individuo tenta di evadere dalla prigione delle apparenze. Io credo però che questo film, così intelligente, racconti anche (e soprattutto) un’altra storia : il tentativo di oltrepassare la coppia “finzione/realtà”, che è la vera prigione in cui si rischia di rimanere, e senza rendersene conto. *Oltrepassare* non significa abolire, ma ridimensionare sì. E’ necessario allora esaminare quest’ipotesi : l’opposizione tra mondo vero (reale) e mondo finzionale si attenua, e perde gran parte del suo significato, nel momento in cui constatiamo che i due mondi sono le due facce del *principium individuationis*. Il vero problema non è uscire dalla finzione, ma uscire dalla Secondità.

2. Nell’*Immagine movimento*, Gilles Deleuze propone una classificazione delle immagini cinematografiche ispirata alle categorie di Peirce : *Primità*, *Secondità*, *Terzità* ². L’alleanza tra un

pensatore sovente imbrigliato dalle diadi (come Deleuze) e un filosofo ossessivamente triadico come Peirce è sorprendente, ma offre grandi suggestioni : ne risulta tra l'altro un'interessantissima teoria del personaggio. Cercherò ora di presentare rapidamente quello che chiamerò “il modello Deleuze-Peirce”, e di renderlo accessibile ad ogni lettore che abbia un minimo di pazienza, e di disponibilità per la teoria. Nel 1885 Peirce scrive un articolo intitolato “*Uno, due, tre : categorie fondamentali del pensiero e della natura*”. Che cosa sono le categorie ? Sono i concetti supremi. Diversamente dai concetti empirici, come “tavolo” o “gatto”, non servono tanto a classificare la realtà, a incasellarla in un reticolo di specie : la loro funzione principale è quella di indicare le condizioni che rendono possibile il pensiero. Ci sono categorie che chiameremo “cosali” o “fattuali” perché riguardano la dimensione del “che cosa” , e perché assegnano una struttura a un insieme di fatti atomici :

“E’ il caso di ricordare la famosa esperienza di Pudovkin che mette in evidenza l’unità melodica del film. Pudovkin riprese un giorno un primo piano di Mozukhin impassibile, e lo proiettò preceduto prima da un piatto di minestra, poi da una giovane donna morta nella bara e infine da un bambino che giocava con un orsacchiotto felpato. Si accorse subito che Mozukhin aveva l’aria di guardare il piatto, la giovane donna e il bambino, e poi che guardava il piatto con aria pensosa, la donna con dolore, il bambino con un luminoso sorriso, e il pubblico fu meravigliato dalla varietà delle sue espressioni, mentre in realtà la stessa visione era servita tre volte ed era notevolmente inespressiva”³

Aggiunge Merleau-Ponty : “il senso di un’immagine dipende dunque da quelle che la precedono nel film”. Ebbene, qui abbiano degli esempi molto elementari che aiutano a comprendere che cosa significa *applicare una categoria* a un materiale empirico. Se lo spettatore attribuisce tre diverse emozioni a un volto sempre identico, è in quanto stabilisce una relazione di causa-effetto tra questo volto e le immagini che la precedono : la relazione di causalità è per l’appunto una categoria. Senza di essa, non potremmo mai pensare “X sorride PERCHE’ sta guardando un bambino che gioca con un orsacchiotto”. Potremmo soltanto constatare *successioni* di fatti nel tempo (cioè relazioni “*prima ...poi*”). Mi limito ad accennare alla tesi di Barthes, secondo cui la molla dell’attività narrativa sarebbe costituita dalla confusione tra consecutività e consequenzialità, in quanto ciò che viene letto *poi* è letto nel racconto come *causato da* : la costruzione di storie sarebbe dunque

un'attività resa possibile da una confusione categoriale ⁴.

Alle categorie cosali (o fattuali), bisogna affiancare le categorie *modali* cioè possibilità, realtà effettiva, e necessità. Qual è il loro contributo alla nostra comprensione del mondo ? Ebbene, è un contributo un po' bizzarro, almeno per la nostra tradizione filosofica : infatti le categorie modali non aggiungono nulla (così afferma Kant) alle caratteristiche di un individuo o di un evento. Che differenza c'è, ad esempio, tra una pioggia possibile e una pioggia effettiva ? Nel concetto di "pioggia" possibile io troverò indicate queste caratteristiche : "miriade di gocce con diametro superiore a mezzo millimetro che precipitano sulla superficie terrestre". Che cosa succede quando una miriade di gocce ecc. cade nella zona in cui mi trovo ? Succede che decido di uscire con l'ombrello, o di ripararmi, o di prendere un taxi, e così via. Cambia il mio rapporto con quell'evento ; ma non cambiano le caratteristiche della pioggia - le caratteristiche contemplate in una definizione che è indifferente alla differenza tra possibilità e realtà.

Non intendo proseguire in un discorso che diventerebbe sempre più tecnico e astratto. Volevo soltanto dare un'idea del problema che fa da sfondo al modello Deleuze-Peirce. Primità, Secondità e Terzità corrispondono, in prima istanza, alla triade delle modalità classiche : rispettivamente il Possibile, il Reale, e il Necessario. Deleuze propone audacemente di usare questa tripartizione per generare una teoria del personaggio.

Le categorie modali non ci diranno nulla su "chi è" un determinato personaggio, non ci informeranno sulle sue caratteristiche (fisiche o psicologiche). Ci forniranno però una prospettiva per giudicare il suo *stile di identità* : quel personaggio è un individuo, delimitato dalle sue caratteristiche, o non lo è ? E se non lo è, quali sono le forze che lo oltrepassano, e ne fissano il (possibile) destino ?

Cominciamo dalla categoria meno difficile, la Secondità. Prendete un attore, collocatelo davanti alla cinepresa e avrete una Secondità, cioè un individuo sufficientemente "individuato", inserito in un determinato tempo e in un determinato spazio. Il cinema della Secondità si basa su personaggi che agiscono in situazioni precise, in ambienti attualizzati. E' il Realismo, dice Deleuze. Ma il

Realismo, inteso come dominio del *principium individuationis*, “non esclude né la finzione né il sogno ; può comprendere il fantastico, lo straordinario, l’eroico e soprattutto il melodramma ; può implicare un eccesso e una dismisura, che però gli sono propri” (IM, 167). Là dove tutto è individuato, *realtà* significa dunque Secondità. “Questo modello ha fatto trionfare universalmente il cinema americano, al punto da servire da passaporto agli autori stranieri che contribuirono alla sua costituzione” (IM, 167).

La Secondità è il dominio dell’*immagine-azione* : l’azione in se stessa è un duale di forze - una serie di duali : duello con l’ambiente, con gli altri, con sé. Il duello, nel western come genere, esemplifica bene la seconda delle categorie di Peirce. Tutti i generi la esemplificano, perché nei generi troviamo personaggi stereotipati, e uno stereotipo è un individuo la cui identità è definita stabilmente da una serie di tratti. Poco importa che venga meno la marca suprema dell’individuazione, il Nome proprio. Può darsi infatti che il nome proprio non basti a catturare un personaggio e a condurlo nel regno della Secondità.

Nel film *I soliti sospetti* è contenuto un micro-racconto, una storia del terrore destinata a spaventare i criminali, così come ci sono storie destinate a spaventare i bambini. Il protagonista si chiama Kaiser Soze. Un giorno i suoi nemici penetrano in casa sua, violentano la moglie, si impadroniscono dei figli. Mentre la voce narrante evoca la vicenda di un uomo capace di uccidere i suoi familiari “per mostrare a quegli uomini di ferro che cos’è una volontà di ferro”, sullo schermo appaiono, rallentate, sfocate, anamorfiche, immagini che corrispondono (nella maniera più intuitiva) alla categoria della Primità. Il principio di individuazione qui è oltrepassato : provvisoriamente, in quanto si tratta di nascondere un’identità che verrà rivelata solo in seguito ; definitivamente, perché l’intensità affettiva di queste immagini (Deleuze parla di *immagine-affetto*) non si lascia comprimere e non si esaurisce in una procedura di agnizione.

“Peirce non nasconde che la Primità è difficile da definire” (IM, 120). La Primità è una potenza non attualizzata : ma come presentare immagini che *esprimono* senza attualizzare ? La tecnica di sfocatura esemplificata in *I soliti sospetti* è la soluzione più immediata e più logica, forse, ma non

può venir utilizzata che raramente. Secondo Deleuze, le immagini in cui bisogna imparare a riconoscere la Primità sono anzitutto i Primi Piani. Ma il PP non va inteso come una sineddoche, come un oggetto parziale. Bela Balász lo aveva compreso perfettamente : il Primo Piano non strappa un oggetto a un insieme, ma lo astrae da ogni coordinata spazio-temporale ; sospende cioè il principio di individuazione. Si dirà che tale sospensione è statisticamente rara, che la maggior parte dei primi piani - tutti quelli che vediamo in televisione - hanno un ruolo e un effetto *individualizzante*. E' vero : però quando Deleuze afferma che “Il primo piano ha spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare” (IM, 122), non si riferisce al primo piano come a una semplice tecnica, non usa la nozione di primo piano in un'accezione strettamente grammaticale bensì stilistica. Se un PP individualizza, allora è sbagliato : si tratta di una Primità che è caduta nella Secondità. Quando rimproverava a Dovzenko o a Griffith di sbagliare a volte i primi piani, Eisenstein intendeva sottolineare la cecità della grammatica : un'immagine che non si svincola dalle coordinate spazio-temporali, che non perviene all'elemento “patetico”, all'estasi o all'affetto, non è un Primo piano (IM, 118), anche se, a un livello di descrizione puramente tecnico, questa etichetta può risultare legittima.

Cominciamo forse a comprendere un aspetto essenziale del modello Deleuze-Peirce. Le categorie astratte non svolgono una funzione meramente *tassonomica*, cioè non servono a risolvere un problema di distribuzione. Una tipologia non è una cassettera, e il problema non è semplicemente trovare le immagini da infilare nel cassetto della Primità, o in quello della Secondità, o in quello della Terzità. Le categorie svolgono prima di tutto una funzione euristica, interrogativa, interpretativa⁵. Lo verifichiamo subito passando a esaminare il terzo tipo di immagini.

La Terzità indica la dimensione mentale delle immagini, dunque il significato, la legge, la relazione. Tutto sembra già compreso nella sfera dell'azione, osserva Deleuze, ma non è vero : un'azione (un duale o una coppia di forze) obbedisce a leggi che la rendono possibile - ma la legge non si lascia assorbire nell'azione. “La terzità non si lascia ricondurre a delle dualità” (IM, 225). Dopo l'immagine-affezione e l'immagine-azione troviamo dunque un terzo tipo : l'*immagine*

mentale. Con questa espressione non si intende la rappresentazione del pensiero di qualcuno, o il pensiero puro : da un lato questa immagine diventerebbe astratta e ridicola, dall'altro occorre notare che anche le altre immagine “contengono” pensiero. Nell'immagine-azione, ad esempio, il pensiero è presente come *concezione* (finalità dell'azione), *giudizio* (scelta dei mezzi), *ragionamento* (valutare le implicazioni) (IM, 226). Che cos'è dunque un'immagine mentale ? E perché è stato Hitchcock a introdurre l'immagine mentale nel cinema, e a farne il compimento, la perfezione di tutte le altre immagini ? (IM, 228). Le risposte che possiamo trovare in Deleuze appaiono francamente inadeguate : Deleuze non ha mai amato la Terzità. Vale comunque la pena di accennare a una direzione di ricerca : Hitchcock prende in prestito al film poliziesco un'azione del tipo “uccidere” ; qui 1 è la vittima e 2 l'assassino ; ma chi è il terzo ? Non può essere un terzo accidentale e apparente (un innocente sospettato), perché con la falsa identificazione di 2 si rimane nella sfera della Secondità. Il terzo è la Relazione stessa, in quanto esteriore ai termini che la implicano (IM, 229).

3. Interrompo questa presentazione del modello Deleuze-Peirce per tornare a *The Truman Show*. Tuttavia è sulla base dell'*Immagine-movimento*, ed è grazie al film di Peter Weir, che credo di poter indicare una risposta alla domanda che ho scelto come titolo di quest'articolo. “Perché la televisione è così brutta ?” Ebbene, perché è il linguaggio della Secondità.

Mi riferisco alla televisione non come a un contenitore che permette di accedere, fra l'altro, ai grandi testi della storia del cinema (ma l'effetto di Secondità non è certo assente, nella mortificazione imposta dal piccolo schermo !), oppure a un concerto di musica classica, e così via. Mi riferisco al linguaggio eminentemente televisivo, che va riconosciuto, in primo luogo, nella *trasmissione in diretta* (poco cambia se la realtà trasmessa viene differita di alcune ore). Il linguaggio *specificamente* televisivo è il linguaggio della realtà : le immagini del telegiornale, i grandi avvenimenti sportivi, i funerali di lady Diana e l'interrogatorio di Clinton, ecc. Vorrei ora che cercassimo di trarre le conseguenze sul piano estetico da questa subordinazione a “ciò che

esiste, nel momento in cui accade”. Se questa è la forza della televisione, se questa è la motivazione fondamentale a guardarla, allora mi sembra difficile mettere in discussione la tesi secondo cui la TV è il luogo dell’*antistile*. Infatti lo stile è selezione e elaborazione (e così genera bellezza): ma in una trasmissione in diretta non si può né selezionare né elaborare. Non vi è il tempo per farlo, e non sarebbe opportuno farlo. L’elaborazione stilistica appare superflua, in quanto il telespettatore viene interamente appagato dalla “percezione di realtà”. Una realtà non selezionata è ridondante, ma la ridondanza è televisivamente necessaria : ogni correzione, ogni scelta, rischia di cancellare qualcosa di importante : come è accaduto per esempio la sera del 9-12-1998, quando un collegamento con lo stadio di Bilbao ha “disturbato” e in pratica ha impedito di vedere in diretta il goal di Amoroso, al Delle Alpi di Torino. Questa goffaggine della TV, ogni volta che deve far ricorso a interventi di selezione, mi pare significativa.

Contro la mia tesi possono venir sollevate due obiezioni. Anzitutto, si dirà che anche il linguaggio della TV è selettivo perché compie scelte ben precise : ma questa obiezione non distrugge la mia tesi, consente semmai di precisarla e rafforzarla. E’ vero che la televisione seleziona : seleziona (e riflette) unicamente quella zona dell’essere che Peirce chiama Secondità. Si dirà poi, e questa obiezione sembra più minacciosa, che la *specificità* del linguaggio televisivo è determinata in misura assai rilevante dall’offerta di narrazioni “seriali”. Solo la televisione rende possibile questo tipo di narrazione frammentata e virtualmente interminabile. Ma il *serial* appartiene indiscutibilmente al linguaggio di finzione, e non alla realtà.

Indiscutibilmente. Ma quello che si tratta di mettere in discussione - e la categoria di Secondità ci consente di farlo - è l’opposizione tra realtà e finzione. Si torni a rileggere la definizione del Realismo secondo Deleuze : il Realismo, cioè la Secondità, comprende il fantastico, lo straordinario e il melodramma. Comprende eccesso e dismisura, in una particolare accezione (IM, 167).

Quando analizziamo il linguaggio televisivo, la distinzione tra realtà e finzione - nella sua pretesa di essere gerarchicamente prima - si dimostra falsa o quantomeno fuorviante. Bisogna sostituirla con una nozione unificante, che è appunto la Secondità . Questa è la grande dimostrazione di *The*

Truman Show. Tutto il film è costruito su un'iperbole: la vita di Truman Burbank, il primo individuo ad essere stato adottato da un network, viene ripresa *senza alcuna selezione* - salvo chiamare "selezione" la decisione preliminare di riprendere istante per istante la vita di un individuo. Truman è un individuo nel senso filosofico del termine, cioè è un essere che ubbidisce al *principium individuationis*: ha una casa, un lavoro, una moglie, compie azioni più o meno rituali, ecc. E' un perfetto esempio di Secondità. La straordinaria iperbole che ispira il film di Weir implica che la vita di Truman venga resa trasparente agli spettatori anche nei momenti in cui non accade nulla, per esempio durante le sue ore di sonno. Non accade nulla, ma la realtà è quella zona dell'essere in cui qualcosa di accidentale potrebbe sempre accadere. Persino gli incubi di Truman, persino i suoi sbadigli sono degni di essere documentati dal linguaggio che non seleziona nulla, che non elabora nulla, e che rappresenta l'antistile.

Nello stesso tempo Truman Burbank è un individuo *espropriato* come nessun altro. Niente, nella sua vita, gli appartiene. Persino le sue emozioni più intime - il dramma edipico, il senso di colpa, l'amore impossibile, la certezza di essere totalmente tradito - appartengono a una trama stereotipata, a un insieme di archetipi degradati in cui riconosciamo il *patetico*, e che offrono una conferma probabilmente inattesa a un'avventurosa generalizzazione di Derrida: "Gli occhi non servono a vedere; servono a piangere"⁵.

The Truman show è la coincidenza del serial e della "diretta", del codice melodrammatico e della realtà. Coincidenza che alcuni programmi televisivi realizzano parzialmente: trasmissioni come "Chi l'ha visto?" si servono di ricostruzioni finzionali (estremamente rozze, ma ciò che avvince il telespettatore è un'ipotesi di realtà); gran parte del programma è basato sulle telefonate in diretta. Ma in altri casi la costruzione finzionale viene nascosta. I programmi verità ci raccontano storie - tutte già previste nel codice della *Melodramatic Imagination*, parzialmente descritto da Peter Brooks⁶ - di padri afflitti, madri lacerate, coppie scambiste, malati incurabili, litiganti di condominio e poveri disoccupati. "Nessuna fiction televisiva ci ha visceralmente appassionato quanto lo spettacolo della realtà che essi hanno interpretato per noi", scrive Gianluca Nicoletti su

“La Stampa” (novembre 1998) in un articolo che ci informa sulla rivolta dei personaggi fasulli nei confronti della finzione televisiva. Una rivolta iniziata la sera in cui un signore siciliano, che stava interpretando un appassionante conflitto tra padre e figlio, fece palesemente intravedere al pubblico la sua barba finta. Da allora prosegue il tentativo di costituire un sindacato dei “casi umani”, chiamati a recitare nei programmi verità : attori a cui si chiede di piangere, di litigare - e soprattutto di farci dimenticare la povertà estetica della trasmissione in nome della presenza numinosa della “realtà in diretta”.

Realtà che coincide con gli stereotipi : non è questo circolo vizioso a rendere grottesca, inutile, fastidiosa e stupida, la ribellione di questi piccoli Truman ?

La distinzione tra realtà e finzione viene quotidianamente abolita dal linguaggio televisivo. Perché insistervi, invece di riconoscere che la televisione è il linguaggio della Secondità ? E perché dire che Truman Burbank fugge da un mondo falso e prefabbricato verso la realtà vera? Non sappiamo verso che cosa fugga. Non sappiamo se Primità e Terzità - le potenze oltrepassanti - daranno vento alle sue vele e gli consentiranno di varcare il principio di Secondità.

5. L'intelligenza e la salute psichica presuppongono la buona mescolanza - il libero gioco, direbbe Kant - delle potenze modali. Individui così unilaterali da esemplificare soltanto una delle categorie descritte da Peirce ci appariranno come esempi di nevrosi o di *bêtise* ⁷. Un discorso analogo riguarda i linguaggi e la sfera estetica : l'opera d'arte implica una buona mescolanza di Primità, Secondità e Terzità. “Un film non è mai fatto con una sola specie di immagini : si chiama quindi *montaggio* la combinazione delle tre varietà. (...) Resta il fatto che un film, almeno nelle sue caratteristiche più semplici, presenta sempre la predominanza di un certo tipo di immagine (...) ognuna di queste immagini-movimento è un punto di vista sul tutto del film” (IM, 90). Può dunque variare il primato di una categoria sulle altre, ma non può venir meno la complessità delle relazioni reciproche. Un'opera in cui una categoria scaccia le altre, anziché includerle attivamente, sarà un'opera fallita o mediocre. Un linguaggio che privilegia unilateralmente una categoria modale è

brutto.

Ci si può chiedere se la televisione sia davvero “irreformabile” sul piano estetico. Io affermo che il linguaggio televisivo può ospitare bellezze preesistenti, e provenienti dal mondo della vita (pesci tropicali e splendide *soubrette*) ma, in quanto linguaggio, è inadatto a generare bellezza ⁸. Chi non si lascia persuadere da questa tesi farà appello, nuovamente, alla *fiction* non come produzione di finzioni ma come genere in cui la volontà di elaborazione stilistica potrebbe, almeno in linea di principio, trovare l’opportunità di manifestarsi; e *Twin Peaks* potrebbe venire citato come l’esempio più convincente di questa possibilità. A mio avviso *Twin Peaks* è invece la prova di come un grande regista abbia dovuto piegarsi, dopo un magnifico inizio, alle leggi del serial. Il rigore della costruzione narrativa, la Necessità, l’Immagine Mentale, la Terzità, non sono compatibili con la lunga durata, che esige personaggi infinitamente disponibili all’accidentalità e alla casualità degli eventi. Il serial televisivo può invece evolvere (si pensi a *X-Files*) verso un’alleanza con la Primità, cercando di trasformare i suoi limiti (la narrazione sfilacciata e arbitraria) in fonte di suggestione. Ma la Primità, nella sua accezione autentica, non è l’informe (mostri tradizionali o teratologia cibernetica) bensì la logica del virtuale ⁹. Una logica immateriale, una logica del senso. E ci sono virtualità tra il cielo e la terra che la televisione non può comprendere, anche quando finge (o crede) di avere una filosofia ¹⁰.

NOTE

- I. P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno* (1635), trad. it. Einaudi, Torino (atto III, scena 4).
- II. Il testo di Deleuze (1983) verrà sempre citato in sigla: IM, seguita dal numero di pagina della traduzione italiana, Ubulibri, Milano 1984.
- III. M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso* (1948), trad. it. Il Saggiatore, Milano 1962, p. 76. L’articolo citato è “Il cinema e la nuova psicologia”.

- IV. R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, 1966, trad. it. in *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, p. 20.
- V. Cfr. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990.
- VI. Il testo di Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), è tradotto da Pratiche, Parma 1985.
- VII. La Secondità è il luogo più favorevole alla *bêtise*. Ma Primità e Terzità, nel loro isolamento, sono comunque patologiche. Pertanto un individuo dominato unilateralmente dalla Terzità (= dalla Necessità) rappresenta un buon esempio di ciò che Freud chiamava “nevrosi di destino” : uomini sempre traditi dal migliore amico, ecc. Esistenze dominate dalla coazione a ripetere.
9. Vorrei poter considerare superflua - ma temo non lo sia per tutti - questa precisazione : una trasmissione non acquista valenze estetiche perché tra gli ospiti che essa ci presenta vi sono Anna Falchi o Maria Grazia Cucinotta, anziché, poniamo, Orietta Berti. In questo caso la bellezza appartiene esclusivamente ad Anna Falchi e a Maria Grazia Cucinotta.
Diverso può essere il discorso relativo ai documentari, che rappresentano il genere forse più nobile - e certamente il più onesto - prodotto dalla televisione. Ciò che nobilita un documentario, tuttavia, non è solo (eventualmente) l'opera di selezione e di montaggio : è una curiosità conoscitiva che tende a scavalcare la semplice registrazione dell'esistente.
9. Il modello Deleuze-Peirce è inadeguato in quanto non distingue la dimensione *fattuale* e quella *semantica*, nelle tre categorie. Ecco un esempio : Dracula che perisce “inchiodato al suolo, ma in congiunzione virtuale con le pale di un mulino fiammeggiante che proiettano l'ombra di una croce sul luogo esatto del supplizio (Spose di Dracula)” di T. Fisher (IM, 135). Qui la virtualità appartiene esclusivamente al *plot*, alla logica degli eventi. Del tutto diverse sono le virtualità semantiche o prospettiche, legate alla costruzione dello sguardo.
10. Vorrei che quanto vi è di “iperbolico”, nel mio discorso, non venisse percepito come dogmatico. Può darsi che in un mondo diverso, in una società molto diversa, la televisione modifichi profondamente alcune sue caratteristiche ; non credo però che bastino le novità tecnologiche, in assenza di cambiamenti sostanziali sul piano socio-culturale. Non sarà la tecnologia a frenare la pulsione di Secondità.